Umetnik ne stvara da bi ga publika gledala već zato što on stvara publika ga gleda. Igrača na igru ne treba da pokreće gledanje i divljenje publike već njegova unutrašnja vatra jer publika uvek liči na one ljude koji misle da se sunce rađa da bi se oni divili njegovoj lepoti

*

U svakoj oblasti života, pa i u scenskim umetnostima i umetnosti generalno, danas se cilja poništavanju svega što je opšte, kolektivno objektivno, metanarativno, trajno..., dakle, i poništavanju opšte kulture - celovito razvijenog čoveka. To je zato što onima koji kreiraju savremenost potreban je čovek i umetnik fragment koji je nerazvijen sa svih strana, a prerazvijen na jednoj – u željenom pravcu nakrivljeno drvo sa svim kržljavim i jednom hipertrofiranom granom – korisni idiot. Umetnik se ne sme prepustiti tom toku jednostranosti već prisetiti Apolonovog hrama u Delfima i uklesanog u kamen: „Ničeg previše" (Mēden ágan).

*

U svemu što čovek - umetnik čini postoje samo dva odredišta: punoća i praznina – biće i ništavilo - da li ga njegov život i delo ispunjava i inspiriše da se duhovno, duševno i telesno produbljuje, proširuje, jača, ozdravljuje, razvija, bogati i oplemenjuje ili ga sužava, siromaši, prazni, slabi, razboljuje, kržlja i zaglupljuje. Otud čovek – umetnik pre svega i stalno treba da promatra, oseća i promišlja sebe. Zato je i uklesano u kamen Apolonovog hrama u Delfima: „Upoznaj sebe" (Gnoti seauton)

*

Da jedno scensko delo u sebi ima i pameti, i ne bude glupost i budalaština sam umetnik treba da ima pametnu glavu. No, danas većina traži pametne telefone jer je do njih lakše doći nego do pametne glave. Ali to radikalno negativno utiče ne samo na pametno u delu već i na pametno u životu umetnika jer teže je hakovati pametnu glavu nego pametan telefon i manipulisati glavom nego telefonom. Iako većina u svemu uvek bira lakši i širi put umetnik, jer je u svojoj biti homo creator i zato blizak kreatoru svega, treba da bira teži i uži put – pametnu glavu pre pametnog telefona držeći se pametne pouke: „Uđite na uska vrata, jer široka vrata i prostran put vode u propast" (Isus Hrist, Matej 7:13-14)

*

„Nama starima se lutanje upisuje u zaslugu, jer nismo zatekli iskrčene puteve. Ali ko se docnije na svet javi – od toga se traži više, taj ne sme opet iznova bluditi i tražiti, nego mora iskoristiti savet starijih i odmah krenuti dalje dobrim putem." (Gete)

„Obrazovanje se kod nas srozalo, uostalom, kao i u celom svetu. Mladi ne čitaju, a uskoro neće znati ni kako se uči! Informacija ili rešenje nekog zadatka za pet minuta može se naći preko interneta. Ali, od toga nemaš mnogo vajde; ako nisi sam prošao kroz proces i ne znaš kako se do rezultata stiže. Svaka sledeća generacija je manje obrazovana od prethodne. Sve je već servirano, a bez muke nema nauke. Kad nema muke, nema ni radoznalosti. Ni učenja; ni stvaranja. U svetu tehnologija sve je manje živih kontakata, zato ljudi uskoro neće znati ni kako da govore".

(Predrag Ejdus)

*

„Nova, mlada generacija živi u bukvalnom *sada*, u duhovnom siromaštvu i neobrazovanosti. Teško da ima onih koji i danas čitaju Homera, Ovidija i Dantea, znaju za freske u Sopoćanima i Gračanici, slušaju Hajdna i Rahmanjinova, gledaju filmove Felinija i Tarkovskog.

Oni koji za pomenute umetnike i njihova dela i ne znaju, smatrajući da im je to nepotrebno, ne pripadaju zapadnoj kulturi. Oni samo učestvuju u njenom rušenju putem zaboravljanja, i svojim vapijućim neznanjem osporavaju temeljne vrednosti koje nas mogu spasti od pada u novo varvarstvo, makar ono bilo i visoko sofisticirano".

(Milan Uzelac)



9 788680 762326

Aleksandar Stanković – UVOD U UMETNOST SCENSKE BORBE

Aleksandar Stanković

UVOD U UMETNOST SCENSKE BORBE

*

– Drugo izmenjeno i prošireno izdanje –



**Umetnost scenske borbe govori o borbi na sceni, no,
i o borbama u scenskim umetnostima,
i umetnosti uopšte, ali i onim van umetnosti.**

Nije svaka borba na sceni isto što i *umetnost* scenske borbe. Danas je, međutim, cilj zamutiti - *ne razlikovati*, dakle, načiniti sve kao muziku u kojoj je nemoguće primetiti falš izvođenje jer je i sama cela – falš. Otud je zadatak, a jer čovek oko sebe vidi samo ono što sam u sebi ima, kreiranje ljudi koji više ne razlikuju, dakle, falš ljudi za falš umetnost jedne falš stvarnosti.

No, kako izaći iz bare te lažne i *prividne umetnosti*, sveta surogata, farse, opšte simulacije i ući u more stvarnosti? Ko hoće da upozna more stvarnosti bilo čega – pa i umetnosti scene, ne sme samo da surfa, klikće, kucka i trlja po površini njegovog izgleda, jer jednostranost je uvek slepa za celinu, već mora i suprotno – da roni i buši u dubinu njegove suštine.

On tome, dakle, ne treba da prilazi samo na savremeni, laki i brzi *instant* način nemuštom sličicom i skraćenim, šturim podatkom – digitalno, već i na stari, spori, analogni i naporan način - strpljivim i posvećenim bavljenjem, studioznim proučavanjem, čitanjem i kritičkim promišljanjem, dakle, upoređivanjem, preispitivanjem, vrednovanjem i odbacivanjem – *razlikovanjem*.

Zato umetnik scene, ako mu je cilj *umetnost*, treba da je delom i nesavremen – da oseća „da sa ovim svetom nešto nije u redu (Morfeus, *Matriks*), i odbija da sasvim pripada današnjem dobu *surogat kulture* u kojoj je sve lako, jednostavno, brzo, prihvatljivo i jeftino dobavljivo (pa i lažno i bezvredno) i generacijama digitalno okovanih, *duhoklonućih* ekranoida koji lenje i svaštožderski gutaju sve dobačeno, a knjige i promišljanje ih smara i uspavljuje umesto da ih inspiriše (lat. *inspirare* – unosi duh, *oživljava*) i budi.

Pero i duh – kultura, su uvek deo vrsnosti u svemu pa i u umetnosti scene jer nas samo slova i misli odvajaju od idiokratije, primitivizma, jalovosti, ropstva i divljaštva doba savremene tehnologije, a urbanih varvara.

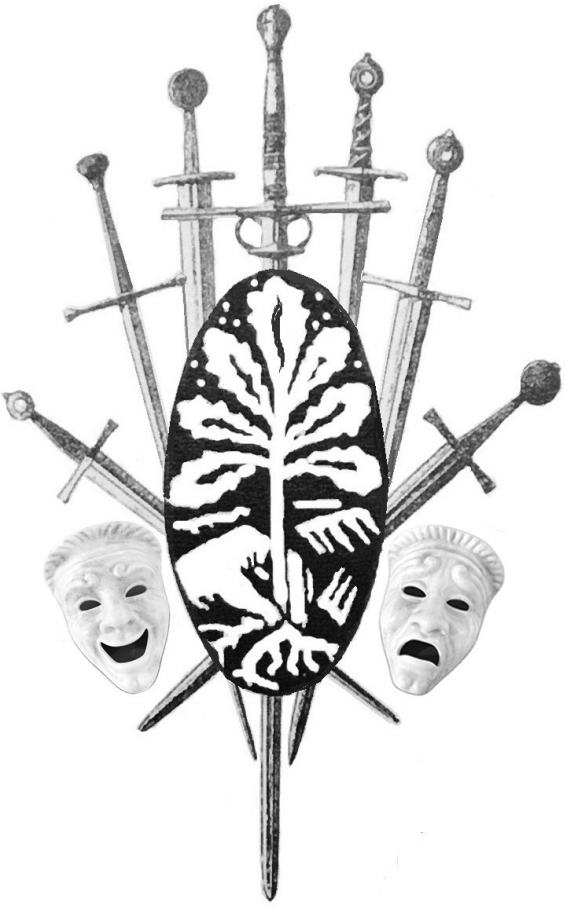


UVOD U UMETNOST SCENSKE BORBE

*

Drugo izmenjeno i prošireno izdanje za
studente glume, glumce, reditelje, koreografe, dramaturge i kaskadere

(Separat enciklopedije Pozorišno mačevanje i umetnost scenske borbe)



Едиција „Рапир“
Књига XVII
Fabula Nostra
Београд, 2023







„Нећу испитивати откуд нашој данашњој омладини та уображеност да је њој већ урођено оно што се досад постизало само дугогодишњим студијама и искуствима. Али верујем да могу толико рећи: изјаве пуне уображености које дрско прелазе преко свих ступњева постепеног развоја, мало уливају наде у нека будућа ремек-дела.“ (Гете, 1825)

Готово 200 година касније ово предвиђање се обистинило. Данас у већини уметници сцене делају уз две заблуде. Прва је да се све борбе на сцени изводе на исти начин и разликују само по врсти оружја и костиму бораца. Отуд терор истог у различитим облицима, дакле, диктатура илузије различитости. Друга је да сценска борба представља само визуелно динамичну и атрактивну телесну акцију технике напада и одбране па се она и у пракси свела на баналну турбо-инстант вашарску тучу зачињену гимнастичко-каскадерско-дигиталним вратоломијама. Но, то је сценска борба којој је циљ само пука ексцитација ока и она припада једној варварској естетици која не иде даље од физиолошког уживања у телесно-чулном надраживању сензомоторног инстинкта лова кога привлачи и стимулише све покретно, разнобојно, бљештаво, светлуцаво, бучно... - спектакуларно, и где „претежна визуелност је наличје закржљалости мисли.“ (Јохан Хојзинг)

Уметност сценске борбе се, дакле, претворила у сценску борбу без уметности. У духовно празни, шарени игроказ - огледало исто тако духовно празног, шареног света опсена савремене нихилистичке посткултуре, постуметности, постистине, постисторије, постобразовања, постјезика, постразума, постетике, постестетике, постчовека, постстварности..., постживота – па и постсцене и постсценске борбе са њеним постхоливудским постспектаклом.

Но, да би једна сценска борба била уметност, а не њена имитација и привид - котрљање шупљих ораха потрошних егзибиција мурдарске индустрије филмске и позоришне хиперпродукције, она мора бити нешто више од пуке конфекцијске визуелне игре празних борилачких слика.

То више је у вертикали. Њу чини, јер „ако хоћеш више постани више“(Гете), уметник сам: његова занатско-мајсторска вокација, његов одговорношћу, марљивошћу, упорношћу, дисциплином и стрпљењем вођен урођени уметнички таленат за креативно, али и spiritus movens који га опседа ватром љубави према стварању, а не заради или нарцисима славе.

Без тих елемената духовности увек се добија само пука симулација и изглед (image) уметности сцене којој је врхунац приземна баналност сценског варварства. Да би, дакле, једна сценска борба постала уметност мора се њено голо, техничко тело обући јер без тога она је само ријалити - порнографија. Она чак и кад треба да је порнографска то треба да буде на уметнички, а не на дилетантски и порнографски начин.



Monah, Antoan Arto, 1931

dr Dragan Stojmenović, redovni profesor
Šef katedre za glumu, Akademije umetnosti u Novom Sadu

PREDGOVOR

Vrednost knjige koja je pred Vama je višestruka jer predstavlja pionirski poduhvat kako definisanja, tako i analitičkog razjašnjavanja umetnosti scenske borbe. Po prvi put na srpskom jeziku dramski profesionalci i svi zaljubljenici u scensku umetnost imaju jedinstvenu priliku da budu deo uzbudljivog sveta mizanscenskih veština i prostorne harmonije tela. Umetnost scenske borbe neposredno je vezana za pozorište, film, igru i operu ali je susrećemo, kako autor zapaža, i u specifičnim oblicima izvođačkih disciplina poput pantomime, bodi-arta, performansa kao i najrazličitijih formi postmoderne konceptualne umetnosti.

Umetnost scenske borbe je neposredno u sadejstvu sa umetnostima glume, režije, dramaturgije i koreografije, ali posredno i sa umetnostima dizajna zvuka, svetla, scenografije i kostimografije jer svi oni delom utiču na karakter i stil inscenacije scenske borbe. Glumac u svoje borbene radnje unosi poseban biomehaničko-emocionalni sloj koji je utkan u scensku situaciju. U umetnosti scenske borbe uvek je prisutna scenska borba, ali, kako autor iskustveno zaključuje, nije svaka scenska borba umetnost. Scenska borba, pre svega je kooperativna umetnost.

Borilačka veština koja je izabrana za bazni model umetnosti scenske borbe, i na kojoj je težište izlaganja je - tehnika mačevanja. Mačevalačke parade i kretnje su vrlo bliske čovekovoj kognitivnoj orjentaciji u prostoru. Svaka vrsta odbrane ili napada, kao motivisanog pokreta u prirodi, otkriva određene karakteristične osobine čiji je koren u univerzalnim odbrambenim osobinama pokreta. Borilačko umeće definiše napad kao kopiju odbrane. Simultane radnje napada i odbrane u sebi nose komunikativni odnos pa se umetnost mačevanja, kako to autor obrazlaže, naziva i "dijalog sečivima". Najrazličitije bodno-sekuće-udaračke tehnike kao i hvatovi, poluge, bacanja i udarci različitih telesnih ekstremiteta koji se koriste za razoružavanje ili neutralisanje protivnika u borbi mačevima mogu se posmatrati iz ugla univerzalne skale pokreta u svim vrstama i stilovima borilačkih veština.

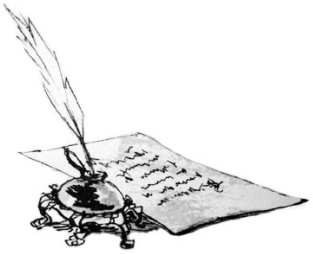
Važno je da priređivač knjige naglašava da u mnogim formama scenske umetnosti improvizacija može biti prihvaćena, pa i poželjna, dok je u profesionalnoj scenskoj borbi uglavnom neprihvatljiva. Autor sagledava određene limite usklađene sa zahtevima bezbednosti koje su definisane univerzalnim zakonitostima neophodnog poštovanja određenih mera i pravila zaštite tokom izvođenja scenske borbe, a koje se odnose, kako na dramske protagoniste, tako i na publiku.

Ova publikacija, međutim, ne donosi samo znalačko tumačenje materije nego i promišljanje autora o umetnosti i životu koji stvara umetnost. Autor eklektičkom literaturom uvodi kaleidoskopski niz umetnika i teoretičara preispitujući važne odnose na generalnoj relaciji čoveka i umetnosti. U knjizi se otkriva da umetnost scenske borbe nije imitacija prave borbe jer prava i scenska borba se suštinski razlikuje po svemu onom po čemu se razlikuje i sve umetničko od neumetničkog.

Može se zaključiti da svi umetnički pravci, što ne zaobilazi ni umetnost scenskih borbi, teže apsolutnoj umetnosti tj. kreiranju totalnog umetničkog dela. U današnjem postmodernom svetu postistine umetnost scenske borbe, kako autor razrađuje, delimično je dovršen fenomen koji je duboko ukopan u svoj izvorni identitet, a koji arhetipski pripada svim vremenima - dok god scenska borba, ma koliko raznovrsna bila, postoji.

Tumačenje scenskih borbi znači saznavanje, ne samo o tehnici scenske borilačke veštine, već i o umetnosti u najširem smislu, jer „umetnici se rađaju, ali se umetnost uči." Autor ovog ekskluzivnog izdanja podvlači da se umetnost scenske borbe, posredstvom forme dramskog sukoba, svojim delovanjem na najširi auditorijum uvek izražava, ne samo kulturu, nego i vrednosni sistem društva u celini.

Cilj ovog izdanja je, ne samo da čitaoca poduči, nego i da ga, poput dejstva istinske umetnosti, katarzično oplemeni.



„...gde same predstave vrlo često zbog borenja i drugih opasnih prilika život i zdravlje glumaca na kocku meću, i to čisto radi naše pouke i duhovne naslade, tu je naša zahvala, i ako od svačije ruke, izvesno nedovoljna naknada.

Prema ovakvim prilikama veština je glumačka, i na najnižem stupnju, poštovanja dostojna, što nas svojim poreklom opominje na svetilište uzvišenog, nepoimljivog, neiscrpljivog čovečijeg duha.“ (Đorđe Maletić, 1884)

Kratko vreme pošto je iz štampe izašla knjiga *Uvod u umetnost scenske borbe i scenska borba i pozorišno mačevanje u srpskom teatru od srednjeg veka do postmoderne* pojavila se potreba za štampanjem i njenog drugog izdanja.

No, ujedno se pokazalo i da prvi deo knjige – *Uvod u umetnost scenske borbe*, treba proširiti i u izvesnim elementima izmeniti (i ispraviti greške koje su nastale tokom tehničke obrade teksta), a kako bi ona bila korisna ne samo glumcima već i rediteljima, koreografima, dramaturzima, studentima glume i kaskaderima.

Ali, pokazalo se i da je zbog njene praktičnosti, šire namene i manjeg obima nužno izostaviti deo koji je postojao u prvom izdanju, a koji se odnosi na istoriju scenske borbe u Srbiji i reprint originala predavanja scenskog mačevanja Konstantina K. Egera studentima Akademije za pozorišnu umetnost u Beogradu 1951-1965.1[1]

U ovom izdanju sam pored razmišljanja raznih autora o scenskim umetnostima i umetnosti uopšte značajnije citirao i Johana Volfganga Getea jer se ovaj klasik svetske kulture, pisac, pesnik, naučnik, filozof, dramaturg i dugogodišnji upravnik vajmarskog pozorišta veoma široko i na jedan svevremen način bavio temama vezanim i za umetnost scene.

Smatram da će ovako dobijena knjiga scenskim umetnicima biti ne samo prvo specijalizovano sredstvo za edukaciju u umetnosti scenske borbe u nas (a i šire) već i jedan od vodiča u njihovom umetničkom radu uopšte, pa i životu generalno jer „pitanje umetnosti je pitanje života uopšte.“ (Gete)

Autor, Beograd, 2023.

1 Postoji ideja, a koja će u skorije vreme najverovatnije biti i realizovana, da se izda knjiga koja će – pored dela koji se odnosi na izostavljenu posebnu istoriju scenske borbe u Srbiji, i reprinta predavanja Konstantina Egera sadržavati i deo koji se odnosi na opštu istoriju scenske borbe u Evropi.

O tri problema u umetnosti scenske borbe



Ako je osnov svake dramske akcije sukob protagoniste i antagoniste, jer „...borba je opšta (...) i sve biva od borbe“ (Heraklit), tada je i sav teatar samo jedna umetnost raznih formi scenske borbe.

Pisanje ovog *Uvoda u umetnost scenske borbe* sam smatrao neophodnim iz tri razloga. **Prvi razlog** je problem boljeg upoznavanja scenskih umetnika sa jednom temom koja je u postojećoj teatarskoj teoriji i litaraturi na srpskom jeziku potpuno marginalizovana i zaobiđena. Otud je danas uobičajeno da se svaka borba na nekoj sceni izjednačava sa *umetnošću* scenske borbe. Tako se vremenom neprimetno ova scenska forma našla u jednom zapuštenom i razrušenom vrtu zaborava iz kojeg svakim danom iz ruku mnoštva savremenih postmodernih entuzijasta sve brže i više izmiljuje svašta jer „zapuštena vrata raja, prizivaju đavole“. (Goran Kljajić)

Danas se, naime, obično misli da je za umetnost scenske borbe dovoljno biti naučen (ili priučen) u tehničkim radnjama razmene udaraca u napadu i odbrani neke borilačke veštine i to prikazati na sceni. Zato takvi umetnici kad treba na sceni npr. mačevati, obično (i najčešće nemarno), nauče iz bojevog (istorijskog) ili sportskog mačevanja 7 tehničkih radnji mačem u napadu i odbrani, izmaštaju ili skrpe sa raznih mesta ničim uslovljenu koreografiju pokreta u kojoj jedan napada, a drugi se brani i to nazovu umetnošću scenskog mačevanja.

No, ono što se kao rezultat tako dobilo nije umetnost scenske borbe već samo bolja ili lošija **imitacija** umetnosti scenske borbe, dakle, *kvaziumetnost* – scenski borilački *kič*, jer borilačka akcija i najboljeg majstora neke borilačke veštine ako na sceni nije utemeljena i na umetnosti glume nije umetnost scenske borbe već samo borba na nekoj sceni.

Glumcu, naime, treba borilačka veština koja je prilagođena umetnosti glume inače je borba na sceni uvek strano telo borilačke vratolomije što skreće fokus sa umetničkog na gimnastičko ili ratničko. Zato glumačka obuka za scensku borbu ne treba da bude proučavanje borilačke veštine u formi koja je za umetnost neupotrebljiva već koja je scenski oblikovana, a čega nema bez ozbiljnog umetničkog rada.

Pozorišna scenska borba je deo pozorišnog komada i ona kao takva ispunjava u njemu izvesnu svrhu. No, tu svrhu ona mora ispunjavati na umetnički način tj. tako da pripada svetu *scenskih umetnosti*, svetu umetnosti uopšte, ali i da bude *umetnički svet za sebe*.

Samo jedinstvo ovog trojstva razdvaja banalno-prozaičnu tuču na sceni od scenske borbe kao umetnosti i poetike.

Ovde se, međutim, može postaviti opravdano pitanje otkud uopšte govor o **umetnosti** scenske borbe u današnje postmoderno vreme **postumetnosti**? Smatram da je to otud što ako se stvarnost izbaci na vrata ona se vraća kroz prozor pa se i umetnost počinje svetiti postumetnosti svojim uskrsnućem jer kad je postumetnost proglasila sve za umetnost postalo nemoguće govoriti o bilo čemu, a ne govoriti o umetnosti.

Drugi razlog za pisanja ovog Uvoda u umetnost scenske borbe je problem što u savremenoj teatarskoj kulturi postoji uvreženo mišljenje da je u umetnosti scenske borbe sve stvar samo neposrednog praktičnog telesno- mehaničkog delovanja u kome nema potrebe za poznavanjem ili oslanjanjem na neku posebnu i naročitu teoriju i znanje.

Umetnički rad, međutim, ma koliko bio praktičan i telesan uvek ima i sloj racionalnog i apstraktnog jer čovek-umetnik je i misaono (duhovno) biće. To je sloj diskurzivnog poznavanja izvesnih opšteteorijskih znanja scenske borbe koja su tekovina umetničkog rada i iskustava generacija umetnika. Ta znanja se ne odnose samo na *algoritme* (tačno određeni postupci, procedure i uputstva redosleda) toga kako se izvode borilačke radnje na sceni već i na ono što je scenski opravdano, nužno, korisno, zabranjeno, glupo ili štetno u procesu kreiranja i izvođenja ove scenske umetnosti. Bez tog sloja postavljanje i izvođenje scenske borbe ni uz stvaralački talenat, umetničku intuiciju, nadahnuće i sposobnost genijalne improvizacije ne može u ishodu, osim slučajno, dati dobar rezultat jer „...oni koji se zanose praksom bez nauke, isto su kao moreplovci koji se penju na brod bez kormilara i kompasa i koji nikad nisu sigurni gde idu. Praksa uvek treba da bude izgrađena na dobroj teoriji." (Leonardo da Vinči); „...Telesna svojstva još nisu dovoljna. Glumac mora marljivim proučavanjem najboljih starih i novih pisaca da temeljno izobrazi svoj duh, što mu neće koristiti samo za razumevanje njegove uloge nego i celom njegovom biću i držanju dati neko više obeležje." (Gete)

No, teorija kao sredstvo da se razumom i znanjem obuhvati i ovlada somatskim elementom umetnosti scenske borbe nije i ne sme biti i ostati samo sredstvo. Kao što građevinska skela služi za podizanje zgrade, ali istovremeno i za podizanje same skele, i kao što svako dobro merenje se mora baviti i sobom i meriti i merenje samo, tako i teorija služi ne samo za praksu već i za samorazvijanje teorije. „Duh ima tu osobinu da večno podstiče duh." (Gete). Teorija scenske borbe, dakle, da bi bila uspešno sredstvo mora delom postati i svrha samoj sebi i imati cilj u čisto teorijskoj sferi. Ovako se apstraktni i teorijski rad na jedan način udaljava od praktično-telesnog da bi se ovom na drugi način i drugim putem približio.

Umetnik scenske borbe (a koreograf i glumac posebno) mora, dakle, biti ne samo praktičar već i teoretičar pa ukupan umetnički rad u svakoj umetnosti (i umetnosti scenske borbe) je uvek rezultat njegovog celovitog umetničkog iskustva i takvog istog načina života. Uistinu, u nekim okolnostima i segmentima umetnosti scenske borbe teorijsko dominira dok je u drugim ono je periferno. No, oba su uvek prisutna jer život čoveka-umetnika koji u sebi sadrži telesno, emocionalno i misaono je nemoguće svesti na ideje i apstrakcije kao što ga je nemoguće svesti samo na telesno, predmetno i čulno. Otud kao što glumac za izvođenje jedne scenske borbe mora raditi na uvežbavanju svojih mišića – telesnoj praksi scenske borbe, on mora raditi i na uvežbavanju i razvoju svog duha – teoriji scenske borbe.

Stoga ko hoće stvarno da upozna more bilo koje umetnosti – pa i umetnosti scene, ne treba samo da surfa, klikće, skače, kucka i trlja po površini njegovog digitalnog izgleda već i da roni i buši u dubinu njegove analogne suštine. On, dakle, tome mora prići ne samo na savremen i moderan način skraćenim i brzim – instant podatkom i slikom već i na stari i klasičan način – strpljivim, obimnim i posvećenim čitanjem i promišljanjem.

Ovde se, međutim, danas i krije glavni problem ne samo savremene scenske umetnosti, umetnosti scenske borbe i umetnosti već i življenja uopšte jer:

Obrazovanje se kod nas srozalo, uostalom, kao i u celom svetu. Mladi ne čitaju, a uskoro neće znati ni kako se uči! Informacija ili rešenje nekog zadatka za pet minuta može se naći preko interneta. Ali, od toga nemaš mnogo vajde, ako nisi sam prošao kroz proces i ne znaš kako se do rezultata stiže. Svaka sledeća generacija je manje obrazovana od prethodne. Sve je već servirano, a bez muke nema nauke. Kad nema muke, nema ni radoznalosti. Ni učenja, ni stvaranja. U svetu tehnologija sve je manje živih kontakata, zato ljudi uskoro neće znati ni kako da govore. (Predrag Ejdus);

Nova, mlada generacija živi u bukvalnom sada, u duhovnom siromaštvu i neobrazovanosti. Teško da ima onih koji i danas čitaju Homera, Ovidija i Dantea, znaju za freske u Sopoćanima i Gračanici, slušaju Hajdna i Rahmanjinova, gledaju filmove Felinija i Tarkovskog.

Oni koji za pomenute umetnike i njihova dela i ne znaju, smatrajući da im je to nepotrebno, ne pripadaju zapadnoj kulturi. Oni samo učestvuju u njenom rušenju putem zaboravljanja, i svojim vapijućim neznanjem osporavaju temeljne vrednosti koje nas mogu spasti od pada u novo varvarstvo, makar ono bilo i visoko sofisticirano.(Milan Uzelac)

Kako, dakle, šta i koliko u svom teorijskom radu jedan umetnik čita („čitanje je kapija duha“ – Volter) i promišlja takav će mu i biti stvaralački duh. Ako je to samo kratko, malo, površno i na brzinu takvi će mu biti i život i delo: obezduhovljeni, skraćeni, prazni i banalni – dakle, savremeni. Stoga umetnik scene, ako mu je cilj umetnost, treba da je delom i nesavremen – ne pripada današnjem vremenu surogat kulture u kojoj sve je lako, brzo i jeftino dobavljivo – pa i bezvredno, i generacijama digitalno okovanih i duhoklonućih koje knjige i promišljanje smara i uspavljuje umesto da ih inspiriše (lat. inspirare – unosi duh, nadahnjuje, oživljava) i budi. Vrsnost u svemu, pa i umetnosti scene temelji se na kulturi pera i duha jer nas samo slova i misli odvajaju od tuposti, neukosti, jalovosti i ropstva doba urbanih varvara i savremene tehnologije, a srednjevekovnog divljaštva.

*

Temom teorije scenske borbe, koja će i pored viševekovne istorije pozorišne umetnosti u Srbiji biti ovde po prvi put i na ovaj način pretresana, baviću se samo kroz osvrt na **elementarno** u umetnosti scenske borbe. Druge oblasti i praktični deo ove scenske forme ne samo da prevazilaze temu i opseg knjige već i čine građu koja će biti šire izložena u mojoj enciklopediji „Pozorišno mačevanje i umetnost scenske borbe“.[2]

Treći razlog za pisanja ovog *Uvoda u umetnost scenske borbe* je sve bezobzirnije, učestalije i drastičnije zanemarivanje zanatskog dela u kreiranju i izvođenju umetnosti scenske borbe – diletantizam u radu.

O ovome na duhovit način govori reditelj Goran Marković: „Doveli smo neke prave bitange za tu tuču, i imali smo klince koji su statirali. Ali, nastala je prava tuča. Bilo je dosta krvi... To me je podsetilo na dane kada sam studirao u Pragu. Jedan od profesora, koji je bio cinik, rekao mi je da je kao mlad reditelj, odmah ušao u partiju i dobio da snima film. U tom filmu su se dve vojske tukle, a bio je, kako nam je pričao, dovoljno inteligentan da jednu vojsku obuče u tamniju, a drugu u svetliju boju da bi ih razlikovao vizuelno. Ali ništa nije znao o bitkama. I onda je rekao da svetli pređu desno o tamni levo, i pomoćniku režije naložio da im megafonom kaže da počnu da se tuku. I oni su počeli stvarno da se tuku, čak je bilo i krvi, ali profesoru to nije bilo uverljivo, jer je shvatio da niko ne pada mrtav. I onda je viknuo: neka neko padne mrtav! Ali, svih pet hiljada su pali mrtvi!“

Danas je, dakle, trend da umetnici ponosno, i gotovo utrkujući se, prilaze sa nipodaštavanjem zanatsko-tehničkom elementu ne samo umetnosti scenske borbe već i umetnosti i životu generalno, zaboravljajući da ne postoji „ništa strašnije od aktivnog neznanja“. (Gete)

2 Dramaturgija, režija i dizajn (zvuk, svetlo, scenografija i stilizacija) scenske borbe, koreografija i notacija scenarija scenske borbe, scenski borilački pokret, borilačka akrobatika, ratnička karakterologija, ples i scenska borba, pozorišno mačevanje po epohama i tipovima mačeva, tipologija mačeva, scensko oružarstvo, druge vrste oružja i istorijske borbe, mere zaštite, metodika obuke, rečnik termina scenske borbe i opšta istorija scenske borbe, tehnika i praktika scenske borbe.

Taj mejnstrim koncept je zahvatio i glumu pa glumci danas izlaze na scenu da npr. mačuju potpuno improvizujući, bez ikakvog umeća tehnike mačevanja i ne razlikujući čak ni vrste mačeva (npr. bez osnovnih znanja da se izmah za sečenje kod viteških mačeva, konjičkih sablji, teških palaša, jatagana, kratkih mačeva i noževa izvodi iz ramena, kod sportske sablje iz zgloba šake, a kod pešadijskih sablji, espadrona i rapira iz lakta – ali i bez znanja da kad na sceni treba prikazati bes tada se kod ovih drugih mačeva izmah izvodi iz ramena dok se kod prvih koriste nemačevalačke borbene radnje, udarci, bacanja, gušenja...; da početak napada treba signalizirati kolegi pokretom prstima noge pre ispada i iskoraka, položajem šake pogledom ili glavom prilikom izmaha za sečenje, usmerenjem vrha i bradom kod boda; da se izmah i zamah u scenskom sečenju izvode u istoj ravni; da sečenje mačem i stupanje nogom prema napadnutom kolegi, kao i pokret telom u pravcu sečenja sečivom treba da se finalizuju istovremeno itd. itd).

Овај koncept površnosti je zahvatio i umetnost koreografisanja scenske borbe. Naime, sve je više onih koji se bavi koreografijom scenske borbe, a da ne poznaju ni elementarno kako tehniku borilačke veštine koja se u scenskoj borbi koristi tako ni zanatski deo tehnike koreografisanja.

Takav „koreograf" po pravilu scensku borbu „kreira" tako što iz raznih predstava i filmova čupa ovde-onde pojedine borilačke akcije koje mu se čine atraktivne i zatim ih proizvoljno međusobno spaja u jedan sinkretički krpež. Ovakvo „koreografisanje" izgleda kao kad bi neko uzeo recepte za deset različitih torti i iz svakog izvadio ono što mu se sviđa kako bi sve to na kraju zajedno umešao. Takva torta uistinu može nekad uspeti – ali samo slučajno jer načina da se nešto uradi ispravno i pogodi meta je malo, a načina da se pogreši i promaši meta je beskrajno mnogo. Zato oduvek svako kockanje retko donosi dobitak.

Ovaj pristup umetnosti scenske borbe – u kome se sve uzima od svih i mulja u svašta, a da bi svi mogli kupovati, ima svoje društvene korene u vladajućoj ideologiji savremenog sveta neoliberalne postkulture. Za nju činjenje u svemu, pa i u umetnosti, treba da je apsolutno slobodno i ničim ograničeno tj. bez poštovanja (i poznavanja) bilo kakvih zanatsko-tehničkih pravila rada jer ona su „teror konvencija, šablona, kalupa, stereotipa i klišea" („Postmoderna znači raditi bez pravila kako bi ste iznašli pravila onog što radite" – Ričard Apinjanezi). Tu, dakle, umetnik opsednut savremenim kultom ega[3] ne priznaje u svom radu ništa iznad sebe i sopstvene volje pa svoje „ja"narcisoidno postavlja za apsolutni i jedini temelj, princip i kriterijum svega – pa i svog stvaralaštva. Zato danas dominira tip umetnika koji sebe vidi i doživljava kao boga-kreatora što stvara igrajući se svojom ničim ograničenom voljom. No, „ne čini nas slobodnim to što ništa iznad sebe nećemo priznati, već baš to što uvažavamo nešto iznad nas samih. Jer time što ga uvažavamo uzdižemo se prema njemu. (Gete)

Taj površni pristup umetnosti scenske borbe dobija energiju i od vladajućeg koncepta postumetnosti i antiumetnosti koji se kriticistički postavlja prema svim formama umetničkog – pa i zanatskog u njemu. Taj milje regrutuje umetnike scene koji se cinično, skeptično, sa podsmehom, omalovažavanjem i nipodaštavanjem odnose ne samo prema edukaciji, znanju, umeću, zanatskom i poštovanju bilo kakvih načela u umetničkom radu već i svemu izvrsnom postignutom u umetnosti jer „čovek priznaje i hvali samo ono što je i sam kadar da stvori; a budući da izvesni ljudi svoju pravu egzistenciju nalaze u osrednjosti, oni osuđuju i nipodaštavaju sve dobro kako bi ono osrednje, koje hvale, se pokazalo na utoliko većoj visini." (Gete)

Ti umetnici liče na one večite političke opozicionare svakoj poziciji (izuzev svojoj poziciji stranke kontraša), a što je zapravo oličenje mefistofelovog „duha negacije" („Ja večitog poricanja sam duh!" – *Faust,* Gete) koji je samo jedan maskirani *nihilizam* u kome ti svemrzitelji što *do podne mrze sebe, a od podne čitav svet*, umišljaju da slobodno lete dok zapravo su u slobodnom padu samonegacije zajedno sa svojom umetnošću.

3 „Istina je ono što ja hoću i odgovara mi da je istina"; „dobro je ono što mom ja ide na korist";„vredno je ono što ja izmerim da je vredno"; „lepo je u očima moga ja";„pravda je ono što je pravedno prema mom ja"; „stvarnost je ono što ja mislim da je stvarnost"; „sve je sredstvo moga ja, a ja sam jedini cilj mome ja"... Taj koncept stvara jedan svet individualizovanih i fragmentiranih ljudi monada konglomerizovanih u jedno podeljeno društvo asocijalnih jedinki koje stvaraju i konzumiraju istu takvu umetnost scene.

Uistinu, svaki umetnik (pa i umetnik u scenskoj borbi) u svom radu neke stvari zna i čini bez učenja – urođenim talentom, instinktivno i potpuno nesvesno („...pravom pesniku je urođeno poznavanje sveta te mu stoga, da bi svet prikazao, i nije neophodno neko veliko životno iskustvo, ni velika praksa“ – Gete). Takođe, svaki umetnik u svom radu neke stvari zna i čini po slobodnom osećaju, imaginaciji, naslućivanju i intuiciji. Isto tako svaki umetnik u svom radu neke stvari zna i čini svesno kroz racionalno razumevanje, shvatanje, planiranje i koncipiranje koje je rezultat njegovog teorijskog rada i kritičkog promišljanja.

No, svaki umetnik u svom radu isto tako neke stvari čini i rutinsko-mehanički kroz desetinama puta ponavljano uvežbavanje tokom učenja, dakle, kroz praksom **zanatski savladanu tehničku veštinu**, a koja je temeljna logistika rada u svakoj umetnosti, pa i umetnosti scenske borbe. Potrebno je, dakle, da glumac bude i *stručnjak* – čovek koji zna da kontroliše ono što čini na sceni i ne prepušta svoje delovanje pukoj spontanosti i stihiji slučaja ni u improvizaciji jer treba da je spreman za okolnosti kada je najveće umeće umetnika kreativnost virtuozne improvizacije, ali i okolnosti kada je najveće umeće i kreativnost da se virtuozno izbegne svaka improvizacija.

Ova četiri navedena oblika delovanja su nužna, nezaobilazna i neophodna u svakom, pa i umetničkom radu. Nijedan od njih nije univerzalan, važniji od drugog i sposoban da zameni druge jer svaki od njih ima svoje mesto, trenutak, značaj, prednosti i ograničenja.

Otud kao što jedan pijanista sviranju pristupa ne samo iz pokreta ruku koji su instinktivni i urođeni, pokreta ruku koje vode njegove emocije, umetnička intuicija, ali i njegovo svesno promišljanje već i kroz pokrete ruku koji su automatizam naučene tehnike sviranja, tako i u umetnosti scenske borbe umetnik svojim aktivnostima treba da pristupa ne samo kroz svoje urođeno, emocionalno i racionalno već i izvežbano tehničko (od grčke reči *tehne* koja označava mehaničku spretnost, veštinu, znanje o **pravilima** i postupcima kojima se treba pokoravati kako bi neka radnja ili delatnost funkcionisala kao sredstvo) – dakle, kroz znanje i *rutinu naučenog zanatskog umeća*.

Dakle, umetnosti scenske borbe pripadaju mnoge stvari koje nisu deo zanatskog znanja i učenja – jer se ne mogu ni izraziti rečima ni preneti drugima, pa ih umetnici moraju sami lično iskusiti, ali to ne znači da zanatsko znanje i školski naučeno, a što pruža temelje na kojima će svaki umetnik samostalno graditi, treba odbaciti.

No, danas se upravo to čini. Naime, iako je nužnost kulture zanata u umetničkom stvaranju važila vekovima za jedno opšte mesto u elementarnom obrazovanju svakog umetnika ona je danas postala nešto proskribovano i marginalizovano zbog savremenog postmodernističkog diskursa za koji „sve je umetnost“ jer „svako je umetnik“ i „sve ima istu umetničku vrednost“.

Otud nalazim da u ovo doba – u kome se sistematski radi na razbijanju, zaboravu i zatiranju svega osnovnog, tradicionalnog i klasičnog (pa i shvatanja da postoje rođeni umetnici sa talentom i pravljeni umetnici bez talenta zbog čega svako može biti *načinjen* umetnikom, ali neće sve biti umetnost), treba „staru priču“ i „opšte mesto“ o nužnosti zanatskog u svakoj umetnosti, pa i umetnosti scenske borbe stalno iznova iznositi.

To je neophodno pošto „u vremenima smutnje, zamagljivanja i pometnje ponavljanje istine je vredno zasluga (...) jer ono odavno pronađeno opet se zatrpava (...) i zabludu neprekidno propovedaju oko nas, i to ne pojedinci nego mase. U novinama i enciklopedijama, po školama i univerzitetima, svuda zabluda gospodari, i ona se oseća dobro i udobno, svesna većine koja je na njenoj strani.“ (Gete)

To delovanje je od posebnog značaja danas kad svetom vlada kultura nametanja *ničega za nešto* i smišljeno konstruisan mehanizam „društvenih“ mreža (digitalnih javnih toaleta) kojima dominira svesno i nesvesno prekrivanje, prikrivanje i zatrpavanje svega značajnog beznačajnim, vrednog bezvrednim i istinitog poluistinama, lažima, zabludama i surogatima, u svemu pa i u umetnosti scene.



Borba na sceni, scenska borba i umetnost scenske borbe

Scenska borba spada u jednu od najatraktivnijih oblasti scenske umetnosti uopšte i čini deo gotovo polovine istorije repertoara svih klasičnih i savremenih teatarskih i filmskih ostvarenja.[4] Ona je negde sporedni deo predstave – dekorativni momenat (ukras), negde ključni deo, a negde dopunski deo predstave. Primamljivost ove scenske forme za umetnike i publiku nije prisutna samo zbog njene dinamičnosti i vizuelne atraktivnosti, već i urođene prirodne (instinktivne i nesvesne) zainteresovanosti ljudi za sve što je od značaja za njihov biološki opstanak: opasno, strašno, neizvesno, rizično, smrtonosno, a što je glavni sadržaj svake scenske borbe.

S tim u vezi Fridrih Niče piše: „Istorija i iskustvo nam govore da izražena čudovišnost koja potajno pobuđuje maštu i nosi je izvan stvarnosti svakodnevice starija je od kulta lepote i izdašnije raste od lepog u umetnosti (...) Izgleda da je to velikoj većini ljudi potrebnije nego lepota: svakako zato što sadrži jači narkotik."

Otkud to? Otud što bavljenje ružnim, strašnim, opasnim, groznim, krvavim...ukazuje i na sposobnost da se strah i strašno izdrže, prevladaju, prevaziđu i katarzično savladaju – dakle, na stečenu moć nad tim strašnim i opasnim, makar u umetničkoj formi. Otud i „tragedija mora da pobuđuje strah i podražava događaje koji izazivaju strah i sažaljenje". (Aristotel)

No, da bi se govorilo o umetnosti scenske borbe potrebno je prethodno ograničiti predmet i oblast tog govora – bar se delimično usaglasiti oko definicije šta jeste (a šta nije) **umetnost scenske borbe**. Naime, pošto svaki govor o nekom predmetu zavisi pre svega od toga šta se pod tim predmetom podrazumeva to i bilo kakav govor o scenskoj borbi zavisi pre svega od toga šta ko podrazumeva pod pojmom scenska borba.[5]

Umetnost scenske borbe je, kao i sve drugo, sa jedne strane nedovršena i otvorena građevina koja se istorijski menja. Otud je i definicija scenske borbe fluidna, promenljiva – istorična, jer scenska borba nije ista i nema isto značenje i funkciju u starom Rimu, srednjem veku, baroku... i danas. To znači da jedan isti termin u vremenu ne govori o istim stvarima i da vreme menja njegovo značenje. Otud i definicija umetnosti scenske borbe mora biti različita za različite istorijske periode.

Ali, umetnost scenske borbe (kao i sve drugo) nije postmodernistički viđen idealitet apsolutno vremenitog, beskrajno promenjivog i amorfnog fluida o kome se ne može govoriti i koji je nemoguće definisati. Umetnost scenske borbe je, naime, sa druge strane (jer „muzika se može svesti na određena pravila od kojih ona ne može odmaći, a da ne prestane biti muzika" – Artur Šopenhauer), delimično i jedan dovršen fenomen koji je duboko ukopan u svoj izvorni i nepromenljiv identitetski temelj, a koji generički i arhetipski pripada svim vremenima dok god scenska borba, ma koliko različita bila, postoji. Zato slikar Feliks Valoton i kaže: „Ne verujem da se umetnost ikada kreće u novom smeru, jer njeni su ciljevi nepromenljivi, oduvek isti i večni."

Definicija umetnosti scenske borbe sadrži, dakle, i specifično (pojedinačno), promenljivo, otvoreno i nedovršeno, ali i opšte (univerzalno) nepromenljivo, zatvoreno i završeno. Istorija svega je u jednom njegovom sloju fluidna i promenjiva, ali u drugom sloju kruta, statična i nepromenjljiva. To znači da promena značenja termina „scenska borba" nije apsolutna i da će uvek neki njegovi elementi biti sačuvani i konzervirani. Otud i kad se vremenom termin scenska borba zameni nekom *metascenskom, postscenskom, transcenskom*... ta nova terminologija nikad neće nositi sobom i apsolutno nova značenja i sadržaje. Stoga je izmišljanje novih termina i reči za stare stvari uvek delom samo puko i prazno novačenje.

4 Milorad Popović Šapčanin o ukusu beogradske publike tog vremena piše: „Publika više voli komade sa jakim, uzbudljivim efektima. Podajte kakvu novu dramu punu sceničnosti, tragičnih zapleta, gde ima i noža i otrova i dželata i požara i svega što potresa živce i oni će puniti svakad kuću." Otud i jedno istraživanje dr Živojina Petrovića pokazuje da je npr. „Sirano" čija je premijera bila 21. marta 1914, dakle, pred sam Prvi svetski rat, do 25. maja 1914. za samo dva meseca, „odigran čak 12 puta pri čemu je interesovanje publike bilo toliko da je predstava punila salu Narodnog pozorišta u Beogradu tri večeri uzastopce".

5 S tim u vezi jedan teolog izjavljuje: „Odgovor na pitanje da li neko veruje u Boga zavisi od toga da li pod Bogom onaj ko pita i onaj ko odgovara podrazumevaju isto."

Sa treće strane, umetnost scenske borbe, kao i svaka druga umetnost (po čemu i jeste delom umetnost to što jeste), sadrži u sebi i sloj neizrecivog i nesaznatljivog, dakle, onog što se ne može ni misliti, izraziti ni definisati, a što pripada samo neposrednom proživljavanju umetnika koji je stvara i izvodi, i publici koja je percipira („Pravo umetničko delo, kao i delo prirode, ostaje za naš razum uvek beskrajno, nedokučivo; posmatramo ga, osećamo ga; ono deluje na nas, ali ga u stvari ne možemo shvatiti, a još manje rečima izraziti suštinu njegove prirode, njegov značaj“ – Gete).[6] Otud scenska borba kao umetnost i poseduje u sebi slojevitost: ona ima ono što gledalac treba da vidi, ono što ne treba da vidi, ono što treba da oseti, misli, očekuje, ali i ne očekuje.

I dok se nedovršenom, istorijskom stranom umetnosti scenske borbe bavi istoriografija scenske borbe, u tekstu koji neposredno sledi pokušaću da izložim, samo u osnovnim crtama, njenu drugu, neistoričnu stranu i tako pružim definiciju umetnost scenske borbe gledano u tom smislu.

No, u tom pokušaju definisanja umetnosti scenske borbe i teorijskog bavljenja ovom scenskom formom temi neću prići usko stručno i rigidno ograničeno samo na scensku borbu. Umetnost scenske borbe je, naime, na mnoštvo načina povezana ne samo sa drugim umetnostima (gluma, koreografija, scenografija, režija, dramaturgija, muzika, film, performans...) već i svakodnevnim životom, a „svaki deo teži da se združi sa svojom celinom, utekne vlastitoj nesavršenosti i konačnosti”. (Leonardo da Vinči)

Svaka struka je samo jedan ugao iz kojeg se gleda svet. Ona je stoga treba da je govor o sebi, ali i svetu koji vidi i koga je deo. Drugim rečima, umetnik treba da je zagledan u Sve, ali i fokusiran na svoju izdvojenu misiju, i to tako da to Sve bude u službi te misije i ona u službi toga Sve.

Umeće u bilo kojoj struci zato ne treba da je kratkovida i jednostrana specijalnost – ezoterija, već i iskoračivanje iz nje – plodonosna raznolikost koja se pronalazi u celini. I kao što su jednom čoveku potrebne razne umetnosti, filozofije, nauke, veštine... da bi potpuno rascvetao svoju životnu punoću tako je i jednom umetniku scene potrebno bavljenje i svetom van umetnosti.

Otud rad u scenskim umetnostima na način specijalizacije i nezainteresovanosti za sve drugo znači isto što i biti stručnjak npr. za bolesti jetre, a bez zanimanja i znanja o stanju i bolesti organizma u kome se ta jetra nalazi. Znanje celine je sastavni deo znanja o fragmentu, holističko specijalističkog pa svaka struka koja teži da se redukuje na sebe samu postaje nužno nestručnost koja degeneriše i samu struku, a slično jednoličnom telesnom pokretu koji degeneriše telo, jednoličnom shvatanju koje degeneriše duh i jednoličnim emocijama koje ubijaju dušu.

Zato student, glumac, reditelj, dramatrug, koreograf...koji hoće da spozna i razume umetnost scene (pa i scenske borbe) to neće uspeti ukoliko se zatvori u struku i ne poznaje i ne razume takođe i svet i društvo u kome postoji njegova umetnost glume i svoju angažovanost u njima jer kao što glumac nije samo glumac već i čovek tako i gluma nije samo gluma već i deo postojanja uopšte.[7]

Stoga i knjiga koja se bavi nekom scenskom umetnošću ne treba nikad da bude samo knjiga ezoterije jedne u sebe zatvorene struke već uvek i manje ili više i jedna enciklopedija Svega jer literatura kao hrana duha treba da je izvor ne samo stručnosti već i kulture umetnika.

6 „U prirodi ima i dokučivog i nedokučivog. Razlikujmo ih, budimo svesni tih činjenica i poštujmo ih (...) Ko to ne zna, mučiće se možda celog svog veka oko nedokučivog, a neće ipak nikada bliže istini doći. Ali ko to zna i ko je uman, taj će se držati dokučivog; pa ako u toj oblasti pođe na sve strane, i tako se učvrsti, on će čak i na tom putu ponešto iskamčiti od nedokučivog, mada će tu ipak morati na kraju da prizna: da se mnoge stvari mogu dokučiti samo donekle i da priroda uvek iza sebe ostavlja nešto problematično – a ljudske su sposobnosti i suviše kratke da u to proniknu do dna.“ (Gete)

7 „Nije važno kojom se delatnošću baviš koliko da kroz nju dospeš do univerzalnih principa“ (Mijamoto Musaši) jer na pravoj visini sve se stiče u Jedno.“

Zašto mačevanje?



Kornelijev Sid, *Žan Vilar (Don Dijego) i Žerar Filip (Rodrigo), 1957*

Borilačka veština koja je izabrana za bazu govora o umetnosti scenske borbe i na kojoj je težište izlaganja je *mačevanje*. Ona nije uzeta slučajno ili zbog neke lične pristrasnosti.[8] Razlog za to je sama priroda ove veštine jer tehnika borbe mačem je bodno-sekuće-udaračka pa obuhvata borbene radnje gotovo svih tipova nebacačkog hladnog oružja koje je bodnog, sekućeg, bodno-sekućeg ili udaračkog tipa.

Radnje mačem, dakle, u neku ruku predstavljaju razvijene i usavršene radnje kopljem koje se ne baca, borbenom sekirom, topuzom, helebardom, partizanom, motkom, nožem... Zato dobro savladati tehniku mačevanja svih epoha raznim vrstama mačeva znači najvećim delom savladati generalno tehniku **istorijske borbe** (upotrebe raznih oružja) uopšte.

No, tehnika borbe mačem nije ograničena samo na oružni tip borbe. Osnovni pokreti napada mačem kao što su bod i sečenje su tipski pokreti koji se univerzalno koriste i kod napada nenaoružanom rukom (direkt, kroše i aperkat), a blokovi sečivom mača su identični pokretima ruku koje izvode blokove i sklanjanja protivnikovog udarca rukom ili nogom. Takođe, pokreti eskiviranja napada protivnikovog sečiva su identični kao kod eskivaža udaraca ruke ili noge u drugim borilačkim veštinama. Hvatovi, poluge, čišćenja, bacanja, udarci nogom, laktom, nenaoružanom rukom itd. koji se koriste za razoružavanje ili neutralisanje protivnika u borbi mačevima su takođe standardni za niz drugih borilačkih veština.

Mačevanje je, dakle, zbog višestruke koordinacije pokreta i najraznovrsnijih kretnji gornjeg i donjeg dela tela tehnički složena multidisciplinarna borilačka veština koja zahteva snagu, brzinu, preciznost, ravnotežu, elastičnost, pokretljivost, izdržljivost, ali i koncentraciju i kreativnost.

Zato je **Molijer** 1650. godine napisao: **„Mačevanje – umetnost nanošenja udaraca i bodova mačem bez primanja istih. Pogađanje protivnika do njegovog poraza, bez primanja pogodaka, učinila je mačevanje kao veštinu vrlo komplikovanom 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.“**

Reč je, dakle, o aktivnosti od značaja za generalno razvijanja i održavanja opšte kulture tela, sposobnosti koncentracije, koordinacije u prostoru, osećanja sopstvenih kretnji, brzine u razmišljanju, reagovanju i snalaženju, osećaja sigurnosti, elegancije kretnji i stava, moći zapažanja, interakcije pokreta u odnosu na kolegu, snage, izdržljivosti i telesne motorike. U tom smislu pozorišno mačevanje je važno za scenske umetnike oba pola i svih godina tokom njihove cele glumačke prakse.

8 Autor je 30 godina bio profesionalni učitelj mačevanja u Društvu mačevalaca „Sveti Đorđe“ (Centralni dom vojske Srbije, Vojna akademija u Beogradu, Dom omladine Beograda), Udruženju za pozorišno i istorijsko mačevanje u Beogradu, Renaissance Association „Raguseum“(Dubrovnik), Centru za dramski odgoj BIH (Mostar) i Akademiji umetnosti „BK“ u Beogradu.

Sve navedeno je glavni razlog zbog kojeg se scensko mačevanje oduvek učilo i danas uči na svim značajnijim pozorišnim akademijama sveta sukscesivno tokom celih studija, a što je ujedno razlog zbog kojeg je i autor knjige izabrao ovu borilačku veštinu za temelj govora o umetnosti scenske borbe.



Osnovne pozicije (blokovi-„parade“) za odbranu od sečenja u scenskom mačevanju: (I,II,III,IV,V,VI,VII i VIII)

Performativno i umetničko u scenskoj borbi

U današnjem postmodernom svetu postistine u kome umesto reči vlada igra reči vlada i igra sa rečima *scenska borba* i *umetnost*, ali i sa samom umetnošću scenske borbe.

Zato ću, za početak, utemeljiti polazno stanovište. Ono se sastoji u shvatanju da kao što nije svaki zvuk muzika (jer „muzika je sve što se čuje, a sa namerom da se čuje muzika."- Lućano Berio), svaki glas pevanje, svaki pokret tela ples..., tako isto ni svaka borba na sceni nije scenska borba, a još manje umetnost scenske borbe tj. scenska borba u *umetničkoj* formi. Svaka scenska borba ima u sebi sukob ali sukob (borba ili nasilje) na sceni je samo potreban ali ne i dovoljan uslov scenske borbe jer „gde god ima riba ima i vode, ali gde ima vode nema uvek riba". Isto tako u umetnosti scenske borbe uvek je prisutna scenska borba, ali nije svaka scenska borba i umetnost – scenska borba je samo potreban, ali ne i dovoljan uslov za umetnost scenske borbe.

Suprotno shvatanje vodi u pravcu savremenog postmodernističkog koncepta koji tvrdi da između umetnosti i života nema razlike pa „potrebno je prihvatiti definiciju pozorišta koje se ne zasniva na tradicionalnoj razlici između života i umetnosti" (Ričard Šekner), a što se razvilo u danas mejnstrim stav da sve što bilo ko uradi je umetnost, pa i da „sve što umetnik ispljune jeste umetnost". (Kurt Šviters, 1920)[9]

Uistinu, iz jednog ugla gledano umetnost je isto što i život jer život stvara umetnost. To je nesporno. Ali tome treba dodati još i da je umetnost isto tako i jedna forma života različita od drugih formi života inače nestaje i umetnika i umetnosti kao u Midinoj tragediji u kojoj zlato postaje bezvredno kad sve postane zlatno.

Između umetnosti i života, dakle, delom ne postoji razlika jer umetnost je forma života, ali oni se i ne poklapaju jer umetnost nije sav život niti je sav život umetnost. Otud ako umetnost postane isto što i sav svakodnevni banalni život ona nestaje u njemu kao što bi nestao i život ako bi ga lišili svakodnevnog i banalnog u pokušaju da ga celog estetizujemo i pretvorimo u umetnost. Otud sve može postati i biti umetnost: okopavanje bašte (zen bašta), spremanje čaja (ča-dao), borba (Martial art), pisanje (kaligrafija), izrada odeće i cipela (visoka moda), gradnja kuća (arhitektura) itd. ali nije, ne sme i ne postaje svako okopavanje, kuvanje čaja, borba, pisanje, izrada odeće i cipela, gradnja kuća... umetnost.

Postoji, dakle, jedan element koji razdvaja umetnički život i neumetnički život, umetničku i neumetničku formu stvarnosti koje su delovi sveta, i u tom elementu je *differentia specifica* – suština svake umetnosti kao forme života, pa i umetnosti scenske borbe.

Postmodernistički koncept ovo shvatanje pokušava da (delimično opravdano) relativizuje tezom da taj element zavisi od slobodnog izbora pojedinca pa otud procena da li jeste ili nije jedna scenska borba umetničko delo zavisi samo od toga šta je on sam izabrao da bude kriterijum umetničkog jer: „Umetnost je ono što mi definišemo kao umetnost". (Ričard Šekner)

No, to je samo variranje teze o identitetu života i umetnosti – i odgovora na nju. Uistinu, suština (differentia specifica) umetničkog, pa i naša definicija umetnosti (i umetnosti scenske borbe), sa jedne strane zavisi od ličnog ugla gledanja i izbora. To je nesporno. Zato je i Marsel Dišan opravdano postavio svoje čuveno pitanje: „Ko ima pravo da odredi šta je umetnost?" No, sa druge strane (gledajući iz drugog ugla na koji se takođe ima pravo ukoliko se ne prihvata kultura nametanja) ona isto tako i ne zavisi od našeg ličnog izbora jer npr. jedan kamen i ono što znamo o njemu delom zavisi, ali delom i ne zavisi (invarijantno je) od naše definicije kamena i ugla iz kojeg ga gledamo. Stoga sam izabrao (upravo držeći se postmodernističkog prava na slobodu izbora ugla gledanja) da u ovoj knjizi pođem u pravcu i putem koji u umetnosti scenske borbe traži invarijantno u njenom definisanju.[10]

9 To gledište ima svoju razvojno-umetnički vrhnac u Manconijevom (Piero Manzoni) „radu" Izmet umetnika u kome on koristi sopstveni izmet upakovan u konzerve sa oznakom „100% čisti izmet umetnika" na nekoliko jezika.

10 Ovde, dakle, neće biti reč o savremenom postmodernističkom narativu scenske borbe (koji je tema moje druge knjige – „Postmoderna umetnost i scenska borba u savremenom teatru") po kome nema stabilne forme umetničkog dela jer sve je *fluidno*, pa je i sve *umetnost*. Tako npr. ako se jedan običan kafanski razgovor dva čoveka postavi pred publiku, on više nije puki dijalog, već postaje performans i jedno umetničko delo. No, za klasični narativ,

Jedna scenska borba, naime, može biti kreirana i izvedena sa umetničkim ciljevima, no, ona se može izvoditi i kreirati i bez bilo kakvih umetničkih pretenzija i u potpuno drugačije svrhe. Scensku borbu, dakle, mogu izvoditi i performeri („ljudi od akcije") koji mogu biti samo animatori, zabavljači, lakrdijaši, cirkuzanti i „borci" na sajmovima, vašarima, „viteškim" festivalima i turnirima, turističko-reklamnim priredbama, proslavama, revijama... To mogu biti i sportisti, stručnjaci borilačkih veština i istoričari na svečanim akademijama, paradama, ceremonijama, svetkovinama, manifestacijama, smotrama, zborovima, priredbama, predavanjima, radionicama...

U svim tim slučajevima, iako se borba izvodi na sceni, najčešće nije reč o scenskoj borbi u umetničkoj formi (scenskoj borbi kreiranoj sa ciljem stvaranja umetničkog dela) već o scenskoj borbi bez umetničkih pretenzija. To je forma borilačke aktivnosti koja je organizovana u druge svrhe (reklama, turistička razonoda, istorijska rekonstrukcija, nadmetačka igra, vašarska zabava, ritualni obred, ceremonijal itd).

Performans scenske borbe, dakle, može ali i ne mora postati i biti umetnost, no umetnost scenske borbe uvek mora biti neki performans. Iz tog razloga performer scenske borbe je širi pojam od glumca kome su pretenzije u scenskoj borbi uže i primarno vezane za umetnost scenske borbe.[11] Svaki glumac je, dakle, performer ali nije svaki performer glumac jer glumac teži performansu u kome je glavni cilj umetnost. Uistinu, ima glumaca čiji performansi ne dosežu umetnost kao što ima i performera koji nisu glumci, ali dosežu umetničko. No, ipak, između njih postoje razlike (one u differentia specifica umetnosti) zbog kojih se umetnost pretežno nalazi u teatru, baletu, operi, filmu i kod glumaca umetnika, a performativna (akciona) zabava, razonoda, improvizacija, ludorija i komercijalna lakrdija pretežno kod performera (izvođača, predstavljača) na vašarima, sajmovima i pučkim feštama.

Razlika između njih se nalazi, pre svega, ne u samoj borbi na sceni već u načinu na koji se njoj prilazi i ona izvodi. I kao što u muzici ono suštinsko nije sviranje, već način na koji se svira, u pevanju i plesu način na koji se glas i pokret tela izvode, u scenskoj borbi ono suštinsko nije borba kao takva i njena pojava na sceni već pristup njoj i način na koji se ona izvodi – njena umetnička dimenzija.

No, može se desiti i da pozorišni komad, film, balet... imaju scensku borbu koja nema umetničku ili čak ni scensku formu (kvaziscenska borba) – a što je konceptualno neprihvatljivo za klasični narativ, i da to bude potpuno prihvatljivo iz postmodernističkog ugla jer ovaj umetnički koncept često upravo ima za scenski cilj spajanja nespojivog (sinkretike), kolaža, konglomerata, paradoksa itd.

Otud bi, smatram, generalno gledano, barem kada je reč o scenskoj borbi i njenoj umetničkoj i neumetničkoj formi, bilo najbolje zauzeti stav da postoje oblici scenske borbe koji se kreiraju primarno sa umetničkim, a sekundarno neumetničkim ciljem, ili obrnuto, i koji u skladu sa tim poseduju više ili manje umetničkog u sebi i umetnost su scenske borbe u većoj ili manjoj meri.

Kratko o poreklu scenske borbe

Bez obzira na sve različitosti vezane za sadržaj (dramaturški motivi scenske borbe mogu biti profani – nadmetanje, dvoboj, samoodbrana, rat, pljačka, strast, ludilo..., ili sakralni – ritual, obred, religiozno žrtvovanje) i formu (pozorišna, baletska, festivalska, filmska...) svaka scenska borba je uvek na neki način povezana sa realnom borbom u stvarnosti. Na to ukazuje i njeno praistorijsko poreklo.

iako neki razgovori uistinu mogu biti umetničko delo npr. Platonovi „Dijalozi", dijalozi neka dva vešta retora ili pesnika, nije svaki razgovor postavljen pred neku publiku umetnost jer umetničko čine još i neke druge identitetske karakteristike umetnosti (izuzev ako se pod umetnošću postmodernistički ne podrazumeva bezidentitetski sve).

11 Otud čak i u performansima borbe na sceni kojima je cilj stvaranje umetničkog dela performer ne mora uvek da se bavi umetnošću scenske borbe. Naime, slično performeru u drugim umetnostima koji u središte pažnje ne postavlja lik glumca (pozorište), jedan umetnički predmet (sliku, skulpturu) ili delo (muzika, književnost, igra...) već akciju samu, kretanje, proces, ponašanje... tako i performer u scenskoj borbi u središte svoje pažnje ne mora postaviti scensku borbu već samu akciju kao takvu (akcionizam) pa tu umetnički cilj nije borba na sceni već akcija kojoj je borba na sceni samo sredstvo.

Ljudski telesni pokret je, naime, u početku sa jedne strane imao instinktivno artikulisanu utilitarnu formu u funkciji održavanja neposrednog biološkog života. No, ljudski telesni pokret se istovremeno sa druge strane – kada je ta funkcija bila relativno zadovoljena, manifestovao i u suprotnom obliku, kao slobodno, neartikulisano i neutilitarno motoričko delanje – igra. Ona je bila izraz pritiska viška unutrašnje telesne i psihičke energije i potrebe za pražnjenjem napetosti kroz spontane pokrete slobodnih mišićno-motoričkih kretnji – ludističku zabavu.

Kada se tokom vremena sa sakupljačke prešlo na lovačku i ratničku kulturu utilitarni telesni pokreti održavanja biološkog života su dobili prve neinstinktivne, a borilački artikulisane forme pokreta napada i odbrane. To je ujedno i period kada je, sa druge strane, i puko motorička (ludistička) igra počela da se izvodi uz zvuke prvih udaraljki ili ritmičkih glasova čime je nastankom muzičke podloge nastao i ples.

No, ta proto muzika (i njen temeljni fenomen da zvuk se ne vidi, a deluje) prožeta psiho-emocionalnim sadržajima prvih plesača počinje sve više da oduhovljava i spiritualizuje ples koji postaje ritualno-šamanski.

Kad su se u ove ritualno-šamanske plesove počeli indukovati i prvi artikulisani borilački pokreti koji prikazuju na razne načine kako borbu u svakodnevnom životu (lovačku ili plemensku) tako i magijsku borbu zlih i dobrih duhova, nastali su ekstatički lovački, ratnički magijsko-obredni ili sakralni plesovi čiji je deo uvek bio borilački ritual.



Šamanski obredni ples pred lov, Zdenjek Burijan, 1966

Te prve praistorijske ritualne igre i plesove koji su obično izvođeni pored vatre činili su konkretni (figuralni) borilački pokreti šamana i plemenskih ratnika-lovaca koji su rađeni po izvesnom tradicijom naučenom redu do trenutka kad akter uđe u trans opsednutosti i počne da izvodi niz apstraktnih i improvizovanih borilačkih pokreta neobuzdanog izvijanja tela, okretanje glave, vitlanja i ostalih nefiguralnih pokreta sa ili bez oružja.

Taj kvazireligiozni ritual (koji je uvek bio sinkretički jer u njemu se istovremeno i igra i peva i glumi i izvodi ritualni obred i sve to spaja sa svakodnevnim životom lova i borbe) s jedne strane nije bio pozorišni čin u klasičnom smislu, ali se u njemu nalaze njegovi začeci, elementi i temelji dok sa druge strane on ima više od pozorišnog jer deluje dublje (transcendirajuće) od čisto scenskog, a zbog čega se i teži kroz savremeno ritualno pozorište ući u te ekstatičke dubine.

Svi ti prvi rituali imali su određenu dramaturgiju, teatralnost, gledaoce – publiku koja aktivno (danas bi za to rekli *performativno*) učestvuje u muzici, plesu, borilačkim pokretima sa nevidljivim bićima ili drugim učesnicima koji su često bili i deo krvavog žrtvenog obreda (kasnije su to npr. bile etrurske krvave pogrebne gladijatorske žrtvene borbe). Ta prvobitna scenska borba nije bila samo scenska priča o doživljaju iz svakodnevnog lovačkog i ratničkog života (kao deo ekspresije radosti, slavljenički ples zbog uspešno izvedenog lova ili pobede nad protivničkim plemenom), već i magijsko-sakralni narativ koji je kroz ritual imao za cilj da odobrovolji dobre duhove ili da izdejstvuje zaštitu i isterivanje nekog zlog duha.

Drugi tip scenskih borilačkih plesova koji se pojavio su figuralne igre (*piriha, gimnopedija, kubistika, orkestrika, embaterija, garen, kurepa, salije, belkrepa*...) karakteristične za antičke (grčke i rimske) ratničko-vojničke aktivnosti.

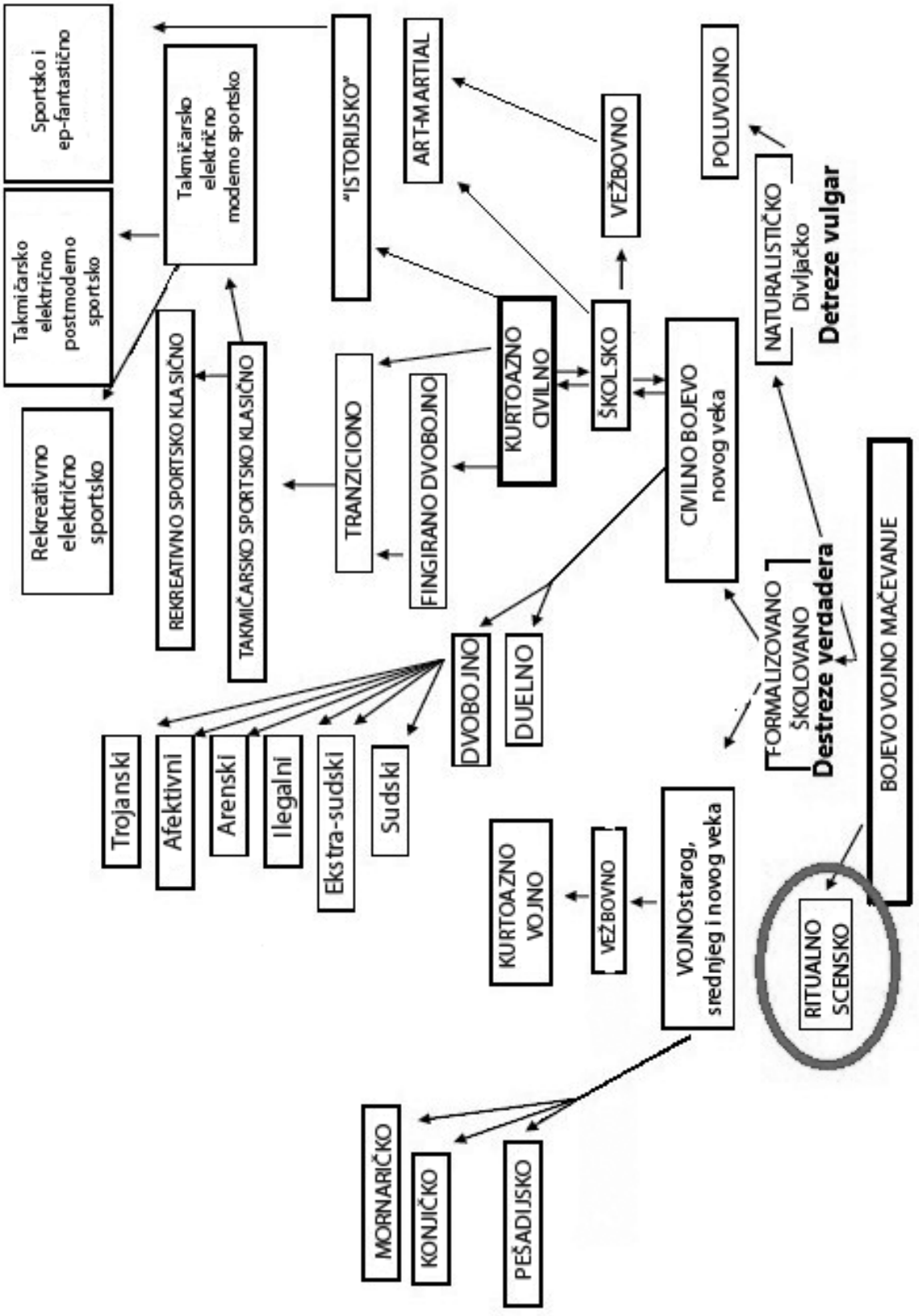
U njima pored improvizovanih pokreta koji mimetički oponašaju stvarne borilačke pokrete postoje i koreografisani borilački pokreti uz veoma ritmički naglašene forme. Ovi borilački plesovi su imali tri praktične funkcije:

1. Religioznu – grčke tragedije su imale primarno sveti karakter spone sa svetom sakralnog i transcendentnog. Naime, sve grčke reči koje počinju sa „the“ (theos – božansko) govore upravo o tome pa i reč *theatron* (pozorište). Otud u svim tragedijama u kojima se pojavljuju i borilački plesovi učestvuju i bogovi i njihovi odnosi prema čoveku i čovekovom svetu.
2. Katarzičnu – psihološko oslobađanje od straha od smrti boraca pred bitku. Reč je o dovođenju boraca u ekstatičko stanje opijenosti, zanosa i pomućene svesti o sopstvu (ja), pa i zaborava opasnosti i straha od smrti.
3. Vežbovnu – uvežbavanje i usavršavanje ratničkih pokreta mimetičkim ponavljanjem borilačkih radnji i akcija (savladavanje forme borilačkih pokreta i kondicioniranje).

Scenska borba je stoga nastala iz stvarne bojeve lovačke ili ratničke borbe i ona ima svoje jasno mesto u sistematici borilačkih veština, a što se može najbolje videti u njenom korenskom položaju u šemi sistematike formi mačevalačke veštine.



Album studija Mačevaoci i rvači, Maarzen van Heemskerck, 1552


Sportsko i ep-fantastično
Takmičarsko električno postmoderno sportsko
Takmičarsko električno moderno sportsko
"ISTORIJSKO"
ART-MARTIAL
VEŽBOVNO
POLUVOJNO
Rekreativno električno sportsko
REKREATIVNO SPORTSKO KLASIČNO
TAKMIČARSKO SPORTSKO KLASIČNO
TRANZICIONO
FINGIRANO DVOBOJNO
KURTOAZNO CIVILNO
ŠKOLSKO
CIVILNO BOJEVO novog veka
NATURALISTIČKO Divljačko
Detreze vulgar
Trojanski
Afektivni
Arenski
Ilegalni
Ekstra-sudski
Sudski
DVOBOJNO
DUELNO
FORMALIZOVANO ŠKOLOVANO
Destreze verdadera
KURTOAZNO VOJNO
VEŽBOVNO
VOJNOstarog, srednjeg i novog veka
BOJEVO VOJNO MAČEVANJE
RITUALNO SCENSKO
MORNARIČKO
KONJIČKO
PEŠADIJSKO

Šema 1

Specifičnosti umetnosti scenske borbe

Umetnost scenske borbe ima niz specifičnosti u odnosu na druge scenske forme. Te specifičnosti utiču na to da se i opšta načela dramaturgije, režije, glume, koreografije, scenografije, kostimografije itd. prelamaju kroz tu prizmu scenske borbe na poseban način modifikujući se do izvesne mere.

Prva specifičnost. U umetnosti scenske borbe, za razliku od drugih scenskih formi, uvek i nužno postoji neka vrsta isceniranog fizičkog sukoba (pretežno fizičkog, ali ne uvek i jedino fizičkog). Fizički sukob je, dakle, suštinski element svake scenske borbe i on se u njoj odvija ili **neposredno** u formi borbe i formi nasilja ili **posredno** kroz razne simboličke, alegorijske, konceptualne i savremene tehničko-tehnološke (digitalne) forme. Ta specifičnost u izvesnoj meri utiče i na dramaturgiju, režiju, glumu i koreografiju same scenske borbe, pa se ne režira, ne glumi i ne kreira koreografija na isti način za neku pozorišnu scenu u kojoj ima i u kojoj nema scenske borbe.

Druga specifičnost. U glumi se kao rekvizit koristi borbena oprema, sredstva i oružje – elementi koji se ne pojavljuju aktivno u drugim scenskim formama (izuzev pasivno kao dekor). Ova specifičnost u velikoj meri diktira, ne samo posebnosti ponašanje glumaca na sceni, već i posebnosti u dramaturškom, režijskom, koreografskom i kostimografskom pristupu komadu. Kao oružje, međutim, ne treba uzimati u obzir samo specijalizovano pravljene borilačke predmete (mač, revolver, nož, sekira...). Pod oružjem se smatraju i predmeti svakodnevnog života (flaša, cipela, metla...) kao i delovi tela (ruke, noge i glava) kad se počinju upotrebljavati (zloupotrebljavati) kao oružje. Takođe, kao oružje, a umesto njega, u scenskoj borbi se mogu koristiti i različiti svetlosni i zvučni efekti čija dejstva dočaravaju borbu na sceni.

Treća specifičnost. Posebna forma scenskog pokreta. Borba kao posebna vrsta aktivnosti generalno poseduje posebnu (specifičnu) vrstu telesnih pokreta koji se razlikuju od svakodnevnih. Ta vrsta pokreta u sebi, naime, uvek sadrži element *agresivnog* i nameru povređivanja. Otud se na osnovu oblika pokreta i položaja tela koji su karakteristični za borbu može pogledom na dva čoveka na ulici odmah utvrditi da li se oni bore (rvu) ili samo grle. Ti telesni borilački pokreti imaju impersonalnu vrednost i značenje jer su rezultat zajedničkog iskustva kolektiva i obraćaju se kolektivu (i životinje takođe imaju celu lepezu pokreta tela kojima jedna drugoj ukazuju na želju ili odsustvo za borbu).

Glumac, međutim, ne može borilački pokret na sceni da svodi na svoj prirodni pokret iz stvarne borbe misleći da je to ono što će njegovom pokretu na sceni dati adekvatnu borilačku formu. On, naime, ne izvodi pravu borbu na sceni pa se zato i njegov pokret mora udaljavati od prirodnog pokreta (koji često i ne poseduje scensku dimenziju – nije sceničan). Iz tog razloga je nužno da se glumac bavi posebnom analizom svog borilačkog pokreta (neke elemente dodaje, a neke oduzima) i tako mu dati jednu *veštačku formu*. To veštačko u umetnosti scenske borbe je neophodno jer i sama reč umetnost upućuje na nešto umetnuto (*umjetno* – hrvatski, veštačko) tj. što nije prirodno, dakle, na jedan drugačiji pokret tela u odnosu na neposredni prirodni pokret. Otud scenska borba poseduje scenski pokret borilačkog tipa – *borilački scenski pokret*.

Četvrta specifičnost. Za umetnost scenske borbe je od sporednog značaja ili je beznačajan govorni element (dijalog boraca) jer se scensko delovanje i izražavanje ove forme primarno temelji (slično igri i pantomimi) na *govoru tela* – slikama borilačkih pokreta (scenski borilački pokret) ili pokreta oružja (zato se npr. mačevanje naziva još i *dijalog sečivima*). To znači da se scenska borba uglavnom izvodi uz borilačke pokliče i krike. Ona se može izvoditi i uz dijalog (koji neposredno prati ili ne prati karakter borilačkih akcija), ali su tu reči tj. verbalno, generalno gledano, samo prateće (dodatno) sredstvo izražavanja. U tom smislu su retki pozorišni komadi (npr. „Sirano“) u kojima dijalog ima podjednak značaj sa samom borbom i gde je borba u funkciji dijaloga koliko i dijalog u funkciji borbe.

Peta specifičnost. Izvođenje scenske borbe u najvećem broju slučajeva pretpostavlja poznavanje i uvežbanost u upotrebi tehnike neke borilačke veštine, a što nije slučaj sa drugim scenskim formama. Telesni pokreti te vrste pripadaju samo ovoj scenskoj formi, čisto su mehaničke prirode i vezani za

tačno određeni tip borbe i upotrebu određene vrste oružja. Tako npr. scensko mačevanje kratkim mačem poseduje niz specifičnosti u odnosu na scensko mačevanje dugim mačem, kopljem, helebardom ili vatrenim oružjem. Karakteristike svake od navedenih vrsta oružja i načina bezoružne borbe (rvanje, boks) utiču tehnikom njihove primene i na način ponašanja glumaca na sceni, ali i dramaturgiju, režiju, koreografiju, sceografiju, kostimografiju...

Navedeni tehnički borilački pokreti su, međutim, sami po sebi scenski neupotrebljivi jer su po svojoj suštini, scenski gledano, prazni i beskarakterni. Naime, strukturalno tehnički se identično izvodi pokret bloka sečivom mača kod glumca koji se brani tokom povlačenja, glumca koji se usputno brani tokom svog agresivnog napredovanja, koji izvodi odbranu tvrdoglavo stojeći ukopan u mestu i koji se leženo poigrava sa napadačem.

Iz tog razloga (a kako borba ne bi izgledala kao borba automata) neophodno je da glumac dodatno svoje tehničke i automatizovane borbene radnje oboji biomehaničkim i emocionalnim slojem koji odgovara datoj scenskoj situaciji.

Borilačke radnje na sceni se, dakle, sastoje od dva sloja. Prvi sloj je čisto tehnički i njega čine scenski prazne mehaničke radnje neke borilačke veštine. Drugi sloj je borilački scenski pokret koji svojim karakterom i formom psihološko-biomehanički odgovara primeni te tehnike u nekoj konkretnoj situaciji. Glumac zato mora dobro poznavati pravilan (neutralan, apstraktni, školski) borilački pokret da bi znao kako da ga u skladu sa svojim scenskim potrebama modifikuje („iskvari“) i tako mu podari život konkretnog.

Šesta specifičnost je uslovnost scenske borbe. Izvođenje svake scenske borbe je uslovljeno (ograničeno) na dva osnovna načina.

1. Pravilima bezbednosti (bezopasnosti, sigurnosti) aktera i publike. Borba na sceni, naime, uvek uključuje izvestan rizik od fizičkog povređivanja. Otud su glumac, reditelj i koreograf scenske borbe odgovorni za bezbednost ne samo svih prisutnih na bini, već i publike (dešavalo se da nož ili sečivo polomljenog mača tokom scenske borbe odleti u publiku). U drugim scenskim formama faktor bezbednosti tokom izvođenja scenskih aktivnosti ne postoji ili je zanemarljiv. Glumac, reditelj i koreograf, dakle, treba da znaju da tokom izvođenja scenske borbe ne može da se radi sve šta se hoće pošto *kad se radi ono šta se hoće, dođe često i ono šta se neće*. Zato je potrebno znati kako koristiti neku borilačku veštinu na sceni tako da se njen prikaz određenim limitima uskladi sa zahtevima bezbednosti. Ovo je od posebnog značaja s obzirom da je čest slučaj da pod pritiskom zahteva za spektaklom ili perfekcijom i virtuoznošću umetnike obuzme strast, pa oni u borbi zaborave na bezbednost i približe se riziku stvarne opasnosti.

2. Uslovljeno je koreografijom borilačkih akcija (izvođenje scenske borbe je uslovljeno još i režijskim i scenografskim itd. zahtevima, ali oni nisu specifični samo za scensku borbu). Naime, dok u drugim formama umetnosti scene može biti prihvaćena, pa i poželjna improvizacija, ona je u umetnosti scenske borbe uglavnom neprihvatljiva.

Glumci, naime, moraju uvek unapred znati tačan redosled i vrstu borilačkih pokreta. Oni se koreografske montaže tih pokreta moraju pridržavati jer scenska borba treba da ima unapred određenu i definisanu formu, karakter, prostor razvoja, trajanje, dinamiku itd. Oni se tih pokreta moraju pridržavati i kako bi izbegli iznenađenja tokom izvođenja scenske borbe jer kao što u stvarnoj borbi iznenađenje otvara vrata za željenu povredu protivnika u scenskoj borbi iznenađenje otvara vrata za neželjenu povredu kolege. Iz tog razloga i koreograf mora da zna koji se borilački pokreti smeju, a koji se ne smeju izvoditi i u kojim formama određene borilačke radnje postaju rizične i opasne za izvođenje.

Postoje samo četiri slučaja u kojima u umetnosti scenske borbe uslovnost scenarijom se može donekle da zanemariti.

Prvi slučaj se odnosi na situacije u kojima se na sceni izvode bezopasne radnje scenskog nasilja kao što su: šamari, saplitanja, guranja, čupanje kose...ili slobodno vitlanje oružjem kad su glumci udaljeni i bez mogućnosti kontakta oružjem itd.

Drugi slučaj je nužna improvizacija. Reč je o nepredviđenim situacijama kada glumac slučajno zaboravi detalje koreografije, saplete se, oklizne itd. U tim trenucima on nije više uslovljen koreografijom i treba da se snađe improvizujući borilačke akcije do trenutka kada će se vratiti na koreografiju scenske borbe. Glumci se u tom slučaju mogu jedno kratko vreme i do izvesnog stepena boriti improvizovano koristeći neke jednostavne akcije, ali uz poštovanje osnovnih pravila bezbednosti (npr. da se tada borba prebaci na veliku distancu ako se bode, da se mačevima bode samo u donje sektore, a napadi u gornje izvode samo sečenjem itd.).

No, nužna improvizacija zahteva izvesnu opštu uvežbanost i određeni nivo iskustva u datoj borilačkoj veštini jer „u svim stvarima uspeh zavisi od pripremljenosti, bez pripremljenosti dolazi uvek do neuspeha“ (Konfucije).

Treći slučaj je kad se scenska borba izvodi uz upotrebu zaštitne opreme (oklopi, verižnjače, sportska maska, zaštitno odelo itd.). Tada se akteri mogu slobodno, pa čak i bez koreografije, boriti na sceni bez straha od povreda. No, ne i bez straha za scenski izgled te borbe. Naime, ovaj tip scenske borbe koji se izvodi bez koreografije i većeg osvrtanja na bezbednost zahteva ne samo kreativnost, inspiraciju, talenat i osećaj za borilačku umetnost (Martial art) već i savršenu uvežbanost i rutinu u borilačkoj veštini koja se koristi. To je obično situacija u kojoj se na sceni koriste dubleri (pravi borci-sportisti, učitelji borilačkih veština itd.)

Četvrti slučaj. Koreografija scenske borbe glumce koji je izvodi ne uslovljava apsolutno. Scenski mačevalac se, naime, bori uslovno po koreografiji kao što pijanista svira uslovno po notama kompozitora. No, pijanista ne izvodi partituru kao mehanički automat, već u sviranje unosi i slobodu svoje umetničke interpretacije. Tako isto i glumci scensku borbu izvode prateći uputstva koreografa, ali kreativno i na svoj način jer „u partituri se nalazi uvek sve, osim onog što je zaista bitno.“ (Debisi)

U tom smislu u scenskoj borbi nema iznenađenja jer glumci čine radnje po tačno zacrtanom i dogovorenom scenariju, no, iznenađenje i postoji jer glumci u granicama tog scenarija kreiraju slobodno sopstvenu glumačku igru. Plan treba da ostavi prostor za improvizaciju, inače će ona nekontrolisano provaliti i razrušiti pla. Ali, i improvizacija treba da ostavi prostor za plan, inače će ona sama upasti u šablon – postati plan.

*

Sve izložene specifičnosti umetnosti scenske borbe (u zavisnosti od tipa borbe) nekad diktiraju u većoj, a nekad u manjoj meri izvesne dodatne i specifične zahteve dramaturgiji, režiji, koreografiji i glumi.

Zanemarivanje tih specifičnosti za posledicu obično ima razne vrste nesklada, izveštačenosti i promašaja u komadu. Tako se dešava da npr. scenski pokret glumca tokom borbe ne odgovara bojevom scenskom pokretu (glumac se npr. tokom ofanzivne radnje naginje u nazad); da koreografija scenske borbe (koja je koncipirana npr. u tehnici barokne borbe dvorskim mačevima) ne odgovara dramaturškim zahtevima komada (borba dva srednjevekovna viteza); da režija linije kretanja borbe po sceni (koju je reditelj odredio da bude npr. linearna) ne odgovara linijama izabrane tehnike borbe (koja treba da je nelinearna); da zvuk scenske borbe ne odgovara vrsti oružja (npr. pušta se brza i prefinjena muzika uz borbu teškim dvoručnim mačevima ili zvuci udaraca teških mačeva uz scensku borbu laganim floretima...) itd.

Umetnost scenske borbe i druge umetnosti

Iako svaka od umetnosti ima svoje specifičnosti pa se zbog toga fenomeni muzike ili slikarstva ne mogu transponovati bez ostatka u umetnost scenske borbe, i obratno („Pesnik ne sme biti slikar; on se mora zadovoljiti da svet iskaže rečju, kao što prepušta glumcu da nam svojom glumom iznosi svet pred oči“ – Gete; „Svaka od umetosti ima svoje specijalne postupke i efekte koji su svojstveni samo njoj i nijednoj drugoj“ – Klement Grindberg), umetnost scenske borbe nije pokidana od drugih umetnosti i umetnosti uopšte.

U svakoj umetnosti, naime, (jer ništa se ne razlikuje od svega drugog apsolutno) nalazimo uvek i ponešto ne samo od drugih umetnosti već i od svih umetnosti uopšte. Zar mnoge fenomene muzike ne nalazimo u slikarstvu i obrnuto, arhitekture u muzici, skulpture u slikarstvu itd., samo na specifičan način prelomljene i izražene? Zar npr. glumac, koreograf, reditelj i dramaturg ne slušaju muziku, ne

gledaju slike i skulpture, ne čitaju književnost? Zar sve to nema uticaja na njihovu ličnost i umetnost? I to ne samo posredno razvijajući njihovu kulturu već i neposredno kroz beskraj interakcija simbola, analogija i komparacija umetničkih formi i sadržaja. Otud i u umetnosti scenske borbe opravdano možemo naći niz elemenata koji imaju korelacije, paralele i analogije u slikarstvu, muzici ili nekoj drugoj umetnosti, a koje su most između svih tih umetnosti.

Sa druge strane mnogi umetnički pravci, (što ne zaobilazi ni umetnost scenske borbe) teže tzv. *apsolutnoj umetnosti* (totalnom umetničkom delu) još od Vagnera, a preko dadaizma zaključno sa savremenom postmodernom. Njihov cilj je različita vrsta objedinjavanja svih umetnosti u jedno umetničko delo u kome se ukida često i granica između umetnosti i života. To se čini na različite načine metodima kolaža, mozaika, sinteze, konglomerata, sinkretike... Tako npr. performans koji je multimedijalan povezuje različite žanrove i medije, ali tako da svaki od njih zadržava svoje specifičnosti – dakle, ne kroz sintezu već konglomerat. Na ovaj način se umetničko delo može slobodno kretati i razvijati u raznim medijalnim i žanrovskim pravcima, ostvariti tranformaciju iz jednog u drugi, a bez ograničenja njihovom sintezom. Na ovaj način se jedna scenska borba koja je počela kao klasično-realistička i telesna može transformisati u zvučnu, pa u video ili hologramsku da bi na kraju završila konceptualno u naraciji i prepričavanju borilačke radnje, ili grafičkom prikazivanju koreografije linija kretanja borbe po sceni. Tako umesto da scenska borba bude sinteza različitog u jednom (borba u jedinstvu zvuka, svetla, pokreta tela i dijaloga boraca) ona je kreirana tako da se različite forme u njoj razvijaju ne simultano već sukscesivno, jedna za drugom ili u raznim odnosima.

Drugim rečima iako u svemu, svakoj umetnosti, pa i umetnosti scenske borbe nema dve iste stvari pa je sve fragmentiran svet za sebe i stoga svaka komparacija i analogija između različitih umetnosti je pogrešna („svako poređenje uvek hramlje“), ipak, između svih stvari ne postoji apsolutna razlika već i sličnost i veze, a sa njima i mogućnost komparacije, analogije, korelacije i opravdanog transponovanja različitih sadržaja, principa i formi iz različitih umetnosti u umetnost scenske borbe, i obrnuto.

Iz tog razloga iako je umetnost scenske borbe neposredno i najčešće vezana za pozorište, film, igru (baletsku, etničku, ratničku itd.) i operu nalazimo je i u specifičnim oblicima i u pantomimi, bodi-artu, raznim formama konceptualne umetnosti itd. U pozorištu lutaka scensku borbu izvode lutke sa prigodnim oružjem i to od simboličkih predstava do antropomorfnih lutki koje nose dramsko zbivanje na sceni, a u različitim lutkarskim tehnikama (marionete, ginjol, senke, crni teatar). Scensku borbu nalazimo i u animiranom filmu, ali i kao deo raznih umetničkih svečanosti, priredbi, festivala, kečerskih takmičenja itd. Scenska borba se može u pozorišnom komadu javiti i samo u formi borbe različitih zvučnih efekata (umetnost dizajna zvuka) ili različitih svetlosnih efekata (umetnost dizajna svetla). Ona se danas javlja i u visoko tehniciziranoj formi borbe robota, dronova, kiborga, androida (*teatar robota*) ili video, hologramskih, laserskih i kompjuterskih efekata na sceni koje kreiraju umetnici softverskog i hardverskog dizajna u savremenom digitalnom teatru.

Umetnost scenske borbe je neposredno vezana i sa umetnostima kao što su dramaturgija, režija, gluma i koreografija, a posredno sa umetnostima dizajna zvuka, svetla, scenografije i kostimografije jer svi oni delom utiču na karakter i duh scenske borbe koja se izvodi.

Iz tih razloga između umetnosti scenske borbe i raznih drugih umetnosti ne samo da postoje različite analogije i korelacije već i često različite uzročno-posledične veze, a u smislu da umetnost scenske borbe može biti pokretač i raznih procesa u drugim umetnostima kao što je i obrnuto (svet savremenih digitalnih filmskih animacija i svet video igara).

Scenski sukob, scenska borba i scensko nasilje

Scenska borba je izvođačka aktivnost koja u vizuelno-auditivnoj formi scenski prikazuje fingirani i bezbedni telesni sukob (konflikt) za pozorište, film, balet, operu, ples, festival... uz ili bez upotrebe scenskog oružja, a koja može, ali ne mora, imati umetničku formu.[12]

Umetnost scenske borbe, dakle, sadrži u sebi uvek fingiran i uslovni (po definisanoj koreografiji) telesni sukob glumaca na sceni koji se izvodi na bezbedan (poštujući stručna pravila sigurnosti) i umetnički (rukovođeno umetničkim zamislima reditelja, koreografa, dramaturga i glumca) način.

Međutim, ova definicija scenske borbe kao „...fizikalizacije sukoba u pozorištu, koja uključuje i glumački zanat i akrobatske, gimnastičke i pantomimičarske veštine pokreta" (En Denis) je vezana prvenstveno za klasičnu formu scenske borbe. Naime, modernistička i savremena postmodernistička koncepcija umetnosti unosi nove i drugačije perspektive gledanja na sve, pa i na scensku borbu. U tom smislu borba na sceni više ne mora imati uvek formu neposrednog telesnog sukoba već i simboličkog, alegorijskog, asocijativnog, konceptualnog (npr. umesto borbe narator ovu prepričava) itd. Ona se može izvoditi i u formi video projekcije i raznih instalacija. Isto tako scenska borba se ne mora izvoditi samo mačevima, helebardama, noževima i pištoljima – uz upotrebu oružja, već i audio i vizuelnim efektima, laserima, hologramima, dronovima, ali i loncima, cvećem, igračkama...

Kada je reč o klasičnoj formi scenske borbe scenski sukob u dramaturško-koreografskom smislu može biti:

- *Borba*
- *Nasilje*

Kod *borbe* postoji razmena borilačkih akcija napada i odbrane između aktera jedno kraće ili duže vreme tj. fizičko razračunavanje u kome učesnici nanose i trpe nasilje istovremeno. To je scenska borba u kojoj se, dakle, sukob razvija pri čemu se najčešće koriste razne specijalizovane borilačke veštine (boks, rvanje, mačevanje...). Zato se ova vrsta scenske borbe može nazvati i scenskom borbom *u užem smislu*.



Antagonistička ili scenska borba u užem smislu. Dvoboj Hamleta (Lorens Olivje) i Learta (Terens Morgan), film iz 1948. godine

12 U daljem tekstu izlaganje će se odnositi prvenstveno na scensku borbu koja ima umetničku formu tj. na umetnost scenske borbe, a ne na forme kao što su festivali, priredbe, obredi, parade, vašari, karnevali, cirkusi itd. u kojima se scenska borba izvodi primarno sa drugim ciljevima, a u kojima umetnički sloj nije od značaja i može, ali i ne mora postojati.

Kad je reč o scenskoj borba *u širem smislu* ona, međutim, sadrži razne forme fizičkog **nasilja** u kojima jedan od aktera fizički „ugrožava“ drugog sa oružjem ili bez njega, ali ovaj na to ne uzvraća tj. ne pruža otpor. Zato u ovoj vrsti scenske borbe nema razvoja sukoba u borbu pa se uglavnom ne koriste borilačke veštine već samo jedan od aktera izvodi neki akt nasilja nad drugim, a „žrtva“ ga iz raznih razloga samo pasivno trpi.





Neantagonistička scenska borba (scenska borba u širem smislu)
Monah, Antoan Arto, 1931*; Hamlet, ubistvo Polonija,* Šekspir.

U tom smislu šamar, batinanje, ponižavanje, zlostavljanje, pretnja pesnicom, kopljem, davljenje ili pretnja revolverom, zaustavljanje trećeg lica da nožem ubode drugo lice itd. je takođe scenska borba jer i u svim tim slučajevima i napadač i napadnuti su u nekom sukobu pa treba da izvedu određeni agresivni akt i njemu prateći borilački scenski pokret. To je, dakle, samo druga forma scenske borbe i drugačiji oblik i nivo u kome se manifestuje fizički scenski sukob. Primera za ovu formu scenske borbe imamo na bezbroj mesta kako u pozorištu tako i baletu, operi i filmu: mučko ubistvo u Magbetu, finalne scene *Fidelija, Karmen, Šeherezade* itd.

U savremenom postmodernističkom pozorištu, generalno gledano, postoji tendencija dominacije scenske borbe u širem smislu. Tako je npr. tipičan slučaj je izvođenje *The Living Theatre* (Živo pozorište) predstave Frankenštajn oktobra 1965. godine u kojoj se na sceni na jednu glumicu baca petnaest kolega i „(...) uguraju je u mrtvački sanduk. Jedan iz grupe se suprotstavlja tom postupku i zbog toga ga „obese“. Sledeći koji se ne slaže sa ovom kaznom biva kažnjen na isti način, treći takođe, i tako redom, samo se način izvršenja kazne menja, dok svi, sem trojice, ne izgube život na najgroznji način, odsecanjem glave, vešanjem, raspećem na krst ili ubijanjem strujom.“ (Ileana Ćosić – *Američki avangardni teatar 1960-1980*).

U tom smislu, scenski sukob može poprimiti veoma različite forme, pa se na sceni ne moraju boriti samo glumci (ljudi) na različite načine, već i roboti, androidi, dronovi, pa čak u savremenom postmodernističkom teatru nailazimo i na životinje.



Različite forme scenske borbe – scenska borba sa životinjama: Čistilište-pakao, Romero Kasteluči, 2009. foto: Emile Zeizig

Neke od tih formi su brutalne, neke suptilne, neke jasno uočljive, a neke gotovo neprepoznatljive. Tako npr. u raznim vrstama postmodernističkog performansa i hepeninga ne glumci na sceni već sama publika je predmet scenskog nasilja. U tu svrhu se na sceni izvode radnje koje zgražavaju ili užasavaju publiku čime se nad njom vrši psihičko nasilje. Izvode se, takođe, i scenska dešavanja pomoću kojih publika interaktivnošću biva uvučena u radnju fizičkog nasilja na sceni (od strane glumaca biva „napadnut" neko iz publike ili se publika iziritira na fizičku reakciju polivanjem vode i sl.) pa i sama počinje da ga izvodi. Za to postoji niz primera u predstavama (npr. **bečki akcionizam** 60-70 godina 20-tog veka) u kojima su glumci svojim radnjama na sceni imali za cilj da kao deo performansa isprovociraju reakciju besa i nasilja u publici. To je iz ugla savremene postmoderne umetnosti potpuno legitimno jer ona (delom opravdano, a delom i neopravdano) izjednačava umetnost i stvarnost, umetničko i neumetničko, umetnike i publiku – pa i scensku, kvaziscensku i stvarnu borbu.

No, borba i nasilje u scenskoj borbi ne mora imati jedino direktan fizički karakter. Ona može imati i posredno fizički karakter kroz razne telesne borilačke pokrete koji nose određenu simboličku, asocijativnu i alegorijsku formu. U tom smislu npr. umesto klasične scenske borbe mačevima između Learta i Hamleta, njihova borba na sceni se može prikazati i tako da se oni gađaju jajima ili paradajzom, kroz njihovo valjanje po bini, suparničko sviranje dva doboša, njihovo lajanje sa suprotnih strana itd. Svaka od tih formi je opravdana i dobija scensku autentičnost samo pod uslovom da se ta igra kontekstualno uključi u celinu komada i razume i prihvati od strane publike.

Prava i scenska (fingirana) borba

U scenskoj borbi se na sceni ne izvodi stvarna borba i nasilje, već koreografisano – dogovoreno i u svakom trenutku planirano i kontrolisano *nasilje* i *borba*. Kao što glumac ne treba na scenu da izlazi pijan da bi dobro glumio pijanstvo tako ne treba ni da udara, bode, seče, davi, šamara... kolegu stvarno, već da glumi sve to. On ne treba na sceni da čini stvarno neko krivično delo (krađu, nasilje, ubistvo, silovanje, paljevinu), već da ga iscenira jer bi u protivnom završio u zatvoru, a izuzeci (stvarno šamaranje, udaranje, bičevanje na bini) od ovog pravila u nekim formama savremene postmodernističke scenske borbe samo ukazuju ili na neukost (diletantizam) ili na forme kvaziscenske, a ne scenske borbe.

Stvar je, dakle, o stvaranju doživljaja borbe (nekad realne, nekad irealne, nadrealne, hiperrealne), a ne o pravoj borbi. Ljudi, naime, ne dolaze u pozorište da bi proživeli užas stvarnog nasilja (kao u rimskoj areni), već da ih ponese jačina proživljavanja umetničke kreacije.

S tim u vezi su i reči Zorana Radmilovića: „Ja se zalažem za laž! Jer teatar jeste laž. I ostanimo pri tome. Koliko god se mi trudili, i ti kao gledalac, i ja kao glumac, da prevaziđemo tu laž i da se dogovorimo da nije – ali jeste! Laž je. Lažno je kad izađem i igram Filipa Filipovića, i operišem nešto, kao... Lažno je. E sad, tu laž hoću ja da izvedem na taj opsenarski način. Ne da te ubedim u to, nego da te malo zavedem. Da te zavedem da poveruješ tih dva sata. Prema tome je – laž."[13]

Publika, dakle, ne treba da bude uznemirena i prekida umetnički doživljaj zbog životne pretnje i ugroženosti glumaca (niti da glumci sami tokom glume strepe od povreda), sebe ili istrčavanja na binu lekara i policije, već treba da je uznemirena zbog sugestivne snage umetničkog čina glumaca koji izvode borilačku akciju na sceni. Publici, dakle, pripada da borbu na sceni proživljava estetski, a ne sadistički tj. zadovoljenje potrebe za umetnošću, a ne patoloških poriva. Borba na sceni je, drugim rečima, samo nosilac umetničkog čina kao što to može biti i bilo šta drugo na sceni: grljenje, pisanje, oblačenje...

Da bi se ovo postiglo, scenska borba ne sme da bude kao snaf film – običan snimak stvarnog nasilja ili borbe koji se ne razlikuje od snimka sigurnosne kamere sa mesta zločina (koji normalan čovek usled zgroženosti brutalnošću i izopačenošću sa organskim gađenjem obično odbija više puta da gleda).

Ona pored sukoba – zajedničkog elementa koji povezuje svaku stvarnu i scensku borbu, njihove vizuelne sličnosti i sličnosti sredstava za borbu, mora sadržavati još jednu veoma važnu dimenziju – **umetničko**.

13 „Jedan od istinskih ciljeva umetnosti je govoriti predivne, ali neistinite stvari." Oskar Vajld

Naime, dok je cilj prave (bojeve) borbe ranjavanje, ubistvo, razoružavanje protivnika, a cilj sportske borbe takmičarska pobeda, cilj scenske borbe je umetnost kreiranja jedne realnosti kojoj je stvarna borba samo veća ili manja inspiracija i temelj na kome umetnik tek treba da gradi svoj sopstveni umetnički svet.

Scenska borba, dakle, nije sportska niti borilačka veština. Ona ima neke njihove elemente, ali je svet za sebe. Napokon, dobar sportista i dobar borac u svoju veštinu moraju unositi i elemente glume kao sredstva pobede (maskiranje, dovođenje u zabudu protivnika itd.), ali iz toga ne sledi da je njihov sport ili ubijanje glumačka umetnost.

Iz tog razloga kad borba na sceni dobije banalan karakter obične tuče ona postaje opscena (lat. obscenus) i doslovno ono „izvan scene" – *prestaje u svojoj suštini biti scenska*. Ona umesto umetničke (poeske) stvarnosti postaje prozaična, profana i banalna stvarnost. **Umetnost scenske borbe nije, dakle, puko imitiranje prave borbe. Prava i scenska borba se suštinski razlikuju po svemu onom po čemu se razlikuje i sve umetničko od neumetničkog – prizemni život banalne svakodnevice od života koji teži da tu horizontalu oplemeni vertikalom.**

Scenska borba nije banalno ponavljanje i reprodukovanje realnosti nekog fizičkog nasilja ili borbe, već umetnička forma koja realnosti nešto kreativno dodaje („Umetnost je više od života" – Stevo Žigon), a nešto i oduzima. Iz tog razloga se stvaraoci scenske borbe ovom moraju baviti i na veštački način jer i sama reč *umetnost* nas upućuje na nešto umetnuto u realnost (veštačko, *stvoreno veštinom*) jer umetnost kreira jedan drugačiji (u ovom slučaju scenski), svoj i nov svet koji je sa prirodnim ne samo ukršten, izmešan, uklopljen... već i njemu paralelan i suprotstavljen. Iz tog razloga glumac ne treba da izvodi stvarnu (pravu) borilačku radnju na sceni već da ovu kreira pomoću umetnosti, a jedan od glavnih alata za to je **sceničnost**.

Pošto, naime, stvarne posledice ne proizvodi samo nešto stvarno, već i fikcija (mašta, ideje i ideali, osećaji, zablude, opsene, laži, prividi) takođe pokreće ljude na delovanje, za dobru scensku borbu nije potrebna istinitost izvedenog telesnog konflikta, već njegova *sceničnost* – utisak koji scenska borba ostavlja na publiku, a koji se postiže snagom kreativnosti umetničke fikcije. Ubod nožem u scenskoj borbi zato ima dejstvo i posledice i na posmatrače i na glumce jer ih na umetnički način uvodi u svet u kome oni zaboravljaju da ubod nije pravi i u kome je stvoren isti, a često još i jači, psihološki doživljaj od pravog. U pravoj borbi se, dakle, ubod noža proživljava **jer se doživeo**; u scenskoj borbi ubod nožem se „doživljava" da bi se proživeo. Između ova dva postoji suštinska razlika jer u prvom slučaju proživljavanje uboda noža je posledica uboda, u drugom slučaju proživljavanje je cilj, motiv, ideja, povod, uzrok uboda nožem (zato se i kaže da glumac počinje dobro da glumi tek kad prestane da glumi i počne stvarno da doživljava svoju ulogu). Takođe, u prvom slučaju ubod se ograničava samo na svet aktera borbe, u drugom slučaju ubod se širi i van tog sveta – u svet posmatrača i publike, pa dok u stvarnosti ubod doživljava i proživljava samo ubodeni, u drugom slučaju ga doživljava i proživljava mnoštvo posmatrača scenske borbe.

Ako se, međutim, zanemari da „život i scena nisu isto" (Mata Milošević) i da gluma nije imitiranje života već vrsta života, pa se teži da scenska borba slepo mimetički prati autentičnost prave borbe, dospeva se ne u realizam (realistička scenska borba), već u banalizam. Dobija se nescenična i nevizuelna scenska borba odbojna publici jer prava i sportska borba u svojoj suštini ne postoje zbog vizuelnosti, sceničnosti, estetike i umetnosti, već zbog pobeđivanja i efikasnosti.

Publika tako može biti postavljena pred npr. pravi dvoboj na život i smrt dva mačevaoca (kao npr. dvoboj Eugenio Pini – San Malato, 13. aprila 1904. u Francuskoj) i da bude ubrzo razočarana spoznajom da je to nešto vizuelno potpuno nezanimljivo, dosadno i banalno, a kako to pokazuju i dokumenti zvaničnih protokola dvoboja iz 19. veka.





Dvoboj pred publikom (borba na sceni), Eugenio Pini – San Malato, 13. aprila 1904, Samedi-Francuska

Nije svaka borba pred publikom scenska borba, a još manje umetnička scenska borba. Naime, dok se scenska borba pred publikom izvodi zbog umetničkog doživljaja publike, pa zato mora biti scenična, bojeva borba se pred publikom izvodi zbog javnog razračunavanja pred svedocima, radoznalcima, sekundantima, lekarom i policijskim službenikom koji vodi protokol dvoboja i nema veze sceničnošću scenske borbe jer tu akteri nisu zbog glume i umetnosti, već zbog pobeđivanja protivnika.

Oni su se najčešće svodili na monotono, oprezno i ziheraško merkanje prilike za jedan napad koje je trajalo i po dvadesetak minuta pre nego će neki od aktera izgubiti strpljenje i živce, ili sakupiti hrabrost za akciju, jer u pravom dvoboju, kako piše Džordž Silver čuveni učitelj mačevanja 16. veka „jedan mačevalac kaže drugom: „Bodi ako smeš“, a drugi mu odgovara: „Ti bodi ako smeš sa tvojim životom.“ Ova dvojica lukavih gospodina tako stoje dugo, jer kad su protivnici vešti oni se nikad ne kreću istovremeno, pošto stara izreka kaže: „Lepo je i udobno spavati u celoj koži.“ Izvoditi, dakle, autentičnu borbu pred publikom, izuzev ako nije cilj prikazati tu vrstu dosadne realnosti, značio bi pravi scenski fijasko.

Otud su i prave masovne bitke u stvarnosti tokom istorije bile samo jedan bizarni krvavi haos i rasulo u kome (jer se ništa ne razaznaje osim sveopšteg meteža nasilja i krikova) nema šta privući i duže zadržati pažnju posmatrača pa se ovaj zasiti i percepcijski isključi. Zato gledanje takvih bitaka (koje se danas sve više neuko organizuju kao scenski spektakl istorijskih i viteških borbi), već posle par minuta, kad psiha posmatrača otupi usled pritiska neprekidne, jednolične i ogromne količine primitivnog nasilja bez ikakve forme, postaje dosadno, pa čak i odvratno.

Otud je rimski car, Marko Aurelije, izbegavao posmatranje gladijatorskih borbi, izjavljujući „da su mu jednolične“.



Borba na sceni, slika nesceničnog meteža srednjevekovnog turnira, Luka Karnah Stariji, grafika iz 1509. godine



Savremena kvaziscenska borba na sceni (na bohurt neoviteškom turniru)

Nesceničnost prave borbe je i bila jedan od glavnih razloga zbog kojeg je klanica rimskog Koloseuma morala imati i koreografa te kvaziscenske[14] forme, zaduženog za kreiranje onog ključnog za

14 Pod kvaziscenskim podrazumevam borbe koje imaju neke elemente scenske borbe (prostor, publiku, kostim, oružje), ali i neke elemente prave borbe. U kvaziscenskim borbama, koje samo vizuelno liče na scenske borbe, primarni cilj nije scensko umetnički čin, već pobeda u borbi. U kvaziscenske borbe ovog tipa spadaju npr. gladijatorske borbe, viteški turniri, sportska takmičenja, dakle, sve vrste borbi koje se izvode pred publikom, ali kod kojih primarni cilj borbe nije scenska umetnost, već nadmetačka pobeda. Kvaziscenske borbe ovog tipa su npr. moderni turniri u istorijskim borbama i istorijskom mačevanju, neoviteški turniri – bohurt, larp bitke itd. U kvaziscenske borbe spadaju i borbe šlager sabljama na menzuri. U ovoj vrsti veoma popularnih dvoboja u 19. i početkom 20. veka, borci pred publikom u zaštitnim odelima izvode borbu pravim naoštrenim sabljama nanoseći jedan drugom prave, ali nesmrtonosne posekotine po licu. Onaj akter koji prvi odstupi je gubitnik. Ne bih sa sigurnošću tvrdio da u savremenom postmodernističkom teatru nije bilo pozorišnih predstava u kojima na sceni glumci nisu izvodili i ovaj tip scenske borbe jer sam video da se na sceni glumci (ili dubleri) uistinu bore nanoseći jedan drugom (bez ikakvog scenarija) prave udarce zatupljenim mačevima od kojih su štitili jedino autentični srednjevekovni oklopi. U okviru kvaziscenskih borbi postoje razlike jer su se npr. gladijatorske borbe nekad organizovale sa ciljem konačnog pokolja, ali nekad sa ciljem da budu primarno scenski događaj i završe se (i pored smrtonosnih rizika) bez smrtonosnog ugrožavanja gladijatora (koji je bio izuzetno skupa roba za klađenje njegovog vlasnika). Isto tako viteški turnir je u početku ličio na pravu malu bitku u kojoj je zbog nasilnosti bilo uvek puno povređenih ili čak i mrtvih pri čemu se vrlo malo bavilo njegovom scenskom dimenzijom. No, viteški turnir poznog perioda (druga polovina 15. veka) u sebi je sadržavao toliko bezbedonosnih i sigurnosnih elemenata (vezano za pravila i opremu) da je do povreda dolazilo retko, a ogroman je značaj pridavan ceremoniji, scenografiji, odeći aktera i njegovom scenskom karakteru. Kvaziscenska borba je karakteristična i za razne vrste rituala u kojima se koristi oružje (bodeži, noževi, ritualna sekira), izvesne vrste nasilja nad učesnicima (npr. bičevanje pri inicijaciji i sl.) ili obredi žrtvovanja životinja uz

publiku – scenskog duha, teatralnosti i spektakularnosti. Ona je morala imati i posebno obučene gladijatore koji su u gladijatorskim školama učili kako da uz razne teatralne scenske gestove i poze dramatično ubijaju ili budu ubijeni.



Gladijatorska kvaziscenska borba na sceni, „Pollice Verso", Žan-Leon Žerom, 1872.

To je inače i bio jedan od razloga zbog koji su prvobitne srednjevekovne turnirske bitke vremenom organizaciono evoluirale u estetizovane viteške megdane kojima rukovode heroldi – ljudi koji nisu bili samo glasnici, objavljivači, nadzornici i kontrolori učesnika, već i vrsta reditelja zaduženih i za scensku organizaciju i vizuelnu efektnost ovih spektakla.



Borba na sceni. Kvaziscenska borba „na menzuri" pred publikom „šlager" sabljama, Hajdelberg, 1910.

Stoga treba podsetiti da postoji niz tehnika borbe raznih epoha koje su zbog svoje vizuelne nezanimljivosti ili rizičnosti potpuno neprihvatljive za scensko izvođenje, niz tehnika koje su veoma scenične, ali opasne, i tehnika koje su nescenične, ali postaju scenične uz manje ili veće modifikacije. Zato se u tehniku scenske borbe unose i pokreti i radnje koji su u pravoj borbi suvišni ili suviše rizični, ali su atraktivni i scenični za publiku. Tehnike prave ili sportske borbe u tom smislu su samo predlošci i inspiracija za ideje, a koji u granicama stila borbe trpe izmene i prilagođavanja vizuelnim scenskim zahtevima.

ritualni ples. Tokom svih ovih obreda izvodi se neka vrsta nasilje pred učesnicima i publikom u teatarskoj ili plesnoj formi, ali koje po ishodu uvek nosi značajnu količinu rizika od stvarnog povređivanja ili ga sadrži što je za pravu scensku borbu neprihvatljivo.

Iz svih navedenih razloga umetnički kreirana scenska borba nikad ne poseduje sve elemente prave borbe kao što i uvek poseduje elemente kojih prava borba nema. Manjak elemenata je npr. da se u njoj izvode pravi udarci, ali su njihove završnice fiktivne tj. cilj nije povrediti protivnika, već načiniti na sceni privid njegovog povređivanja. Višak elemenata čine npr. radnje i pokreti oružjem i telom koji se u stvarnoj borbi ne izvode jer bi bili suviše rizični ili koji u stvarnoj borbi uopšte i ne postoje, ali dešavanju na sceni daju bogatstvo izraza, efektnost i dinamičnost tj. deluju na publiku impresivno i ekspresivno. Tako nailazimo u filmovima na scenske borbe u kojima ratnici izvode borilačke akcije leteći kroz prostor, mačevima presecaju kamene stubove, bore se istovremeno sa deset protivnika i slično.

Iz tog razloga umetnik scenske borbe za svoje delo ne bira svaku stvarnu borbu (jer ima i onih koje nisu dostojne predstavljanja) već onu koja se odlikuje skladom sastavnih delova ili se može dovesti do tog sklada tokom kreiranja i izvođenja selektivnim unošenjem ili izbacivanjem izvesnih elemenata iz nje, a što će dovesti do odstupanja od stvarne borbe.[15]

On, dakle, uzima građu iz realnosti ali je ne prikazuje kao golu istinu u njenoj neposrednoj banalnosti (porngrafski), već je oblači u neko odelo koje sam kroji i u izvesnoj meri je modifikuje kreirajući joj željeni izgled.

Ti elementi koji utiču na izgled jedne scenske borbe, a za koje umetnici obično smatraju da su za izbacivanje su najčešće:

– forme i sadržaji koji u publici izazivaju odbojnost, neugodu, zgražavanje i negodovanje u publici jer su odvratni, banalni, brutalni, dosadni, abnormalni, nezanimljivi, beznačajni itd. (u nekim umetničkim formama umetnici ove ne odbacuju već ih upravo traže i potenciraju);

– nescenične forme koje smetaju umetniku da borbu učini spektakularnijom, efektnijom i izražajnijom;

– opasne za izvođenje forme i sadržaji i zato neupotrebljive za scensko izvođenje.

Kad je reč o elementima koji se dodaju (unose) u scensku borbu, a nema ih u stvarnoj to se čini:

– kako bi se scenska borba ulepšala i oplemenila jer cilj umetnosti je i ulepšavanje postojećeg i stvaranje idealnog uzora („Umetnik sme da deformiše ako su njegove deformacije izrazite i lepe“ – Gogen; „Slika treba da bude nešto prijatno, veselo, lepo, da, lepo. Ima dovoljno dosadnih stvari u životu da bismo ih još mi stvarali.“ – Edgar Dega);

– kako bi se scenska borba raznim modifikacijama učinila plastičnijom, reljefnijom, smešnom, odvratnom, jezivom ili tragičnom;

– kako bi se prikazale ili istakle različite unutrašnje i spoljašnje perspektive borbe i scenski ukazalo na one njene dimenzije koje se ne vide svakodnevno (uobičajeno).

Izloženi skup elemenata koji nedostaje i elemenata koji su višak daje scenskoj borbi njen mimetičko-poetički karakter i moć ne puko banalnog, već umetničkog prikaza borbe.

Umetnost scene, dakle, ne koristi samo istinu da bi izrekla neku istinu, ona koristi takođe i fikciju da bi izrekla neku istinu, ali i istinu da bi izrekla neku fikciju. Gluma je i susret sa stvarnošću iluzije, pa i scenska borba stoga mora u sebi imati element privida ukoliko želi biti glumačka, a ne prava borba. Tako se u stvarnosti npr. korice za mač prave unutra obložene filcom kako se izvlačenje mača ne bi čulo (ne proizvodi zvuk). U scenskim uslovima se korice izrađuju namerno tako da izvlačenje mača stvara oštro šištanje metala sa ciljem privlačenja pažnje publike i stvaranja dramatike u uvodu scenske borbe. Takođe, u masi filmova ratnog žanra kod pogotka metka se vidi trenutno i obilno prskanje krvi u svim pravcima iako u stvarnosti metak takve efekte nikad ne stvara pošto krvarenje nastaje tek nekoliko sekundi nakon pogotka itd. Otud npr. Mikelanđelo svom Davidu, koji je stvaran radikalno realistički, iz umetničkih razloga perspektive gledanja pravi dužu ruku nego što bi ona bila

15 „Umetnik neka teži da stvori ne prirodno delo već savršeno umetničko delo“ (Gete); „ako umetnik hoće da ostvari svestrano i potpuno stvaralačko delo, on ne sme da podražava prirodu, već mora da uzme elemente prirode kako bi stvorio jedan novi element…“(Gogen).

u stvarnosti, a na poznatoj slici Teodora Žerikoa „Derbi u Epsomu“ slikar je zbog efekta pojačanog pokreta naslikao položaj nogu konja u trku koji je nemoguć u stvarnosti.



Scenično prikazan trk konja, Teodor Žerioko, „ Derbi u Epsomu“

Otud je i *tehnika* umetnosti scenske borbe uvek specifična u odnosu na tehnike prave (bojeve) ili sportske borbe koje su diktirane vanumetničkim, a ne umetničkim zahtevima – ne glumom, režijom i zakonima scene, već taktikom pobede u borbi, ne umetničkim, već utilitarnim i pragmatičkim ciljevima. Tehnika scenske borbe ostaje, dakle, povezana sa tehnikom same borilačke veštine, ali na umetnički način pošto svakoj tehničkoj radnji glumac treba da doda umetničku dimenziju i podari joj scenski karakter.

Sa postmodernističkim tendencijama u umetnosti u kojima su svakodnevni predmeti postajali umetnička dela, a umetnička dela svakodnevni predmeti otvorena su vrata rušenju granice između neumetničkog i umetničkog i u pozorišnoj umetnosti. Tako i granica između stvarnog i glumljenog nasilja postaje veoma fleksibilna. Otud jedna grupa umetnika scene pokušavajući da scensku borbu što više hiperrealistički približi pravoj borbi i tako postigne autentičnost, počinje na sceni izvoditi kvaziscenske borbe. Na ovoj liniji su i pripadnici narativa tzv. *dokumentarnog pozorišta* u kome je cilj istina realiteta, a ne umetnička istina iako je rečeno: „Hoće istinu, hoće stvarnost, pa time kvare poeziju!“ (Gete).

Tu glumac npr. iznenada prekida svoju glumu i počinje na sceni da iznosi lični stav ili polemiše sa dramaturgom, rediteljem, drugim glumcem ili publikom, pa se više ne zna šta je gluma i fikcija, a šta stvarnost tj. gde počinje, gde prestaje scenska borba kao gluma, a gde završava ili počinje kao stvarna borba u kojoj se nanose i pravi šamari, udarci ili povrede. Cilj ovog savremenog koncepta je da radnja na pozorišnoj sceni namerno razori scensku iluziju i bude poziv gledaocu da zauzme otrežnjujući i kritički odnos prema svetu koji kreira takvu scenu i sceni koja je ogledalo tog sveta.

Na toj liniji se formirao npr. Ženeov ritualni teatar surovosti i pozorište grozote koje istražuje neposredno nasilje i zločin u njegovim raznim formama i dubinama. Osnovna teza ove teatarske forme je da ako svakodnevna realnost savremenog čoveka jeste prikrivano i potisnuto psihičko i fizičko nasilje, agresija, zločin, prevara, kriminal, otimanje, ludilo, laž, iracionalnost itd. tada je i umetnost odraz te realnosti, ali ne kao njeno prikrivanje kroz umetničku lepotu već ogoljenost identiteta sa njom. Ona je istina koja se zabada u svest posmatrača i u njemu izaziva „bes Kalibana kada je u ogledalu ugledao svoje lice“ (Šekspir, „Bura“). U njemu publika „treba da bude gurnuta u stanje šoka, ne samo emotivnog i vizuelnog već i fizičkog“ (Antoan Arto). Tu je i *Orgijastičko-misterijski teatar* (Herman Nič) koji je praktikovala Bečka drupa i u kome je u jednoj od bodi-art pozorišnih predstava (oni ih nazivaju „akcija“) Rudolf Švarckogler navodno izdahnuo posle performansa u kome je sebi izvadio oči i izvršio samokastriranje.

Jedna od teza ovog na prvi pogled iracionalnog koncepta je da umetnost odvodeći od istine brutalnosti svakodnevnih zločina otuđene stvarnosti (jer i najodvratnije scene i teme nasilja ako se

umetnički obrade, prestaju to biti pošto „prljavština blista kad je sunce obasja“ – Gete) saučestvuje u tim zločinima jer ih ne razotkriva već estetski prikriva. To će se činiti tako što će umetničko i estetsko biti demaskirani naturalizmom koji će sa onog estetizovanog skinuti plašt privida i razotkriti banalnu i odvratnu istinu – farsu i fasadu erotskog iza kojeg se krije istina pornografskog. Tu se, dakle, okrutnost, bizarno, degenerisano, patološko i psihopatsko u scenskoj borbi postavljaju kao sredstvo egzorcizma zla.

Otud gledaoci danas često prisustvuju scenama stvarnog krvožderstva, primarnih nagona, strasti i psiho-fizičkog nasilja i borbe u kome se glumci svojevoljno izlažu sado-mazohističkom mučenju i raznim brutalnim, bizarnim i morbidnim radnjama (bičevanje, stvarni udarci, fakirska samoprobadanja, stvarne posekotine, davljenje do granice gušenja, klanje kokošaka i ovci, pijenje krvi, povraćanje, vršenje nužde na sceni...) koje imaju za cilj ne samo „scensku autentičnost“ već i da svojim verizmom i nepodnošljivošću gledanja razbiju iluziju teatra i tako u publici probude katarzu protesta i otpora.[16]





1. Ilustracija za pozorište „Alfred Žari“, Antonin Arto i Eli Liotar,1930.
2. Pariski „Horor teatar“ (Grand Guignol), foto: Hans Vild, 1947.

Otud savremeni postmodernistički koncepti scenske borbe sve više popularizuju praksu da glumci, kako bi se na sceni borili što stvarnije, akcije napada i odbrane ne izvode po koreografiji već slobodno improvizujući tj. vođeni svojim spontanim refleksnim i instinktivnim reakcijama. U ovom *dokumentarističkom* pristupu scenska borba se stapa sa pravom i razlikuje se od nje samo po tome što oružje nije stvarno naoštreno i što glumci svesno prihvataju rizik slučajne povrede. No, dok je ova škola „scenske“ borbe našla svoje pristalice u filmu gde je moguće pored lekarskih intervencija, montažom i ponovnim snimanjem izbaciti neuspešne, pogrešne, nescenične, a često i komične improvizacije, u pozorištu se ne mogu dovoljno često naći glumci spremni za rizik da od njihove scenske borbe pred publikom spontani refleksi i instinkti naprave lakrdiju ili bolnicu bez ikakve umetničke vrednosti.

Scenska borba u tom konceptu – u kome bol koji nanosi ili trpi umetnik je stvarni bol, a krv koja se prosipa je stvarna krv, na pozorišnoj sceni prikazuje prave borce, a ne umetnike. Ona je, dakle, forma kvaziscenske (prave – neumetničke) borbe koja je kolažirana u jedno scensko (eventualno umetničko) delo – kao kad teksturološki slikar svoju sliku vaze sa cvećem pravi tako što umesto da naslika on na platno zalepi prave cvetove. U scenskoj borbi takve scenske forme i efekti obično upadaju u banalnost, bizarnost i patološko, pa je sa njima scenska borba najčešće lošija od kvaziscenske borbe pro-

16 Džon Kejdž zato izjavljuje da: „Radikalnost umetnosti nije definisana u okviru njene forme, već u okviru njene rušilačke delatnosti unutar datog društvenog, ekonomskog ili političkog okvira.“ Ovaj pristup može imati paralelu u Kafkinoj izjavi da: „Treba čitati samo knjige koje peku, seku i bodu. One koje nam prijaju i ugodne su možemo pisati i sami (...) Dobra knjiga je samo ona koja je kao sekira koja razbija zaleđeno more u nama.“

fesionalnih gladijatora u rimskoj areni jer su i oni (ako nije bila reč o običnoj arenskoj klanici) bili naučeni (cinično) veštini da nanose pogotke i bore se uz upotrebu raznih estetizovanih poza i ubijaju ili umiru na sceničan i teatralan, a ne na banalno-realan-običan način koji je neupečatljiv i nezanimljiv za publiku.

Nalazim četiri glavna razloga zbog kojih je ova ideja i tendencija u savremenoj scenskoj borbi postala mejnstrim.

Prvi razlog je vladajuća sveprisutnost sukoba (borbe i nasilja) u svim oblastima svakodnevnog života pa i naviknutost (neosetljivost i otupelost) ljudi na njega. Otud su klasične forme scenskog nasilja za savremenu publiku postale naivne i nezanimljive. To je stvorilo potrebu za sve novijim, „maštovitijim" i radikalnijim oblicima borbe i nasilja na sceni. Zato se u savremenom postmodernističkom teatru sve više na sceni umesto scenske borbe (a kao scenska borba) prikazuje stvarno telesno nasilje, udarci, zlostavljanja, silovanja, nanošenje samopovreda, povreda i druge skandalozne egzibicije brutalnosti koje istražuju granice zakona u igri se zdravljem i životom. Na sve ovo glumci sado-mazohistički (često i nevoljno) pristaju kako bi privukli pažnju publike, kritičara i medija (kao kad na rok koncertima muzičari privlače pažnju vandalskim činom razbijanja svojih muzičkih instrumenata).[17]

No, „...žanr krvi i creva čini to da nepoznato eksplodira i da se pokaže (...) kao nešto svakodnevno i blisko ljudima (...) Eksplicitnost ovog žanra na kraju će doslovno rasporiti strah, pokazati nam njegovu utrobu i unutrašnje organe, funkcionisanje njegove pogubnosti, do mere da će on prestati da nas ugrožava kao takav, da bi nam, međutim, sugerisao jedan još veći strah:strah od toga da se ničeg ne plašimo." (Horhe Gosalo)

Drugi razlog je postavljanje u centar dramaturškog, rediteljskog i glumačkog rada koncept idejno-umetničke opsednutosti telesnim (pa i neposrednim telesnim nasiljem). Ova opsednutost se temelji na duhu savremenog u materijalizam uronjenog sveta u kome su biološke, telesne (fizičke) i predmetne vrednosti postale dominantna forma i cilj života kod većine ljudi. Otud i telesna čulnost koju prate dve njene glavna funkcije (atributa) zadovoljstvo (hedonizam) i bol (nasilje) čine glavni sadržaj tog animalizovanog načina života pa i umetnosti u njemu.

Treći razlog je svesno, promišljeno i usmereno povlađivanje ukusu publike iz najprizemnijih komercijalnih razloga (zarada i profit) pošto „...publika ima velikog uticaja na umetnost, jer za svoje odobravanje i svoj novac traži delo koje joj se dopada, delo u kome može neposredno uživati; i obično će se umetnik tome rado povinovati."(Gete)

Četvrti razlog je savremeni način života koji na različite načine kreira i uslovljava određeni vladajući psihološki profil i ukus umetnika i publike. Tako nastaju kreatori i posmatrači scenske borbe kojima njihov kulturni, emocionalni i intelektualni sklop diktira karakter scenske borbe koji ih zadovoljava. Rezultat toga su zahtevi za tačno određeni tip scenske borbe koji je tražen, popularan i „in", a odbacivanje drugih tipova scenske borbe (i umetnosti uopšte) kao deplasiranih, deklasiranih i „out".

O jednom od tih elemenata savremenog života koji u velikoj meri profiliše psihološki karakter savremenih umetnika i posmatrača scenske borbe, ali i njenu vrstu, karakter i formu, Mišel Folej piše: „Posvuda je zavladala tiranija ekrana. Ekrani postaju sve veći, s većom rezolucijom negoli ikada i sve su brojniji i rašireniji, kolonizuju sve više javnog prostora i neprestano potiču sumnje da se život događa negde drugde. Stvarnost na ekranima neusporedivo je stvarnija od stvarnosti oko njih, a ljudi na ekranima stvarniji su od u njih uronjenih posmatrača. Slike na ekranu izgledaju gotovo neosvojivo. A kako ekrani postaju veći i sjajniji, njihovi posmatrači postaju sve manji i zbunjeniji. Naposletku posmatrači počinju da liče na stanovnike Platonoive špilje: senke u trajnom mraku koje su savršene

17 Tako npr. u O.M. ekspresionističkom teatru 1962. godine se izvodi stvarno klanje i komadanje jagnjeta na sceni (Ginter Brus se 1970. godine sam sekao brijačem na sceni), ili orgijsko-misterijski teatar (Hermina Nič – bečki akcionizam) sa realnim bolom, pravom krvi i razapetim i rasporenim životinjama, komadima mesa... koji se razbacuju po sceni i publici. Tu se akcija nasilja na sceni izvodi agresivno i destruktivno (sama akcija je forma scenskog nasilja) sa ciljem šokiranja i skandalizovanja publike kako bi se u njoj probudio protest i bunt. Slično se dešava i u drugim formama savremene umetnosti, a gde u raznim hepeninzima i performansima umetnici podvrgavaju svoja tela mučnim prizorima sakaćenja, okrutnostima i krvavom nasilju, pa čak i ugrožavanju vlastitog života. Sve to je, međutim, samo bacanje pogleda u nazad ka staroj rimskoj areni, ali u duhu Marksove misli da „Istorija ima tendenciju da se ponavlja: prvi put kao tragedija a drugi put kao farsa".

samo u svetlu sveta na ekranu (...) Slike na ekranu vrve životom, dinamične su, sjajne, brzo se izmenjuju. Stvarnost je malaksala, statična, tmurna i vuče se smrdljivim, iskrivljenium, žuljavim stopalima (...) život na ekranu je brži od stvarnog života i, uz sve frenetičnije montiranje, svaki put je sve brže. Promene se na ekranu događaju brže nego u stvarnosti i svaka od njih izaziva orijentacijsku reakciju na moguće novo i opasno okruženje, prekidajući pažnju radi utvrđivanja novih smerova. Reakcija je psihološka i traje od četiri do šest sekundi, ali reklame, muzički spotovi i akcione drame izazivaju je svake sekunde te mozak i telo ne stignu ponovo uspostaviti ravnotežu. Sistem je neprestano u stanju uzbune. Zato ne možete odlepiti oči od ekrana (...) Dugotrajne posledice toga su da postaju teško usmeriti pažnju na nešto statično, što se polako kreće ili što zahteva dugostrajnu usredotočenost na jednu temu ili zadatak. I, naravno, stvarnost postaje nemoguće troma i spora."

Posledica: umesto umetnički kreirane i izvedene borilačke akcije na scenu se postavlja (protivno svim bezbednosnim postulatima scenske borbe) zahtev za istinskim hazardom (kao bacanje noževa oko žene u cirkusu, potapanje Houdinija vezanog lancima u zatvoreni bazen sa vodom, ili vožnja motora po zidu smrti) u kome ekscentričnost i stvarna opasnost donose zaradu, a ta zarada taj hazard i stvarnu opasnost promovišu kao umetnost. Banalizacija scenskog nasilja tako proizvodi banalizaciju umetnosti scenske borbe.

No, bez obzira da li je reč o formama scenske borbe koje teže da budu „rijaliti" i napuste granice umetničkog s ciljem stapanja scenske borbe sa stvarnom borbom svakodnevice ili je reč o formama scenske borbe koje teže diferenciranju umetničkog od stvarnog, postoji jedno univerzalno pravilo. Po tom pravilu umetnici tokom izvođenja scenske borbe moraju uvek imati svest o granicama svojih sloboda kad eksperimentišu sa neumetničkim (nanošenjem pravih šamara, udaraca nogom, bičevanja, stvarnih posekotina...) jer kada se te granice prekorače akteri na sceni više ne čine scensko delo već krivično delo (namerno ili iz nehata pravo ubistvo ili povređivanje) sa svim njegovim medicinskim i zakonskim posledicama po počinitelja i žrtvu.

Umetnički sloj scenske borbe

Kada je reč o umetničkom u izvođenju scenske borbe, u obzir treba uzeti dve stvari:

1. *Umetnost* scenske borbe poseduje *dominantno* umetnički sloj i tu se scenska borba kreira primarno sa umetničkim ciljevima i motivima za razliku od scenske borbe u kojoj su primarni ciljevi i motivi vanumetničke prirode (zabava, zarada, reklama, ritual-obred). Tako npr. srednjevekovne turnirske borbe, novovekovne manevarske bitke, folklorne scenske borbe, savremene *viteške bohurt* i istorijske borbe se izvode na sceni i pred posmatračima, ali nisu umetnost niti im je umetnost cilj. Njih je i Laza Kostić opisao rečima: „u Tušini imaju takve zimne zabave (...) dogovore se čitava sela: sva momčad usjedne na konje, pa se podele na dvije vojske. Jedni su Turci, koji krenu u hadžiluk, drugi su hajduci koji će ih presresti (...) Tu je pozornica čitava dolina sa okolnim brdima i klancima, gledaoci se moraju popeti na glavice, da ide sve evolucije tog prikaza."

I, kao što je fizička borba kroz lov i rat instrument biološkog održanja, ali se vremenom oslobodila ove nužnosti i postala forma slobodne aktivnosti i vrsta telesne kulture, tako je i scenska borba vremenom izgubila svoje utilitarno-biološke funkcije.[18]

Tu, dakle, nije reč o scenskoj borbi koja je u službi praktično-korisne aktivnosti svakodnevnog prizemnog života, već o scenskoj borbi koja je aktivnost s ciljem slobodnog kreativnog estetsko-poetskog izražavanja ljubavi prema stvaranju.

18 Za ovo je najbolji primer muška odeća koja se zakopčava sa desne strane, a što je u prošlosti imalo praktičnu funkciju sprečavanja zakačinjanja rukobrana mača prilikom njegovog vađenja iz korica jer se mač nosio na levoj strani, a što je danas izgubilo svaki praktični i ima čisto estetski značaj. Slično tome se i lepota, koja je u početku imala čisto biološku vrednost selekcije i održavanja vrste (npr. paunov rep), kasnije oslobodila te instrumentalnosti pa ljudi ne govore više samo o lepoj ženi ili muškarcu (iza čega se krije funkcionalni instinkt seksualne privlačnosti i biološkog produžetka vrste), već i o lepim oblacima, pejzažima, mislima, ponašanjima... Isto tako i emocije napuštaju sferu samo utilitarnog udaljavajući se sve više od svojih osnovnih bioloških funkcija postajući emocije vezane za poeziju, muziku, književnost.... Takođe, odeća je izgubila svoju primarno pragmatsku funkciju zaštite tela od hladnoće i preko magijske, religiozne, etničke, simboličke funkcije kroz visoku modu dobija funkciju čiste umetnosti – estetska aktivnost bez značajnije utilitarne dimenzije.

To potvrđuje i opšta istorija scenske borbe. U prapočetku scenska borba ima isključivo neumetnički karakter i samo je deo svakodnevnih praktičnih lovačkih ili ratničkih aktivnosti. Ona je kao kompleks lovačkih ili ratničkih borilačkih pokreta i akcija oko vatre, sa ili bez muzike, izvođena sa ciljem okupljanja i kohezije zajednice pred lov ili bitku u ritualima prizivanja u pomoć i odobrovoljenja dobrih duhova, a teranja zlih u opasnim situacijama, kako bi lov ili rat bio uspešan. Ratničke igre su se javljale i u formi zahvalnosti bogovima radi uspešnog lova i pobede u bici.

Sve te scenske borbe su bile praktična, ekspresivna aktivnost kroz koju je grupa ostvarivala u formi jednog arhetipskog *zajedničarenja* religijski (lat. *religare* – spajanje, povezivanje...) kontakt sa spiritualnim svetom duhova oko sebe. Reč je bila, dakle, o pragmatičnom etosu (običaj, karakter, navika, trajno duševno stanje) grupe koji kroz razne forme scenske borbe ciljano i instrumentalno utiče na duševno stanje posmatrača-učesnika i na njihov patos (zanos, ushićenost i egzaltiranost) pripremajući ih psihički za utilitarnu aktivnost lova ili rata.[19]

Scenska borba i znatno kasnije (stari vek) zadržava sakralno-pragmatične funkcije. Ona je npr. bila deo dramatizovanog ubijanja u krvavim ritualnim borbama etrurskih gladijatora na zagrobnim svečanostima. To su bile parareligiozne kvaziscenske borbe sa ciljem žrtvene kompenzacije bogovima; osnovni element sakralnih plesova salijevaca – rimskih sveštenika boga Marsa kao deo ritualnih priprema za sezonu rata ili očišćenja vojske na završetku sezone vojnih pohoda itd.

No, scenska borba vremenom sve više gubi sakralnu pragmatiku (preko alegorijske i asocijativne borilačke izvođačke predstave), a dobija profanu pragmatiku – vojne vežbe, parade, priredbe, zabave, spektakli... Ona tako postaje npr. deo vežbi borilačkog treninga (grčka piriha); vojnički borilački plesova koje su izvodili rimski vojnici u formaciji legije, a kao deo vojne obuke i treninga vojničke discipline i usklađenosti kretanja i delovanja u stroju (od čega je u tragovima preostalo savremenim vojskama današnje strojevo kretanje vojnika tokom parada); kao nezaobilazni deo praktične pripreme za bitku kod gotovo svih varvarskih naroda. Gali i Germani su npr. izvodili scenski borilački ritual koji ratnike i publiku psihički priprema za stanje samozaborava, gubljenje samosvesti i straha od smrti posredstvom uvođenja u igrački trans i ekstazu (napuštanje sebe); u srednjem veku scensku borbu izvode žongleri (od ioculare – razonoditi), akrobati, pelivani i cirkusanti koji svoju veštinu izvode kao scenski spektakl po ulicama, trgovima, vašarištima, priredbama, a zabavljajući publiku samo iz utilitarnog interesa – zbog novca. Umetnost se, dakle, u srednjem veku ne shvata kao posebna sfera života (samostalnost). Ona je primenjena umetnost a umetnička dela imaju svoju praktičnu namenu i služe nekom obliku života (profanom ili svetom). „Iza porudžbine nekog umetničkog dela gotovo uvek stoji nekakva praktična svrha, neka praktična namena za život. Time se praktično briše granica između umetnosti koja slobodno stvara i umetničkog zanata, ili bolje rečeno – ta granica još nije povučena. Ovo razdvajanje ne postoji ni kad je reč o ličnosti umetnika." (Johan Hojzin)

No, ljudski živeti ne znači samo raditi, jesti, piti, spavati, razmnožavati se, odevati i uživati, a da bi se opet radilo, jelo, pilo, spavalo, razmnožavalo, odevalo i uživalo... (i tako u krug dok to svakodnevno, besmisleno i prolazno animalno postojanje samo sebe kao Uroborus ne proždere i potroši nestajući kao da nikad nije ni bilo) već i više od toga jer život je mnogodimenzionalan pa „čovek ne živi samo od hleba..." (Hristos).[20]

Zato se svako ljudsko delovanje u određenom trenutku okreće oslobađanju od okova te jednostrane, svakodnevne, utilitarne, ovostrane i prolazne prizemne korisnosti i polazi u traganje za onostranim, neprolaznim, smislenijim, inspirativnijim, oplemenjujućim... – duhovnoj kulturi (religiji, filosofiji i umetnosti).

Umetnost, dakle, kao deo ne samo predmetne već i duhovne kulture, nastaje tamo gde ljudsko

19 I mač koji je u početku bio običan materijalni predmet, praktično sredstvo utilitarne svetovne i profane borbe – alatka, vremenom dobija duhovni (spiritualni) karakter. On postaje arhetipsko i simboličko obeležje vlasti, pravednosti, kultnog, svetog, transcendentnog, atribut junaka i podviga, deo raznih ritualnih ceremonija, proslava, sakralnih obreda, inicijacija, procesija i svetkovina (predstavlja Božju reč – Hristov mač, pravdu...). Bljesak čelika mača je postao simbol svetlosti, vatra plamena kovanja simbol pročišćenja, dvostruka oštrica sečiva simbol svetog rata (borbe sa sobom samim – jedna oštrica prema sebi a druga prema protivniku)... Ali mač je i arhetip svega suprotnog jer on ima dvostruki aspekt (mačem se odseca glava Jovana Krstitelja,), sprovodi nasilje, nanosi zlo (treći jahač apokalipse nosi mač), on donosi rizik (Damaklov mač) itd.

20 Jer, kako glavni lik u *Nekoliko dana iz života Oblomova* izjavljuje „Nemoguće je doći do odgovora `kako živeti`, ako ne znaš odgovor na pitanje `zbog čega živeti`", a „živeti treba zbog onog zbog čega vredi umreti." (Ivan Iljin).

telo, duh i duša ne žele više da služe samo za instrumentalno zadovoljavanje bioloških potreba već i da se i otrgnu od njega i postanu cilj sebi.[21] Zato Pikaso i kaže da: „Umetnost umiva našu dušu od prašine svakodnevice“, Igmar Bergman da „umetničko delo treba da potresa, da pogađa pravo u srce i dušu, a pokraj naše svesti o svakodnevnom“, a Alfred Veber da „prava kultura počinje tek onda kad se život, oslobodivši se nužnosti i potreba, preoblikuje u strukturu koja će stajati iznad njih i kada ljudi počnu delovati u ime nečeg što je suvišno sa gledišta egzistencije, a što osećaju kao njen krajnji i najviši smisao.“

Tako i scenska borba postajući umetnost dobija formu stvaralačke igre u kojoj umetnički čin transcendira običan svakodnevni život, a običan svakodnevni predmet (oružje) i svakodnevnu borilačku veštinu transcendira u umetnički predmet i umetničku veštinu.[22] Ona, dakle, ne ostaje zarobljena na utilitarnom nivou neposrednog služenja pragmatičnim potrebama sakralog ili profanog života već postaje čisto estetsko-poetska (poiesis – grč. praviti, proizvoditi, stvarati nešto čega nema...) aktivnost oslobođena praktičnih egzistencijalnih funkcija – scenska umetnost. Zato Berđajev i kaže da: „Umetnički čin je zgusnuti reprezent kreativne moći čoveka (...) umetnik ne ispoljava samo određeni svesni ili nesvesni sadržaj duha određene sredine već i pre svega otelotvoruje stvaralački princip i samu osnovu života.“

To pretvaranje scenske borbe u umetnost scenske borbe je doživelo kulminaciju sa njenim ravnopravnim uključivanjem u razne seriozne forme scenskih umetnosti kao što su pozorište, balet, opera i film.

No, kako je danas u savremenom dobu konzumerizma scenska borba, kao i sve drugo, postala primarno utilitarno-komercijalna roba na tržištu zarade i profita (jer potrošačko društvo svemu nameće da ima samo korisno-upotrebnu vrednost) i umetnički karakter iz nje se sve više istiskuje pa ona iznova uranja u neumetničko. Time iznova postaje primarno instrumentalizovana i pretvorena u sredstvo puke zabave, trgovine ili deo mehanizma ideološke indoktrinacije i formatizacije ljudi u pravcu potrebnom za kreiranja jednog predatorskog društva globalizma, konzumerizma, transhumanizma i postkulture.

Otud „Manconijevo konzerviranje izmeta je najpre kao umetnički gest potvrda Dišanovog principa da i takav artefakt može u odgovarajućem kontekstu dobiti značenje umetničkog dela. Međutim, daleko je značajnije da je tržište potvrdilo vrednost tih fekalija, koju je umetnik odredio proporcionalno ceni zlata istovetne težine. Pokazuje se, dakle, da sadašnja cena ovih konzervi nije proročko potvrđivanje ovog umetnika da će izmet vredeti kao zlato, već afirmacija moći sistema, poput tabloidne štampe i televizijskih rijaliti programa, koji može bezvredno da učini vrednim, ali isto tako i da poništi postojeće vrednosti. Tržište ovih predmeta simbolizuje moć daleko većih i značajnijih sistema, kojima se pojedinac, gubeći osećaj kritičnosti, ne može suprotstaviti, jer su ga oni stavili u svoju funkciju.“ (Bojan Jovanović)

Ne treba, međutim, ovu kratku i grubu sliku istorijskog razvoja scenske borbe ka njenoj umetničkoj formi i nazad gledati u crno-beloj optici krajnosti utilitarno-neutilitarno jer reč je zapravo o dinamici akcenata. Naime, scenska borba i tokom perioda kad ima praktičan, pragmatičan i utilitaran karakter, formu i smisao (ritualni, ceremonijalni, etnički, zabavljački, komercijalni, ideološki) u sebi nosi i neke elemente neutilitarnog i umetničkog no, oni imaju sekundaran i za nju marginalan i efemeran značaj. Isto tako u periodima kad je scenska borba bila slobodna estetska aktivnost koja se izvodi zbog sebe same – jedna čisto izvođačka umetnost, ona je ipak u sebi sadržavala i neke elemente lukrativnosti, neumetničke i spoljašnje svrhe, ali oni u njoj imaju sekundaran, marginalan i efemeran značaj.

21 „S tim u vezi Đuro Šušnjić piše: „Tamo gde verovanja, ideje i ideali nadilaze svakodnevne potrebe i interese ljudi – tamo ima kulture.“ Na isto podseća i Oskar Vajld: „Možemo oprostiti čoveku koji stvara korisnu stvar, samo ukoliko joj se ne divi. Jedino opravdanje čoveka koji stvara beskorisnu stvar je ukoliko joj se istinski divi. Sva je umetnost zato u potpunosti beskorisna“; „Stvaranje radi zadovoljstva stvaranja – cilj je umetnika...“ O tome piše i Volter: „Suvišno je veoma nužna stvar.“ (Volter)

22 Zato svaka umetnost uvek na neki način koketira sa neizrecivim, onostranim, metafizičkim i apsolutnim (pa je stoga i rečeno da „ne može se baviti umetnošću ako se ne teži nekom idealitetu“) pokušavajući da nađe reč, zvuk, boju, pokret, formu... koji će mu se približavati. Ona je, dakle, otvaranje za nedohvatljivo, neizrecivo i nerazumljivo a zatvaranje za ono razumljivo, dohvatljivo, prizemno, uobičajeno i svakodnevno jer „Smatram da ono što najviše zavređuje da bude saopšteno jeste ono što se ne može saopštiti“ (Hans Gadamer).

Takođe, postoje periodi i okolnosti kojima su ove dve struje harmonizovane i u ravnoteži, a kada se scenska borba javlja kao primenjena umetnost u raznim formama ceremonijalnog spektakla, takmičenja u sport-scenskim borbama (*art-fehtovanie*) itd.



Takmičarski šampionat art-fehtovanije (artističeskoe fehtovanie) u umetnosti scenskih borbi. Na šampionatu se okupljaju pozorišne grupe izvodeći takmičarski koreografije svojih scenskih borbi.

2. Kada je reč o umetničkom u izvođenju scenske borbe, pod tim podrazumevam, kao drugo, da ona u sebi sadrži:

– Opšte elemente svake umetnosti jer „ako hoćemo da govorimo o kakvom izvrsnom umetničkom delu, gotovo je potrebno govoriti o umetnosti uopšte: jer ona je sva u takvom delu, i svako može, prema svojim mogućnostima, iz takvog jednog naročitog slučaja da izvede i opšte zakone." (Gete)

– Elemente posebnih umetnosti (vizuelnih i scenskih umetnosti, dramaturgije, režije, glume, koreografije, kostimografije, scenografije…).

– Specifične elemenate same scenske borbe kao pojedinačne umetnosti.

U tom smislu, svaka scenska borba koja ne sadrži ove tri dimenzije umetničkog (dubinu, širinu i visinu) nije umetnička scenska borba i fališna je (loša) u onoj meri u kojoj joj nedostaje neka od navedenih dimenzija. Tada se neizbežno dobija česta situacija da je *svuda borac na sceni, a nigde umetnik, svuda borilačka akcija na sceni, a nigde umetnost u akciji na sceni.*

Suština umetnosti scenske borbe, dakle, nije tuča – puka tehnika senzornog spektakla akrobatsko-kaskaderskih vratolomnih egzibicija ispražnjenih od duhovnog, estetskog, stilskog, poetskog, vrednosnog, već umetnost. Ona nije borba na sceni, već UMETNOST u formi borbe na sceni zbog čega nema borilačke akcije u umetnosti bez umetnosti u borilačkoj akciji. Scenska borba zato ne traži samo borca, već i UMETNIKA, – ona je dete majke umetnosti i oca borbe. Otud govoriti o scenskoj borbi znači govoriti, ne samo o tehnici borilačke veštine, već i scenskoj umetnosti, pa i umetnosti uopšte.

Umetnički izvedena scenska borba, dakle, nikad nije puka akcija mehaničkih borilačkih radnji kojima se izvodi neki iscenirani fizički sukob jer dominacija tehnike ubija duhovnost, a „tamo gde duh ne vodi ruku umetnika, tamo nema ni umetnosti". (Leonardo da Vinči) Scenska borba, iako je prvo estetski (grč. *opažanje, percepcija, osećaj, oset, čulno)* fenomen, ona je uvek (čak i onda kad je samo dekoracija, ukras ili puki spektakl koji treba samo da zabavi, razonodi, šokira, zavede, očara čula) više od samo toga jer „spektakl nije samo skup slika; to je društveni odnos među ljudima posredovan slikama". (Gi Debor)

Naime, način na koji neko živi određuje to kako se on i bori, pa način na koji se neko bori govori i o tome kakav je on, kako živi i kakvo je vreme u kome živi, ali i njegov odnos prema tom vremenu. Otud svaka scenska borba uvek ima i neki **duh** i izraz je društva u kome postoji („Stil nije nešto lično jednog prolaznog zanosa, on je moral i ukus jedne epohe" – Žan Kler). Scenska borba zato, kao i svaka dramaturgija, režija i gluma, uvek kroz svoje delovanje na publiku posredstvom forme sukoba pokazuje

i izražava i neku kulturu, vrednosti i model društva. Zato pored svega vidljivog fizičko-mehaničkog u nekoj umetnički kreiranoj scenskoj borbi uvek se nalazi i ono nešto iza fizičkog i čulnog – jedno nevidljivo metafizičko tkanje koje borbi daje karakter i duh, a na čemu glumac, reditelj, koreograf, dramaturg treba podjednako predano da rade kao i na neposredno fizičkom (a što se danas najčešće marginalizuje, zaboravlja i zanemaruje).

Stoga svaka umetnički kreirana scenska borba nije samo rezultat rada koreografa, glumca, reditelja na rešavanju čisto unutrašnjih vizuelnih, tehničkih, koreografskih i glumačkih problema same scenske borbe (jer u koreografiji, glumi, režiji, scenske borbe postoji i sloj u kome su važni samo zakoni koreografije, glume, režije i njihove unutrašnje strukture, a ne svet koji ih okružuje), već i prožimanja osećaja, misli i vrednovanja dramaturga, reditelja i glumca sa svetom u kome oni žive. Ona zato uvek iskazuje i neku etiku, estetiku, epistemologiju (gnoseologiju), aksiologiju, ontologiju – društvo u celini.

Umetnost scenske borbe se, dakle, samo jednim delom može razumeti iz života prave borbe (jer ni umetnost generalno nije rezultat samo stvarnosti koji je okružuje), a drugim delom se može razumeti iz umetnosti same – njene samodelatnosti u sebi i na sebi.

Svakoj formi uopšte, pa i svakoj umetničkoj formi je, dakle, neophodna izvesna autonomija, samostalnost, zatvorenost u sebe i odvojenost od svega ostalog – pa i umetnosti scenske borbe. Naime, ništa ne zavisi samo od spoljašnjih uticaja jer delom poseduje i sopstvene unutrašnje procese koji zavise samo od unutrašnje dijalektike njegovih elemenata.

Otud svaka umetnost, pa i umetnost scenske borbe, poseduje izvesnu nezavisnost od društvenog života, političkih prilika, morala itd. i u tom smislu predstavlja delom bavljenje samo sobom.[23] I kao što tehnika stvarnog borenja mačem jednog Francuza 18. veka zavisi od rešavanja specifičnih i čisto unutrašnjih tehničko-mačevalačkih problema napada i odbrane s obzirom na konstrukciju malog dvorskog mača, ali nije apsolutno nezavisna od društvenih konvencija i kodeksa borbe tog vremena tako i jedna scenska borba ne zavisi samo od rešavanja čisto unutrašnjih koreografskih, rediteljskih i glumačkih problema scenske borbe same, već i karaktera društva i vremena – vanscenskih uslova i uticaja u kojima ona postoji. Razlog je jednostavan: umetnost je i društvena činjenica koja korespondira sa duhom društva u kome se nalazi.

Funkcija jedne scenske borbe stoga nije nikad čisto umetnička jer ni umetnost nije (i pored težnje da to bude) samo i jedino umetnički fenomen već ima i komunikacijsku, kritičku, moralnu i kulturološku vrednost pošto svaki umetnik u delo unosi i svoje značenje (intencionalno) kao što ga i samo društvo ugrađuje u njega. U tom smislu, scenska borba prenosi na razne načine razne poruke i daje sugestije posmatračima i to:

1. kroz misli (dijaloge) boraca pre, za vreme i posle borbe;

2. kroz neborbeno ponašanje boraca na sceni (kurtoazija, etikecija, konvencija, svakodnevni pokret, odelo, odnos prema oružju...);

3. kroz odnos boraca jednog prema drugom;

4. kroz forme borilačkih akcija boraca;

5. kroz vrstu i izbor oružja;

6. kroz promene načina ponašanja i borbe;

7. kroz sam pristup borbi;

8. kroz dizajn (svetlosni, zvučni, simbolički, asocijativni) scenske borbe.

23 Ta nezavisnost, međutim, nije apsolutna jer „nijedan naučni ni matematički ili neki drugi sistem ne može da se objasni i dokaže sasvim sobom samim. Mora se izaći van tog sistema da bi se on mogao proveriti i dokazati. Unutrašnja koherencija je nedovoljna“ – Kurt Gedel.

Osnovne forme u umetnosti scenske borbe

Jedna od prvih i najčešćih zabluda laika u umetnosti scenske borbe je da se sve borbe na sceni izvode na isti način i da se razlikuju samo po vrsti oružja, kostimu boraca i scenografiji u kojoj se borba izvodi. Međutim, drugačija je npr. barokna forma scenske borbe 18. veka u kojoj se akcenat stavlja na estetsko, etičko (čast), stilsko, ukras, suvišno, etikeciju, manire, pedanteriju, teatralnost i izveštačenost mnoštva reverenci (mačevalački pozdravi oružjem) od neoklasicističke ili romantičarske forme scenske borbe 19. veka.

Tako neoklasični dvoboj mačevima dva parižanina iz vremena Napoleona odbacuje dekorativnost, arabesku i teatralnost u borilačkim pokretima, a koji su karakteristični za barok, i bore se čineći sve sa akcentom na praktično, tehničko, svedeno, jednostavno, efikasno i korisno. Njihov *buržoaski* duh borbe se razlikuje od *feudalnog* plemićko-aristokratskog i bliži je renesansnom jer odiše kultom razuma, discipline, proračuna, pragmatičnog i prosvetiteljskog – jednog vremena uspona tehnike, industrije i kapitalizma.

Vremena se razlikuju pa se, dakle, razlikuju i načini stvarne ali i scenske borbe jer „ima među ljudima mnogo raznih sukoba koji uvek iznova nastaju kao posledica različitih, međusobno oprečnih mišljenja i osećanja koja se ne mogu izmiriti. Kad se tako jedna strana naročito istakne, ovlada mnoštvom ljudi i trijumfuje u takvom stepenu da suprotna strana mora da se povuče i da, pritešnjena, miruje izvesno vreme, onda tu prevlast nazivamo duhom vremena, koji zatim vlada izvesno vreme.“ (Gete)

Otud svaka misao, svaka reč, svaka tvrdnja i osećaj (pa i čista fantastika) pripadaju nekom duhu vremena i nešto su što uvek na neki način nosi u sebi deo stvarnosti i nešto je stvarno, a što nalazi svoje mesto i u sferi umetnosti uopšte, umetnosti scene, pa i umetnosti scenske borbe.

U skladu sa tim (i starom pošalicom da se *umetnički stilovi dele na klasični i sve ostale*) u Evropi generalno gledano postoje tri glavne forme (i mnoštvo njihovih varijacija) scenske borbe:

a) Klasična

b) Modernistička

v) Savremena postmodernistička

Svaka od navedenih formi scenske borbe (svaki njen „izam“) nosi u sebi deo istine sveta i predstavlja kockicu mozaika njegove celine (a zbog čega Gete i kaže da: „Nijedno biće ne može se raspršiti u ništa“), pa i celine umetničke istine sveta. To je kockica koja neraskidivo pripada stvarnosti uopšte pa i svakom umetničkom delu pojedinačno.

a) Klasična (tradicionalna, konvencionalna, ortodoksna)

Ova forma se temelji se na dva koncepta:

1. *Realističkom* (lat. res – stvar, stvarno) prikazivanju stvarne borbe iz vizure uobičajene neposredno vidljive stvarnosti. Ta forma je tipična za antičke i renesansne umetnike, ali i savremene hiperrealiste koji izvode razne forme kvaziscenske borbe, a koji smatraju da je umetnost ogledalo prirode koje treba što bolje da odslika stvarnost.

U tom konceptu je cilj da biće scenske borbe bude ono već postojeće. „Zašto bih se trudio da u svetu vidim ono čega nema i da izobličujem uz pomoć mašte ono što se u njemu nalazi?“, pitao se Gistav Kurbe. Po tom shvatanju umetnost je tu da instrumentalno služi neposrednom i praktičnom životu ljudi – ona je ogledalo života. Otud umetnik ne treba da se bavi nekim estetskim fantazijama i izmišljanjima, već stvaralaštvom koje ima veze sa realnim svetom stvarnih ljudi („Realizam nije ništa drugo do negacija idealnog“ – Gistav Kurbe). Stoga se i u scenskim umetnostima za matricu scenske borbe uzima neposredno postojeća stvarna borba sa ciljem da se postigne što veća sličnost sa njom, a

ne neka ideja ili idealitet borbe. U skladu sa ovim, koreograf elemente i akcije za kreiranje svog scenarija i glumac načine za njegovo izvođenje uzimaju iz realne empirijske borbe i tu je cilj ogledalski imitirati borbu kakva ona jeste u realnosti. Takvo delanje na sceni je, dakle, ograničeno i definisano stvarnom borbom dva ili više aktera, a što je referent i ideal na koji se ugleda i oslanja koreograf, reditelj i izvođač scenske borbe.

To je *mimetički* (grč. mimesis; aktivnost koja ponavlja, reprodukuje, kopira, podražava)[24] – imitativni, pristup u scenskoj borbi i on se koristi kako u dokumentarističkim formama (istorijsko-istraživačka i rekonstruktivno-edukativna scenska borba) tako i umetničkim formama (film, pozorište, balet), a njegov vrhunac je na granici stvarne borbe u raznim formama kvaziscenske borbe.

U ovom konceptu postoje različite forme scenske borbe (ali sve su realističke) s obzirom na različite oblike stvarne borbe u različitim vremenima, prostorima i kulturama. Razlikuju se, naime, vrste oružja, tehnike njihove upotrebe i način borbe u svakodnevnom životu – pa i na sceni. Tako realna borba mačevima u ranom ili poznom srednjem veku nije ista kao realna borba u renesansi, baroku ili klasicizmu.

Realistički koncept u scenskoj borbi Evrope dominirajuće vlada periodom od starog veka do kraja 19. veka i on postoji i danas u tradicionalnom teatru.

Primer: realistički izvedena scenska borba u *Hamletu* rapirima i dagama (bodeži za levu ruku) koja tehnikom borbe, scenografijom i kostimima faktografski prati život na danskom dvoru toga vremena.

2. *Transcendentalnom* (lat. transscendens, s one strane iskustva, prekoračujuće, natčulno, natprirodno). Dok realisti smatraju da je vidljiva realnost jedina stvarnost i da iza nje nema ničeg osim privida i fikcija *transcendentalisti* (*supranaturalisti*) smatraju da je ova vidljiva materijalna realnost privid i iluzija, da postoji drugi svet izvan i iza stvarnosti dostupne našim čulima i da je taj duhovni svet jedina prava stvarnost.

Tako se u svim umetnostima, pa i scenskim, stvaraju umetnička dela koja za sadržaj imaju onostrano (irealno) ali se po formi drže ovostranog tj. realističkog koncepta. Tu je pre svega reč sakralnoj umetnosti i raznim formama obredih i ritualnih scenskih borbi. Ova vrsta scenskih borbi je bila najprisutnija u srednjevekovnom crkvenom pozorištu u formi *mirakula* i *misterija*. U njima se scenska borba kreira i izvodi na načine koji u sebi sadrže realizam: raznovrsna mučenja svetitelja, odrubljivanja glava, ubistva nevinih, Kain i Avelj (ubistvo), Herodov pokolj nevine dečice, itd. Reč je, dakle, uglavnom o prikazu scenskog nasilja zla nad dobrim u kome se izbegava sukob aktera i borba oružjem na sceni jer treba prikazati hrišćansku žrtvu ili nenasilan odgovor na nasilje koje se izvodi.

Ukoliko se, međutim, i jave izvesne forme sukoba na sceni (pad Lucifera – borba sa anđelima; borba sveca protiv đavola; borba Davida i Golijata; sukob Simona Petra sa rimskim vojnikom pri hapšenju Isusa itd.) u kojima akteri ponekad i scenskim efektima i fantastičnim kostimima (demonskim ili anđeoskim) napuštaju realizam sama tehnika borbe na sceni zadržava realistički karakter i ne postaje fantastična.

Za realističku scensku borbu je karakteristično jedinstvo mesta, radnje i vremena. No, to jedinstvo često ima izuzetke jer deo realnosti je i iracionalno, san, ludilo, opsena, priviđenje itd. Sa druge strane realnost se može gledati iz različitih uglova pa je i sa te strane navedeno jedinstvo narušeno. Iz tog pravca na umetničku scenu će kasnije i stupiti modernističke forme umetnosti, pa i umetnosti scenske borbe.

U klasičnom (tradicionalnom) pristupu scenskoj borbi sukob dva aktera umetnik posmatra uvek iz jedne fiksne tačke i na jedan način. Tu umetnik i posmatrač iz jednog ugla i pravca gledanja posmatraju borbu na sceni u njenoj neposredno vidljivoj formi i to tako da vide samo ono što neposredno gledaju. Umetnik i posmatrač scenske borbe su ovde statični, fokusirani i uglavnom fiksirani centralnim i frontalnim pogledom linearne perspektive.

24 Mimetičko kao odražavalačko je delom i univerzalna kategorija prirode jer i svuda u prirodi svako posledično reagovanje nečeg na neko spoljašnje delovanje uvek na neki način govori o uzroku i odražava ga kao što šamar na licu odražava veličinu i oblik šake koja ga je nanela, ili kao što je skulptura u kamenu bliža ili dalja slika njene ideje u glavi umetnika.

b) Modernistička (multirealistička) forma

U ovom konceptu se smatra da je tradicionalni realistički pristup *prevaziđena umetnost* jer naša je svrha uzdići se iznad prirode pa zato „realizam je umetnost majmuna koji se zadovoljavaju onim što jest i koji ga oponašaju“ (Alber Kami). Za moderniste činjenica je slepa i glupa („Glup kao činjenica“ – Balzak) i da se zato ne treba držati stvarnosti „kao pijan plota“ jer ni „...fotografija nije puko, doslovno preslikavanje spoljašnjeg predmeta, bića ili prizora, već podrazumeva drukčije viđenje no što je gledanje golim okom. Ona, doduše prikazuje nešto stvarno, ali i stvara višak nestvarnog: stvarni predmeti, bića i prizori postaju simboli, poruke sa više od jednog značenja.“ (Đuro Šušnjić)

Iz tog razloga kad se umetniku modernisti sugeriše da uradi realističku scensku borbu po uzoru realnosti „X“ on će postaviti pitanje „realnosti za koga, realnosti iz kog ugla?“ Naime, pet posmatrača koji gledaju jednu istu realnu borbu ovu uvek manje ili više, a neki i radikalno, vide drugačije jer „istina bi se mogla uporediti sa dijamantom, čiji zraci nisu usmereni na jednu stranu, nego na mnoge.“ (Gete) Stvarna i realna borba, drugim rečima, uvek delom ostaje Kantova „stvar po sebi“ pa je nemoguće načiniti realističku scensku borbu već samo razne forme realističnosti – ne mimezu autentične realnosti i njeno reprodukovanje već samo umnožavanje njenih različitih formi.

I dok u realizmu umetnik teži da scenska borba bude slika stvarne borbe sa akcentom na objektivnom on u modernizmu teži da slika stvarne borbe bude prikazana sa akcentom na subjektivnom. Otud za modernistički koncept scenska borba ne može da bude ogledalo stvarne borbe već samo njena specifična projekcija obojeno uglom posmatranja umetnika, dakle, prikazivanje posebnog.

Ukoliko je jedan umetnik taj svoj manir gledanja uspeo da od subjektivnog ugla raširi do svog generalnog načina gledanja na svet uopšte on je kreirao svoj stil. Gete zato i kaže da „manir je spona, sredina između prostog podražavanja i stila.“ Taj njegov stil može ali i ne mora postati prihvaćen i od strane drugih umetnika i tako postati jedan umetnički pravac.

Modernisti, međutim, odbacuju i transcendentalnu (supranaturalističku) formu realizma jer smatraju da ne postoji „drugi svet“ već samo drugačiji svetovi tj. različite dimenzije ovog jednog jedinog sveta čiju svakodnevnu dimenziju treba stalno produbljivati i proširivati novim i modernijim.

Sa modernizom umetnik klasičnu perspektivu gledanja scenske borbe koja se odvija pred njim napušta (jer smatra da nema centralnog narativa – „metanarativa“, večne ideje, misli, istine, koncepta, „stajne tačke“, „osovine“, „pupka sveta“ – catena mundi, prema kome se može ili mora orijentisati). On zato počinje svet (pa i borbu na sceni) posmatrati višeperspektivno (panoptički) – jednu borbu iz svoje jedne tačke posmatra i vidi na više načina (slično televizoru sa mnoštvom kanala) pa nije ograničen svojom epohom i tipom borbe koji se u njoj izvodi. I dok se u renesansi scenska borba izvodila na renesansni način, a ako je trebalo izvoditi antičku ona je opet izvođena na renesansni način, sa modernizmom se borba dva aktera kreira na mnoštvo načina i to kao starovekovna, srednjevekovna, renesansna, barokna..., a pri tome se radi na autentičnosti borilačkih radnji svih tih epoha.

Modernizam donosi još jednu novinu kada je reč o načinu posmatranja scenske borbe od strane umetnika. Sa modernizmom, naime, umetnik scenske borbe prestaje da bude statičan i fiksiran za jednu (svoju) stajnu tačku. On počinje da se kreće prema i oko predmeta kojim se bavi prilazeći borbi dva ili više aktera na sceni *dinamički* tj. iz različitih uglova.

Modernistički oblik scenske borbe ima dve faze formiranja. Prva faza pripada periodu do Drugog svetskog rata, a druga faza periodu od Drugog svetskog rata do pojave post-moderne.

U prvoj fazi umetnik modernista odbacuje uobičajenu, svakodnevnu, opštepoznatu i neposredno vidljivu stvarnost borbe koju većina ljudi naziva *istinskom*. On nalazi da svet, pa i borbu u njemu, treba gledati na posebne i nesvakidašnje načine jer oni sadrže u sebi druge i neposredno nevidljive dimenzije. Ta druga strana realnosti „sa one strane neposredno i uobičajeno vidljivog“ je ono što umetniku moderne primarno obuzima njegova interesovanja jer „čežnja za oslobođenjem od obmane čula našeg efemernog života predstavlja osnovnu nameru svake umetnosti...“ (Franc Mark)

Modernista se, dakle, počinje baviti onim što realno vidi, ali kroz bavljenje i samim gledanjem i načinom na koji gleda. On traži istinu koja je *drugačija* od neposredne istine i odbacuje tzv. tačno pri-

kazivanje stvarnosti borbe jer stvarnost je više od tačnosti pa tačnost nije sva istina. Otud umetnike zanima prikazivanje stvarne borbe na sceni, ali iz ugla neuobičajenih (egzotičnih i ezoterijskih) perspektiva realnosti (scenska borba iz ptičje ili žablje perspektive, scenska borba prikazana samo kroz zvučne efekte zveketa mačeva ili krike boraca, senki koje se bore itd).

Tako umetnike počinje zanimati i pogled na stvarnu borbu koji sadrži ono što je „sa one strane vidljivog" jer „umetnost ne pokazuje vidljivo već čini vidljivim" (Paul Kle), dakle, napuštanje čulne vidljivosti uopšte. Time rad umetnika na scenskoj borbi postaje zapravo vrsta prikaza njihovih osećanja, sećanja, snova, doživljaja, imaginacija i mašte ili prikaz nekih bitnih (ili nebitnih kod efemerne umetnosti) obeležja borbe.

Na taj način se kreira npr. naturalistička scenska borba koja za razliku od realističke, koja teži da prikazuje sve vidljive elemente realne borbe u njihovoj ravnoteži, izdvaja jedan element (detalj) realne borbe (sam čin uboda mačem, krvoliptanje i sl.) i radikalizuje ga u prikazu radi što jačeg delovanja na posmatrača.

Tako nastaje jedan svet scenske borbe u kome se borba prikazuje kroz alegoriju, simbol, metaforu, parabolu, parodiju, hiperbolu, deformaciju, geometrizaciju, tehnizaciju... borilačkih akcija. Tu se može naći i „pigmalionska"[25] scenska borba sa raznim idealizovanim oblicima u kojima borci ili njihovo oružje (*ekskalibur*) poseduju božanske moći pa u borbi pokazuju čudesna svojstva.

Scenska borba u toj formi sadrži istinu, ali bez stvarnosti jer tu gluma podražava stvarnost tako da scenska borba u njoj poprima forme koje u stvarnosti postoje samo prelomljeno kroz duh umetnika i zato samo izgledaju autentično.[26]

Kao rezultat tog pristupa umetnosti scenske borbe na sceni se dobila nadrealistički, ekspresionistički, futuristički... postavljena scenska borba sa početka 20. veka. Ona u sebi sadrži mimetičke elemente realizma prave borbe, ali gotovo isto toliko i subjektivnog tj. idejnih i emocionalnih dodataka umetnika koji tu realnost gledaju i vide i kreativno (a ne samo pasivno) iz drugih, neuobičajenih (ali još uvek realnih) uglova.

Otud jedna ista stvarna borba npr. iz perioda srednjeg veka uz upotrebu istog oružja i tehnike može biti prikazana nadrealno, ekspresionistički, futuristički, konstruktivistički... Zato umetnost moderne generalno, pa i umetnost scenske borbe, ima veliku stilsku disperziju i raznolikost (koja nije postojala u scenskoj borbi npr. baroka ili renesanse u kojima je uglavnom vladalo stilsko jedinstvo), ali koja je, ipak, ujedinjena oko ideje razbijanja slike borbe neposredne realnosti.

U drugoj fazi se umetnik modernista više ne zadovoljava različitim i neobičnim uglovima gledanja i tumačenja postojeće stvarnosti – gledanja i prikaza borbe iz različitih spoljašnjih i unutrašnjih dimenzija. Njemu cilj postaje „ne imitativna već umetnost koja teži kreaciji" jer „kad je čovek hteo da podražava hod, on je stvorio točak koji ne liči na nogu" (Apoliner) pa „samo obični ljudi vide jedino ono što postoji; tvorci vide i ono što ne postoji, a što može postojati sutra, jer inače ne bi bili tvorci." (Jovan Dučić)

Naime, pod uticajem raspojasanog pragmatizma, prakticizma, utilitarizma i pozitivizma sa početka 20. veka u svakodnevnom životu pa i u umetnosti počinje da vlada tendencija u kojoj umetnici teže da aktivno stvaraju nove svetove (menjaju svet) jer „svet je samo različito interpretiran, a stvar je u tome da se on izmeni" – Marks).

Otud kao što pozorište ne želi više da bude puki komentar (interpretacija) dramskog teksta ono ne želi ni da scenska borba u njemu bude puki komentar (interpretacija) stvarne borbe jer „... dok realisti pitaju: *šta hoće stvarnost*? i idu za postojećim nama je cilj: stvaranje, a ne stvoreno (...) ono

25 Skulptor Pigmalion nezadovoljan tadašnjim ženama čezne za idealnom ženom i pravi je sam od slonove kosti prema sopstvenoj ideji lepšu od bilo koje stvarne. U nju se toliko zaljubio da ju je Afrodita oživela.

26 „Umetnik svojim slobodnim duhom stoji iznad prirode i postupa s njom u skladu sa svojim višim ciljevima (...) Umetnost nije bezuslovno podređena prirodnoj nužnosti, već ima svoje sopstvene zakone (...) neki Pusenov ili Klod-Lorenov pejzaž nam izgleda veoma prirodan, ali ćemo ga uzalud tražiti u stvarnosti (...) Pesnik mora ići dalje, pa da nam, koliko je god to mogućno, pruži nešto i više i bolje; Priroda je za umetnika samo riznica motiva i ovaj iz predmeta mora tek da izdvoji ono što je značajno, karakteristično i zanimljivo, da ovo uzdigne do idealne umetničke istine; Ko hoće da stvori nešto veliko (...) mora da uzmogne nižu stvarnu prirodu da uzdigne do visine svog sopstvenog duha." (Gete)

što je stvoreno, stvorila je priroda, po svojoj logici (...) Mi te elemente formiramo u spregove misli, u spletove osećanja, u spoj svetova, dinamičnost duhovnoga bivanja“ (S. Vinaver).

Teorijsku podlogu ovog koncepta čini shvatanje da čovek ne živi u prirodnom svetu već u ljudskom svetu preoblikovane prirode tj. stvorenom i veštačkom svetu. Zato je njemu bliže veštačko („Ne voli čovek prirodu već veštačko“ – Bodrijar) i ono što je stvorio sam (poietičko) od onog što je prirodno postojeće i što bi kao gotovo trebalo samo da preuzme, oponaša, gleda iz raznih uglova ili tumači. Drugim rečima: „Umetnost započinje tamo gde priroda prestaje“(Oskar Vajld); „Pogledate prirodu (...) i okrenite joj leđa.“ (Raul Difi)

Tako umetnost generalno, pa i umetnost scenske borbe iskoračuje u svet kreativnog i *poietičkog*, a u skladu sa starogrčkim viđenjem umetnika koji je nazivan *demiurgos* – tvorac, stvaralac drugog, veštačkog sveta.

I kao što čovek istorijski ne ostaje na prirodnim sredstvima i formama borbe već sam kreira nova (neprirodna) sredstva borbe i načine borbe on tako kreira i nove forme svoje scenske borbe. Čovek, dakle, sam stvara svet oko sebe pa time i sam konstituiše predmete svoje umetnosti. Zato njegov realizam više nije mimezis prirodnog već mimezis onoga što je sam stvorio.

Iz tog razloga uz borilačke pokrete na sceni koji su prirodni i instinktivni (mlatarajući udarac, čupanje, guranje, šutiranje, davljenje...) pojavljuju se sve više borilački pokreti raznih kreiranih borilačkih veština (boks, rvanje, karate...). To važi i za oružnu borbu. Dok se scensko mačevanje (ili upotreba motke, helebarde, koplja ili štapa) nekad svodilo na tri prosta prirodna (instinktivna) pokreta izmaha i zamaha (jedan odozgo i dva sa strane) i isto toliko prirodnih pokreta odbrane (jedan blok rukom gore i dva sa strane) uz kretanje prirodnim koracima po prostoru, u njega sa modernizmom ulazi mnoštvo pokreta složene borilačke veštine sportskog mačevanja koja se uči i uvežbava, a sa nizom neprirodnih stavova, položaja tela i načina kretanja u borbi.

No, od umetnosti koja se bavi ljudskim kreacijama do umetnosti koja se bavi čistim kreiranjem po sebi mali je korak. Umetnike visoke moderne će, naime, ubrzo prestati da zanima kako prirodna tako i ljudska stvarnost. Dramaturg, koreograf, glumac i reditelj scenske borbe će se sve radije upuštati u svom radu u *konstrukciju* – kreiranje sopstvene stvarnosti borbe na sceni. Oni tako iz stvarne (prirodne ili veštačke) borbe koju gledaju i doživljavaju iz različitih uglova uzimaju pojedine akcije kombinuju ih ili implementiraju u kompozicije koje su potpuno imaginarne, irealne, apsurdne groteskne...težeći da deluju potpuno slobodno, inventivno i inovativno jer „stvarnost treba da liči na umetnost, a ne umetnost na stvarnost“. (Rene Oberžonoa) Filosofskim jezikom rečeno: stvarnost treba da se približi (*saobrazi*) misli (pojmu), a ne misao stvarnosti (Hegel) jer umetnička praksa nije ništa drugo do ostvarenje ideja ili osećaja umetnika. Ovaj koncept da je misao, a ne stvarnost ideal nije nešto novo i datira još iz renesanse: „Kada delo stoji naporedo s naumom, to je tužan znak za dotični naum; a kada delo nadmašuje naum, to je najgori znak,kao što se zbiva onome ko se divi što dobro je delovao; a kada naum nadmašuje delo, to je savršen znak; i ako je mladić tako nastrojen, biće zacelo, izvrstan delatnik...“ (Leonardo da Vinči, Traktat III, 400)

Na ovaj način stvaraoci i izvođači scenske borbe pred sebe postavljaju zadatak da kreiraju jednu novu (opsednutost novim je bitno obeležje modernizma) stvarnost i tako prestanu da robuju vidljivoj stvarnosti, a to postižu tako što ne prikazuje borbu kakva ona u stvarnosti jeste, već kakva ona u stvarnosti nije pošto „treba prividnost da trijumfuje nad stvarnošću i umetnost nad prirodom.“ (Đorđe Maletić)

Tako nastaje umetnost scenske borbe u kojoj borilačke akcije ne izražavaju neku borilačku stvarnost već stvaraju jedan apstraktni borilački svet za sebe u kome borba na sceni po formi i sadržaju ne postoji (ili je čak i nemoguća) u stvarnosti. *U tom svetu ono što je bitno nije istinitost umetničkog dela ili čina već njegovo stvaranje nove realnosti i nove istine, dakle, njegovo aktivno dejstvo i uticaj na stvarnost.*

Ovaj koncept se temelji na tvrdnji da scenskoj borbi kako bi bila umetnički delotvorna nije potrebna istina jer moć delovanja u stvarnosti i posledice ne stvara samo istina već i laž, obmana, fikcija, opsena, privid, nestvarno i izmišljeno, a što će sa savremenom postmodernom postati ideja vodilja koncepta *postistine*.[27]

27 I kao što medije danas ne zanimaju činjenice i istine (stvarnost koja jeste), već da kroz razne mehanizme manipulacija kreiraju stvarnost koju oni hoće, ne da informišu o postojećem svetu i odražavaju njegovu sliku (mimeziz) već da

Iz tog razloga se umetnici (reditelji, koreografi, glumci) u drugoj polovini 20. veka počinju pitati zašto se u scenskoj borbi slepo držati npr. stila učitelja mačevanja Fiore dei Liberia iz 15. veka ili Majera iz 16. veka – insistirati, dakle, na autentičnim formama istorijskog mačevanja kad se svaki od tih stilova može oploditi i drugim stilovima njihove epohe ili tekovinama koje će veština mačevanja tek dobiti vremenom? Scenskoj borbi se može, dakle, pristupati i bez pretenzija na istorijsku autentičnost, a kroz njenu slobodnu i kreativnu primenu prilazeći joj kroz stvaranje novih stilova borbe na sceni, a sa ciljem stvaranja originalnih formi – dakle, od autentične građe zidanje sopstvene građevine. [28]

U ovom konceptu, dakle, koreograf, glumac, reditelj i dramatug svoju borbu temelje na svetu sopstvene mašte, inspiracije, invencije i ideja, ali i iz bavljenja delima drugih umetnika tj. idejama drugih koreografa, reditelja, dramaturga i glumaca. Na ovaj način nastaju razne forme scenske borbe koje imaju često i fantastičan ili apstraktni karakter jer se odvijaju u nekom apstraktnom prostoru, vremenu i na razne imaginarne načine koji su sasvim izgubili realitet (borci lete kroz prostor, lebdeći izvode borilačke akcije itd.)[29]

Tako nastaje koncept scenske borbe koji oponašanje realne borbe redukuje na minimalnu meru jer cilj je napustiti realno kroz različite forme kao što su minimalistička, apstraktna, konceptualna, a u kojima je posmatraču potrebno dosta teorije, mašte i kreativnog gledanja da bi na sceni mogao percipirati dešavanje kao scensku borbu.

U ovakvom pristupu nije realitet i autentičnost jedne scenske borbe ono što treba i može da ujedini razne poglede različitih posmatrača u publici oko neke scenske slike jedne scenske borbe već je to zajednička ideja i rad dramaturga, reditelja, glumaca, koreografa... – svih aktera komada, koji kroz nju utiskuju u publiku jednu tačno određenu optiku, perspektivu, viđenje i doživljaj borbe, a za koje nije uopšte važna autentičnost i realizam same borbe.

Primer: *Hamlet* se izvodi u jednoj nadrealnoj formi pa je scenska borba npr. u nekom minimalističkom ambijentu potpuno crne scenografije u kome su borci u pola crnom i pola belom kostimu (samo suprotno kombinovanom rasporedu boja). Obe strane umesto rapira drže jednom rukom za krajeve jednu dugačku belu motku (ili debeli kanap) a drugom rukom umesto daga jednu kraću belu motku (ili debeli kanap). Borba na sceni se sastoji od različitih pokreta natezanja i ukrštanja dužih i kraćih motki (kanapa) kako u mestu tako i uz kretanje boraca po sceni.

---

dezinformišu i fabrikuju sliku sveta koji je njima u interesu, tako i umetnost uopšte, pa i umetnost scenske borbe, treba da kreira, a ne da odražava stvarnost – da bude poietička a ne mimetička. Koncept postistine („proglašene istine“) se temelji na narativu da fakti nisu od značaja i činjenice više nikog ne obavezuju jer kriterijumi istine su postali hedonizam (istina je tvrdnja koja mi je ugodna i prija mi, a tvrdnja koja mi je neugodna i ne prija mi je neistina), utilitarizam (tvrdnja koja mi ide u korist je istina, a tvrdnja koja mi ide na štetu je neistina) i tehnicizam (istina je u mašini – sve što pokazuje tehnika i uređaj – istinto je, sve što ne pokazuje tehnika i uređaji je neistinito). Dakle, ako je istina podudaranje iskaza sa stvarnošću, a čovek je taj koji kreira stvarnost tada je i čovek kreator istine. Otud je važno dejstvo stavova na stvarnost, a ne njihovo podudaranje sa stvarnošću jer ti stavovi svojim dejstvom menjaju i kreiraju stvarnost do njenog podudaranja sa sobom, dakle, svoje istinitosti. U svetu postistine polazi se od čoveka i cilj je stvarnost dovesti do njegovih iskaza (objektivno dovući do subjektivnog). U svetu istine se polazi od objekta i cilj je čoveka i njegove iskaze dovesti do stvarnosti (subjektivno dovući do objektivnog). No, čovek ne može apsolutno menjati stvarnost – stvarati istinu jer nije bog pa postistina ima limite. No, čovek stvarnost može delimično menjati, pa biti i kreator istine jer ima i božansko u sebi – pa zato i istina ima limite.

28 Realisti (mimetičari) poietičarima često prebacuju za nasilje nad istorijom i stvarnošću, no ovi odgovaraju kao što je odgovorio i Dima svojim kritičarima na optužbe da je silovao istoriju: „Možda i jeste tako ali sam ipak napravio lepu decu.“

29 Fantastična i nadrealistička forma scenske borbe se na filmu javlja najčešće u dva oblika. U prvom slučaju je reč o imaginaciji i fantastici koji su okrenuti primarno emocijama posmatrača (npr. nadrealna scena slike doživljaja borbe jednog borca u delirijumu kome se svi elementi borbe pojavljuju haotično i bez ikakve logike i reda). Tu je problem borca u njegovom nedostatku razuma i trezvenosti. U drugom slučaju je reč o imaginaciji i fantastici koji su okrenuti primarno razumu posmatrača (npr. nadrealna scena slike doživljaja borbe jednog bezemotivnog psihopate kome se svi elementi borbe pojavljuju logični i uređeni ali u sklopove koji su kao celine poremećeni, morbidni, apsurdni i paradoksalni). Tu je problem borca u njegovom nedostatku emocija.

v) Savremena postmodernistička forma[30]

Ova forma je nastala 70-tih godina 20. veka. Izvorni post-modernisti ne odbacuju *realističko* shvatanje da je vidljiva realnost jedina stvarnost, ne odbacuju ni shvatanje *transcendentalista* da se prava stvarnost nalazi jedino iza vidljive realnosti, ali ni shvatanje modernista da pravu stvarnost čine razne dimenzije realnosti, ili kreiranje novih realnosti.

Tu je, dakle, reč o scenskoj borbi koja prihvata realističke i modernističke forme scenske borbe, ali ih takođe i dekonstruiše, kombinuje, varira, permutuje, konglomerše, sinkretiše, kolažira, pravi mozaike, fraktale, pastiše itd., i to sukscesivo ili simultano u jednom istom scenskom delu, a uglavnom uz ciničnо-nihilističko poigravanje sa njihovim sadržajima, formama, vrednostima i konvencijama.

Sa **post-modernističkim** konceptom tok heterogenizacije vizure gledanja na svet, pa i scensku borbu kulminira jer post-moderna radi primarno na inkluziji svih perspektiva gledanja. Otud se svi koncepti posmatranja i kreiranja scenske borbe proglašavaju ravnopravnim, jednakovrednim i jednako prihvatljivim. Tako nastaje mrežna perspektiva (hiperoptikum) gledanja i kreiranja scenske borbe koja stvara pretpostavke da ona poprima bilo simultano bilo sukscesivno beskrajno oblika.

Za post-modernistički koncept scenske borbe su iz tog razloga ključne reči **interakcija i manipulacija** jer post-modernističkom interakcijom i manipulacijom nastaje *hiperoptikum* u kome se istovremeno gleda borba na sceni na jedan način iz jednog ugla, na mnoštvo načina iz jednog ugla, na jedan način iz mnoštva uglova i na mnoštvo načina iz mnoštva uglova, fiksno i uz kretanje u sve tačke i iz svih tačaka. Tako se i borba dva aktera u jednoj scenskoj borbi posmatra, kreira i izvodi kao da su u svakom trenutku oči koje je gledaju svuda, pa i u sebi samima. To bi, dakle, bila neka vrsta „mrežne" perspektive (slične ulasku u svet interneta sa beskrajem linkova i podlinkova) tj. perspektive koja čini „rizomski" kompleks svih mogućih perspektiva gledanja – težnja nekom „apsolutnom" svevidećem gledanju grčkog diva Argusa Panoptesa sa stotinu očiju čiji se pogled prostire u beskraj svega, a pri čemu jedno od tih očiju je i samoposmatrajuće.

Tako se u savremenom postmodernističkom teatru mogu videti često komadi u kojima se jedna scenska borba izvodi tako da publika ovu istovremeno prati na bini, ali i na rikvandu reprodukovanu simultano i-ili sukscesivno, usporeno i ubrzano pri čemu glumci ulaze u publiku ili se publika kreće oko glumaca, pa čak i učestvuje u tom performansu.

Na ovaj način se dobija scenska borba koja je višedimenzionalna, raznorodna, heterogena, kompleksna, kakofonična i identitetski neizdiferencirana. U nju (kao u pop-art i redimejd umetnosti) počinje ulaziti banalno-mimetičko preuzimanje neumetničkih elemenata svakodnevice (kao kod Dišana pisoar) i njihovo premeštanje iz prozaičnog prostora u umetnički (vrši se dekonstrukcija značenja – rekontekstualizacija)[31] pa se u scensku borbu unose realni (neumetnički) elementi prave borbe (pravi oklop), pravi udarac (bezopasan i opasan), pravo bacanje (bezopasno i opasno), pravo šamaranje, saplitanje i guranje; umesto oružja, trivijalni predmeti svakodnevice (viljuška, cipela, davljenje ženskom čarapom…) i oni se transponuju u umetnički svet. I kao što je u muzici klasicizma vrhunac bio muzičkim instrumentom mimetički imitirati zvuk npr. klepetuše, a u post-modernizmu je to stvarno korišćenje prave klepetuše, tako se to dešava i u umetnosti scenske borbe jer neumetničko u drugom miljeu (umetničkom) dobija drugačije značenje, kao što isti tekst u drugom kontekstu menja svoje izvorno značenje.

30 U tekstu pravim distinkciju između post-moderno i postmoderno. Postmoderno, naime, vidim kao savremenu deformaciju i izvitoperenje izvornog (autentičnog) post-modernističkog koncepta, a koja odstupa od temeljnih principa izvorne post-moderne. Tako npr. dok izvorna post-moderna, držeći se svog temeljnog načela pluralizma, prihvata i tretira ravnopravno koncepte čisto klasičnog, čisto modernističkog i mešavine njihovih različitih formi sinkretike, pastiša, sinteza itd. savremena postmoderna pluralizam izjednačava isključivo sa trećom formom – mešavinom, dok se prva i druga odbacuju i diskriminišu na sve načine, a posebno radikalno prva (klasična) forma. O ovome više u mojoj drugoj knjizi: *Postmoderna umetnost i scenska borba u savremenom teatru*.

31 Ovaj koncept je inače futuristički jer su futuristi prvi odbacivali pridavanje umetničke vrednosti izolovanim predmetima potencirajući sintezu umetničkog predmeta i njegovog okruženje tj. jedinstvo umetničkog i neumetničkog. No, i futuristi su ovaj koncept preuzeli iz klasične umetnosti arhitekture i skulpture u kojima je imperativ interakcija između umetničkog dela i neumetničkog prostora u kome se ono nalazi, pa i u ovom slučaju jedne scenske borbe i prostora u kome se ona izvodi, jedne borilačke akcije i scenske borbe u kojoj se ona izvodi, ili scenske borbe i komada čiji je ona deo.

Tako, pored realističke (klasične), nailazimo i na scensku borbu koja modernistički govori o različitim i drugačijim formama realnosti (ekspresionistička, nadrealistička, futuristička...), koja kreira potpuno nove svetove drugačije od realnih (ep-fantastična, apstraktna, simbolistička, *proširene realnosti*), ali i na scensku borbu koju čine razne kombinacije, varijacije, kolaži, konglomerati, fraktali...prethodne dve u rasponu od serioznog do običnog *treša*.

U svim tim oblicima scenske borbe materijal (građa) za njeno kreiranje se uzima iz stvarnosti ali i preuzima od drugih umetnika. To znači da umetnik ne stvara svoju scensku borbu samo iz posmatranja i oslanjanja na neposrednu fizičku realnost stvarne borbe već i iz oslanjanja na već kreirana umetnička dela i duhovnu realnost drugih umetnika – iz umetnosti same. Tu jedna scenska borba, dakle, više nema samo formu narativa neke stvarnosti već i formu narativa narativa – ona postaje umetnost posredovanog, umetnost narativa scenske borbe.

Tako predmet umetnika scenske borbe nije samo njegova slika realnosti (mimetičko) već i nečija slika realnosti (narativ o realnosti) tj. slika slike, ili nečija nova realnost. Drugim rečima: kad neka realnost nastane iz ideje umetnika kao njena realizacija tada uzor ne može biti više sama stvarnost već je to i ideja iz koje je ona nastala. Tada ne samo da umetnikova ideja imitira stvarnost i stvarnost postaje ono što imitira umetnikovu ideju već i umetnikove ideje mimetički imitiraju i same ideje drugih umetnika. Scenska borba otud često postaje igranje sa njenim različitim već postojećim umetničkim interpretacijama. I kao što „slika isto tako dobro može da prikaže ideju stvari kao i njen spoljni izgled" (Pikaso) tako i scenska borba u savremenoj postmodernoj umetnosti scene ne pokazuje samo stvarnu borbu već i ideje, i razne narative ove, a što je karakteristično za savremenu koreografiju scenske borbe.

Za post-modernističku umetnost, a što je začeto još sa modernističkim istraživanjima novih i drugačijih dimenzija stvarnosti, je važno poigravanje sa zdravorazumskom logikom, a što se može naći u nizu primera savremene scenske borbe kako na filmu tako i u teatru (dovoljan je susret sa scenskim borbama u svetu Monti Pajtona, Matriksa ili savremene kineske kinematografije). Naime, temelj u kreiranju klasične (realističke) forme scenske borbe je teza da borilačke akcije na sceni moraju biti pre svega logične jer unutrašnja formalna logička konzistentnost (i njen osnovni princip neprotivurečnosti) je osnovni uslov svake istinitosti, pa i realističnosti.

Ovom stavu, međutim, još modernizam prigovara da logičnost treba da postoji – ali koje logike? Zar se intelekt ne razvija i ne otkriva neprestano nove načine mišljenja i nove logike? Zar ne postoje novi i drugačiji svetovi sa svojim strukturama i logikama koje nisu ograničene klasičnom zdravorazumskom logikom, a koja sebe hoće da ustoliči za jedinu, apsolutnu i neograničeno primenjivu univerzalnu alatku (oruđe – „organon") za sve okolnosti i vremena? Dublje realnosti o kojima govori moderna, realnost ispod, u i iznad neposredne i svakodnevno vidljive realnosti traže i drugačije logike njihovog razumevanja. To ne znači odustati od zdravorazumskog racionaliteta već ovaj proširiti i u pravcu razumevanja ne samo drugačijih racionalnosti već i iracionalnog („Verujem jer je nemoguće", credo, quia absurdum – Tertulijan,) koje je takođe deo istine o svetu. To, dakle, ne znači da čovek sebe na taj način isključuje iz klase razumnih bića već iz klase SAMO razumnih bića.

Savremene nauke pružaju vidljive primere opravdanog verovanja i u zdravorazumski nemoguće (kvantna mehanika, opšta teorija relativnosti), a savremena nauka i tehnika danas gotovo na svakom koraku deluju kao magija i čarobljaštvo van razuma i svakodnevne logike.[32]

Iz tog razloga i razne savremene postmodernističke forme umetnosti uopšte, pa i umetnosti scenske borbe insistiraju na paradoksalnom, apsurdnom, alogičnom, translogičnom, metalogičnom, dijalektičkom, polilogičkom...u svom stvaralaštvu i kreacijama. Zato Fridrih Niče (Ljudsko, suviše ljudsko) i piše da: „Nelogičko je čoveku potrebno i iz nelogičkog proističe mnogo toga dobrog. Ono je tako čvrsto usađeno u strasti, u jezik, u umetnost, u religiju i uopšte u sve što život čini vrednim, da se ne može izdvojiti a da se strašno ne oštete te lepe stvari. Samo suviše naivni ljudi veruju da se čovekova priroda može pretvoriti u čisto logičku prirodu; ali ako bi postojali stepeni približavanja tom cilju, šta se sve ne bi izgubilo na tom putu!"

32 Jedna čestica se nalazi istovremeno na dva različita mesta, svetlost je istovremeno i talas i čestica, predmeti se skraćuju sa povećanjem brzine, predmeti postaju sve teži što se kreću sve brže, vreme usporava proporcionalno brzini kretanja, paradoks blizanaca itd.

Zar se, napokon, svaka tragedija, prvi stub teatra, ne temelji uvek na nekom paradoksalanom položaju i aporiji apsurda – beznadežnoj situaciji junaka u bezizlaznoj protivurečnosti koja se tragično okončava? Zar se i komedija – drugi stub teatra isto tako ne poigrava sa logikom jer se temelji na smehu koji takođe na neki način uvek sadrži u sebi i neočekivani apsurd paradoksalne podudarnosti? Zar nije logično da pijani ili u strasti poludeli borci na sceni izvode potpuno sumanute i nelogične borilačke akcije? Zar borba takvih boraca ne treba da bude sva satkana od apsurdnih pokreta, akcija i reakcija? Zar jedna nadrealistički koncipirana scenska borba treba da je struktuirana sa logičnim i zdravorazumskim elementima? Ili jedan ritualni borilački ples?

Za post-modernizam je karakteristična i promena odnosa prema publici koja posmatra scensku borbu. Naime, dok je za klasičan i modernistički teatar karakterističan posmatrački i pasivno-primalački odnos publike koja posmatra scensku borbu za post-modernistički on je aktivan i kreativan. I dok su sa modernizmom umetnici počeli na različite načine podražavati stvarnost gledanjem ove aktivno iz sopstvenih uglova u post-modernizmu se to počelo zahtevati i od posmatrača kad prilazi scenskoj borbi kao umetničkom delu.

Sa post-modernističkim konceptom nastaju promene i u statusu kreatora i izvođača scenske borbe. Naime, ovaj koncept umetnosti danas u svojoj najradikalnijoj formi tvrdi da je bavljenje ljudskim (veštačkim) svetom i dalje mimezis koji sputava i koči stvaranje jedne apsolutno (božanski) kreativne umetnosti jer predstavlja reprodukovanje ljudskog i vezanost za ljudsko (ogledalo ljudskosti), a da pravi poiesis je iskoračivanje iz ljudskog sveta u transhumani i posthumani. Otud u postavljanju i izvođenju umetnosti scenske borbe su danas sve prisutnije razne digitalizovane forme kreiranja i dizajniranja, kiborzi, dronovi, roboti i neljudska (veštačka) inteligencija, digitalni teatar, a što sve savremenoj scenskoj borbi daje značajno jednu neljudsku i dijaboličnu formu i sadržaj.

Post-modernistička scenska borba će, međutim, vremenom zbog gotovo totalitarnog uticaja komercijalno-potrošačkog koncepta društva imati sve više u sebi neumetničkih elemenata, a sve manje umetničkih, što će za posledicu dati dominaciju različitih formi jednog istog banalnog rijalitija tj. pretvaranje umetnosti scenske borbe u fizičko-mehanički spektakl, antiumetnost, kvaziumetnost, postumetnost scenske borbe. S tim u vezi Horhe Gonsalo izjavljuje: „U središtu postmoderne scene skrila se kontrascena, nedostatak scene ogoljene opscenosti, intimnosti bez maske (...) rijaliti šou, ulični dokumentarac, reportaže o prljavim ćumezima, amaterski porno. Ono što je bilo izvan dasaka, sada zauzima središte medijatizacije, iskopava prazninu u njoj.“, a to je afirmisanje suštinske praznine i sjedinjavanja sa ništavilom.

Kao posledica i reakcija na tu vulgarizaciju i banalizaciju u savremenoj umetnosti scenske borbe, pojavljuju se sa druge strane umetnici koji se više ne bave telesnom scenskom borbom već samo njenim raznim narativima. Time se umetnost scenske borbe počela pretvarati u borbu ideja tj. u umetničko stvaralaštvo koje se redukuje na proizvodnju i kreiranje stalno novih konceptualnih konteksta čime je početna i temeljna materijalistička teza modernizma 19. veka „svet je samo različito interpretiran, a stvar je u tome da se on izmeni“ preokrenuta u idealističku tezu „svet se menja različitim interpretacijama sveta“ – u idejama![33] Tako se umetnost scenske borbe iz sveta teatra, baleta i filma počela sve više seliti u svet video igrica.

Primer: Hamlet (crnac) izvodi borbu sa Leartom (Kineskinja) u mračnoj ulici Harlema (oboje ili u futurističkim ili realističkim kostimima danskog dvora) okruženi klošarima koji navijaju pri čemu ona drži kišobran u levoj ruci i elektro-šoker (ili sprej) u desnoj a on lanac u levoj i stolicu (ili neku krpu) u desnoj.

33 Zato veliki deo savremene postmoderne umetnosti uopšte, pa i umetnosti scenske borbe čini bavljenje umetnika ne stvarnošću već stvorenim umetničkim delima (umetničkom stvarnošću) pa umetnost koja teži realizmu nema za cilj mimezis stvarnosti već umetničke stvarnosti – imitaciju imitiranog. Ona postaje bavljenje narativima, koncepatima i umetničkim idejama koje su rezultat post-modernističkog stvaranja koje se temelji na preuzimanju, kompiliranju, kombinovanju, konglomeraciji... već postojećih umetničkih narativa, ideja i koncepata. Tako nastaje jedan svet u kome se mimetičko i poietičko u jednom neprekidnom interaktivnom smenjivanju stapaju u jednu nerazlučivu i nerazdvojivu celinu.

*

Umetnost scenske borbe se, dakle, gledano generalno istorijski (u krajnostima) kreće između dva pristupa:

U jednom pristupu (*materijalističkom* – pozitivističke očiglednosti i očevidnosti) scenskoj borbi (jer kako neko reče „stvarnost je fascinantnija i veća od mašte") je cilj imitacija stvarnosti i oslanjanje na konkretne forme stvarne borbe, a ne kreativni potencijal stvaralaca scenske borbe. U centar se stavlja, dakle, stvarnost sama, a ne umetnik. Njegovo stvaralaštvo je u ovom konceptu samo transmisija postojećih (vidljivih ili nevidljivih) stvarnosti kojima je on kao jedan medijum delovanja zahvalan (svesno ili nesvesno) za svoje delo.

U drugom pristupu (*idealističko*m), jer „mašta je jedino oružje u borbi protiv stvarnosti" (Žil de Gotije) i „umetnost je više od istine" (Niče), cilj je kreativnost stvaralaca scenske borbe i oslanjanje na slobodno stvorene forme borbe, a ne na stvarnost. Stvaralaštvo umetnika u ovom konceptu je „nezavisno" od bilo čega drugog osim od njega samog i njegovih sopstvenih kreativnih potencijala, talenta i rada koji poprimaju gotovo božanske atribute samozahvalnosti.

I dok u prvom pristupu umetnik postavlja scensku borbu gledajući pravu borbu i pokušavajući da njegova postavka što više liči na stvarnost, u drugom pristupu umetnik postavlja scensku borbu gledajući svoju ideju, nadahnuće, osećaj, samoinspiraciju i viziju pokušavajući da njegova postavka u praksi što više liči na tu njegovu unutrašnjost. Njega, dakle, ne zanima stvarnost kakva jeste, već kakva on hoće da bude. Dok je za jedne umetnik istinski stvaralac samo onaj ko savršeno podražava postojeće, za druge je on, ma koliko bio vešt, uvek samo kopirant i neumetnik jer mu nedostaje inspiracija i invencija, maštovitosti i kreativnosti – stvaralačka suština umetnosti. Dok je u prvom pristupu cilj mimezis – biti vezan za predmet i svoju kreativnost imati usmerenu ka tome da se stvori i dostigne već nešto postojeće (uzdići se do kreativne moći prirode ili boga), u drugom pristupu cilj je poiesis – biti slobodan i stvaralaštvo ne vezivati ni za šta ni na bilo koji način jer poiesis izvorno grčki i označava stvaranje nečeg što ranije nije postojalo. Postati, dakle, kao priroda ili Bog. I dok u poiesisu stvaranje počinje davanjem, u mimezisu stvaranje počinje uzimanjem; dok je umetnost mimezisa reaktivna, umetnost poiesisa je proaktivna itd.

No, umetnik koji gordo teži da bude apsolutno „poietičan", samosvojstven i originalan neizbežno promašuje jer „ako jedan umetnik nije sklon da od razvijenijih umetnika prošlih i sadašnjih vremena uči ono što mu nedostaje da bi postao pravi umetnik, on će držeći se pogrešnog pojma o sačuvanoj originalnosti zaostati za samim sobom; jer ne samo ono što je rođeno sa nama, nego i ono što možemo steći pripada nam i mi to jesmo." (Gete)[34]

Umetničko delo, dakle, nije produkt samo ličnih osećaja nadahnuća, talenta i rada umetnika već i delovanja svih spoljašnjih ljudskih (društvenih) ali i vanljudskih sila. Ono je odjek ne samo njega samog i društva u kome stvara već i uticaja koji dolaze iz beskraja dubine postojanja uopšte i njegovih univerzalnih zakona sveta, a što i unosi u delo umetnika njegov beskraj. I kao što bi vitezovi srednjeg veka pre nego što pođu u borbu, naslonili svoje mačeve na stub crkve kao znak da uzdaju se u sebe, ali i u Boga, tako i umetnik stvara svoje delo, ali se i uzda u sve ono što ga prevazilazi i od čega on znajući i ne znajući zavisi.[35]

34 „Sve što sam video, čuo i posmatrao sakupio sam i koristio. Moja dela pothranjivali su mnogobrojni različiti pojedinci, neznalice, mudraci, ljudi od duha i budale; detinjstvo, zrelo doba i starost, svi su mi darivali svoje misli, svoje sposobnosti, svoje nade i poglede na život; često sam požnjeo ono što su drugi posejali, moje delo je delo kolektiva koje nosi ime Gete"; „Svi smo mi kolektivna bića, kako god se pravili. Jer koliko je malo ono što imamo i što jesmo, a što u najčistijem smislu nazivamo našom svojinom! Svi mi moramo da primamo i učimo, kako od onih koji su bili pre nas tako i od onih koji su s nama. Čak ni najveći genije ne bi daleko dospeo kad bi za sve hteo da zahvali samo onom što nosi u sebi. Ali to mnogi veoma dobri ljudi ne shvataju, pa svojim snovima o originalnosti polovinu života provode tapkajući u tami. Poznavao sam umetnike koji su se hvalili da se nisu ugledali ni na kakvog majstora, nego da za sve imaju da zahvale samo svom sopstvenom geniju. Budale! Kao da je to uopšte moguće! I kao da im se svet ne nameće na svakom koraku i od njih nešto stvara, uprkos njihovoj sopstvenoj gluposti." (Gete)

35 „Svaka produktivnost najviše vrste, svaki značajan izum, svaka velika misao koja donosi plodove i prouzrokuje posledice, nalazi se izvan ičije vlasti i uzvišena je iznad svake zemaljske sile. Takve stvari čovek treba da smatra nenadanim darovima odozgo, čistom decom božjom, i da ih primi i poštuje sa radosnom zahvalnošću (...) U takvim slučajevima čoveka treba često smatrati oruđem neke više svetske vlasti, posudom koja je ocenjena dostojnom da primi božanski uticaj." (Gete)

Otud čak i kada je (gledano radikalno poietički) scenska borba svet za sebe, ona nija van sveta i u tom smislu nosi uvek i neizbežno više ili manje crte, obeležja, sadržaje i elemente realnosti. I kao što „nema reči koja je bez neke veze sa životom“ (Ivo Andrić) i nema iskaza koji je apsolutna zabluda i laž bez ikakve veze sa istinom i stvarnošću (jer ništa ne može da iskorači iz sveta opšteg postojanja u ništa), tako nema ni scenske borbe koja je potpuno bez bilo kakve veze i oslonca na stvarnost. Ona je, dakle, uvek htela-ne htela i mimetička.

Isto tako, scenska borba, čak i kad teži da je apsolutno mimetička i dospe do čistog realizma stvarne borbe, ona u sebi uvek nosi poietičko jer stvaraoci scenske borbe uvek i neizbežno u nju moraju unositi subjektivni ugao, stvaralački narativ i kreativno tumačenje čime odstupaju od neposredne realnosti. U tom smislu težiti apsolutnom mimetičkom realizmu u izvođenju scenske borbe je isto što i težiti izvođenju stvarne krvave borbe na sceni (rimski koloseum).

Ako, dakle, scenska borba postane suviše mimetička (hiperrealistička), pretvara se u realnost – napušta scensku umetnost, a ako ostane bez ikakve realnosti u pokušaju stvaranja apsolutne i čiste poietičke kreacije, ona postaje toliko jedinstvena originalnost da ne liči ni na šta (termin koji se kolokvijalno koristi za bezvredno) – parodija umetnosti scenske borbe.

Umetnost scenske borbe je stoga mimetičko-poietičkog karaktera („Umetnost je harmonija paralelna sa prirodom. Ni mimetičko kopiranje predmeta ni neki iracionalni univerzum.“ – Pol Sezan) pri čemu je reč o dva pristupa koji su samo od slučaja do slučaja i istorijskih okolnosti dinamički suprotno akcentirana. Tu je, dakle, sa jedne strane mimetički pristup umetnosti scenske borbe koji za dominantno i centralno uzima realnost i postojeće, a poietičko – kreativnost, stvaralačko i nepostojeće za sekundarno i periferno. Sa druge strane je poietički pristup umetnosti scenske borbe koji za dominantno i centralno uzima kreativno, stvaralačko i ono nepostojeće (što tek može da nastane), a ono mimetičko, realno i postojeće za sekundarno i periferno.

Otud scenska borba, koja se svodi na banalnu tehničko-kaskadersku simulaciju sukoba (borbe ili nasilja), što teži apsolutnom realizmu (hiperrealističkoj mimetičkoj kopiji), a što je danas najčešće slučaj, je ispražnjena od kreativnog i stvaralačkog – pa i umetničkog. Ona, dakle, postaje simulacija (gluma, maska, fasada) umetnosti i suprotnost onoj čuvenoj glumačkoj sentenci „da bi gluma postala umetnost umetnost se ne sme glumiti“ jer „gluma je demaskiranje“ (Bata Stojković). No, takva hiperrealistička scenska borba je uvek, paradoksalno, i na granici da izgubi samu realističku formu. Naime, hiperrealistički pristup u scenskoj borbi ne samo da obično razbija umetnički (poetski) doživljaj publike već i dekonstruiše njenu realističnost u fikciju jer preko realnog pojačava nešto što je stvarno čime istinito predstavlja istinitijim od istinitog. Tako se kreira jedno lice sveta koji zapravo ne postoji jer je stvarniji od stvarnosti.

Mehanizam na koji se to dešava je radikalni naturalizam na sceni koji uvek stvara jednu vulgarnu realnost koja detaljnošću, jasnoćom, preciznošću i nedvosmislenošću prevazilazi stvarnost realne borbe koja u sebi uvek nosi i sloj nejasnog, nepreciznog, maglovitog i neizraženog. Nešto slično se može naći u savremenim televizijskim serijama u kojim kamera sa tolikim kvalitetom slike reprodukuje na ekran realnost da je ona oštra, jasna i detaljna do neprirodnog, izveštačenog i neprijatnog jer ljudsko oko u stvarnosti sa tolikom jasnoćom, oštrinom, detaljnošću i rezolucijom zapravo i ne vidi realnost.

Jedna scenska borba ne mora biti u celini koncipirana dominantno poietički ili mimetički. Poietičko i mimetičko može biti prisutno u jednoj istoj scenskoj borbi i zajedno (sa udelom koji može, ali i ne mora biti uravnotežen, a što zavisi od dramaturške ideje – scenska borba kao deo npr. jedne epske bajke, treba da ima više poetskog) i to kako sukscesivno, tako i simultano u formi kombinovanog, fragmentarnog kao kolaž, mozaik, fraktal, konglomerat ili čak pastiš.

**

Izložene forme u umetnosti scenske borbe poseduju, međutim, još mnoštvo slojeva[36] koji su od značaja za njeno potpunije razumevanje, kreiranje i izvođenje. Ovde ću se osvrnuti samo na jedan – *dinamički*.

Naime, klasično koncipiranom scenskom borbom dominira duh trajnog, stabilnog, postojanog i nepromenljivog – *konzervativnosti*. Modernistički koncipiranom scenskom borbom dominira, međutim, koncept pokretnog, prolaznog, nestalnog i nemirnog i avangardnosti – duh novačenja koji se izražava kroz Mefistofelovu preporuku:

Lepo, okuša čovek jedanput, ali potom
neka se hitro k nečem novom seli!
Faust, Gete

Otud (uzmimo jedan primer iz svakodnevnog života) čovek klasičnog duha kad uđe npr. u poslastičarnicu primarno i češće bira provereni kolač koji je otkrio da mu odgovara, a eksperimentiše sa drugim vrstama kolača ređe i samo kad mora. Nasuprot tome čovek modernog duha, jer je opsednut dinamikom, pokretom i nemirom, radije i češće bira avanturu neproverenog i novog kolača. On će, dakle, pre da eksperimentiše nego da uzme ono za šta zna da mu odgovara jer ono što mu najviše odgovara je *promena sâma*.

To modernističko obožavanje dinamizma će sredinom 20-tog veka evoluirati u različite forme interaktivnog pozorišta da bi danas kulminiralo u savremenom postmodernističkom eksperimentalnom teatru performansa, instalacija i raznih formi interakcija teatarske stvarnosti i digitalnih „metaverzuma“ i „multiverzuma“.

Klasičaru je, dakle, geslo: *provereno, tradicionalno i sigurno je dobro*. Modernisti je geslo: *novo, neprovereno, hazardno i eksperimentalno je dobro*. Za prvog je dinamika grozna, a za drugog statika je grozna. U tom smisli prvi vrednuje u svemu – pa i u umetnosti scenske borbe, primarno u visinu (vertikalna stratifikacija) upoređujući različite izrade jednog istog proverenog kolača (iste forme scenske borbe – npr. realističke). Nasuprot tome drugi vrednuje u širinu (horizontalna stratifikacija) upoređujući različite vrste kolača (različite forme scenske borbe – npr. realističku i ekspresionističku, nadrealističku i futurističku...).

Svaki od navedenih koncepata ima svoja ograničenja, a zbog čega je istorijski i nastao suprotan narativ. Tako klasični koncept svojim konzervativnim pristupom ukalupljuje i kanonizuje umetnost scenske borbe čime koči njen razvoj u razne nove forme (ona postaje jednodimenzionalna, jednolična...). No, on ukazuje na izvesne postojane, trajne, konstantne kategorije, suštine, elemente i vrednosti koji su prisutni u svemu (jer svet je delom i jedna večna celina koju prožima jedna večna univerzalna bit), pa i u umetnosti i umetnosti scenske borbe.

Modernistički koncept čini suprotno. On svojim avangardnim pristupom dinamizuje, pokreće i razvija umetnost scenske borbe u skladu sa promenama vremena u razne nove forme i tako ukazuje na element nepostojanosti koja je prisutna u svemu (jer svet je delom prolazno mnoštvo koje prožima mnoštvo prolaznih biti), pa i u umetnosti i umetnosti scenske borbe.

Ali, i taj koncept se pokazuje kao jednodimenzionalan. Za modernu je, naime, kretanje fetiš – promena radi promene, brzina (prave se tehnike brzog čitanja, brzog pisanja, brzog kuvanja...koreografisanja, izvođenja, glume – instant scenske borbe), trčanje za novim samo zato što je novo. Tako dolazi do zasićenja i otupelosti za pokret, novo, novije, najnovije... jer previše je probano, doživljeno, viđeno, proputovano... I kao što dugotrajni intenzitet, brzina i raznolikost akcija u jednoj scenskoj borbi posle određenog vremena neizbežno zasićuju percepciju pa se u posmatraču javlja odbojnost i fiziološka mučnina vrtoglavice tako i sama modernistička forma scenske borbe sa svojim beskrajnim i zamornim trčanjem za stalno novim i efemernim formama postaje jednolična, dosadna i naporna.

36 Vidi poslednji segment drugog dela knjige: „Četiri glavna istorijska toka u umetnosti scenske borbe“.

Otud se pojavio *treći čovek* sa post-modernističkim narativom. On se sa dva prethodna koncepta slobodno poigrava tako što pušta da paralelno deluju ili ih ukršta, dekonstruiše, rekonstruiše, konglomerizuje, kopira, stapa u pastiš (mutljavinu), kombinuje, sinkretiše, fuzioniše, varira, kolažira, sklapa u mozaik, kaleidoskop, fraktal... jer, napokon, i život sam je upletenost dinamičkog i statičkog.

Iz svega izloženog sledi da se klasičari drže svoje klasične forme, modernisti svoje modernističke forme, a savremeni postmodernisti teže da umetnošću scene vlada koncept ničim ograničene manipulacije sa prethodna dva tj. da oni postoje samo u formama različitih pastiša, sinkretike itd.[37]

No, kako god bilo odstupanje od klasičnog i konzervativnog radi stvaranja novog ne treba da se ograniči samo na puko novačenje tj. stvaranje samo nečeg modernog („moderno je ono prolazno, letimično i slučajno" – Šarl Bodler) u formi nestajućeg („prolaznosti lepote i lepoti prolaznosti"), a što je koncept tzv. efemerne umetnosti čija dela najčešće završavaju u produkciji marginalnog, trivijalnog i banalnog – potrošnog smeća.

Svako novo vreme, naime, treba da otkrije i prikaže u umetnosti scene, pa i scenske borbe ne samo ono nestalno, kratkotrajno, trošno, potrošno i trivijalno – *mikronarativno*, već i u novom liku i iznova takođe i ono večno i univerzalno – *makronarativno,* jer „o svemu što je pametno ljudi su nekada već mislili; treba samo pokušati da o tome promislimo još jedanput" (Gete). Doba koje je sposobno u kulturi, umetnosti, umetnosti scene – pa i scenskoj borbi, da stvara samo potrošne „maramice, salvete i toalet papir" (a što je takođe potrebno!), a nesposobno je da stvori i svog Šekspira, Dostojevskog, Servantesa, Getea, Baha, Mikelanđela... ne samo da je osuđeno na samoukidanje jer je neplodno već je osuđeno i na ništavilo praznine jer je bezduhovno.

Ali, i ovde je, podsećam, reč o akcentima. Klasičari i modernisti žive u savremeno postmoderno doba pa neizbežno u svoje delo utiskuju i savremeno postmodernističko. Isto tako klasično i modernističko su neizbežno utisnuti u savremeno postmoderno jer su elementi njene igre i cigle iz kojih ono stvara svoje građevine. Slično tome i u prošlosti, kojom dominira klasična forma scenske borbe, je uvek u tragovima bilo ne samo duha modernizma već i post-modernizma. Vašar, karneval, cirkus, sajam, festival, lakrdija, farsa... oduvek su nosili mnoštvo elemenata karakterističnih za postmoderno. Otud i granice između te tri forme su fluidne, ali tako da uvek postoji i izvesna dominacija (pretežnost, akcenat) jednog od ta tri narativa.

Tri osnovna pristupa umetnosti scenske borbe

Postoje umetnici koji bi scensku borbu sveli na čistu predmetnost i telesnost – somasko. To je scenska borba koja „gađa" čulno u umetniku i posmatraču (estetsko u izvornom i užem značenju te reči – oset, senzacija i opažanje). Takva scenska borba se temelji na vizuelnom i auditivnom spektaklu, telesnoj akrobaciji i predmetnom borilačke opreme (oklopi, mačevi, kacige, koplja...). Za te umetnike je dobra scenska borba ona koja deluje pretežno ili najviše na čula i koja treba da *vizuelno impresionira* posmatrače (uslovno rečeno impresionistička) svojim blještavilom, šarolikošću, brzinom, okretnošću, iskričavošću, spektakularnošću, dinamikom, vratolomijama i senzacionalnim efekatima.

Postoje, međutim, umetnici koji suprotno tome teže scensku borbu utemeljiti na racionalnom, usklađenom, harmoničnom, uređenom i uravnoteženom. Oni grade scensku borbu u kojoj se borilačke akcije tako smenjuju da se borci na sceni bore tehnički, strogo razumno, logično, šahovski taktizirajući i strateški delujući uz upotrebu raznih promišljenih trikova i lukavstava. Tu se svi napadi i odbrane izvode najekonomičnije, najsvrsihodnije i samo s obzirom na uspešnost i korisnost, dakle, pragmatično. To je npr. tip scenske borbe koji se bavi periodom neoklasicizma, ali i renesanse i „gađa" misaono, racionalno, logičko u umetniku i posmatraču, sa ciljem stvaranja hladne, racionalne i tehničke atmosfere na sceni.

Tu je, dakle, dobra scenska borba ona koja kako po formi akcija tako i načinu izvođenja ima za cilj da deluje na razum, logiku i mišljenje (duh) posmatrača. Na ovoj liniji racionalističke scenske borbe će kasnije nastati i koncept modernističke scenske borbe u kojoj se teži suprematistički uzdići scen-

37 Izvorni post-modernisti, međutim, u svom radu nalaze vrednost i u svakom od tri navedena narativa pojedinačno. Zato se bave očuvanjem i razvojem klasične ali i modernističke, pa i savremene postmodernističke forme scenske borbe. Oni pokušavaju da izbegnu hipertrofiju bilo koje od njih, dakle, jednodimenzionalnosti koja je najveći protivnik slobodnog rasta i razvoja svih grana „drveta" umetnosti u svim pravcima.

sku borbu u čistu bespredmetnost i bestelesnost spiritualnog i misaonog – konceptualno, i ono „iza" fizičkog (metafizičko) koje napušta neposredno čulno vidljivo borbe. Tu nailazimo na razne forme simbolične, metaforične, asocijativne, alegorijske ili apstraktne scenske borbe (scenska borbu čini brehtovski koncept slanja racionalnih poruka uz distanciranje od emocija pa glumci npr. ne izvode fizički scensku borbu već zastupaju rečima borce na sceni tako što sa strane komentarišu akcije borbe ili samu borbu izvode tako što akcije izlažu rečima; ili umesto fizičke borbe postavlja se borba raznih zvukova ili muzika, svetlosnih efekata, video i holografskih performansa, instalacija 3D scenskih borbi u virtuelnoj stvarnosti itd.).

Tako npr. simbolički teatar (razne teatarske forme 19-20. veka, teatar Mimart itd.) ne prikazuje stvarnu scensku borbu već simbolima (slikom, muzikom, pokretom) kreira efekte koji kod gledaoca asociraju misao ili osećaj da se na sceni izvodi scenska borba. Slično je i sa raznim formama epskog teatra u kome glumci ne izvode fizički svoju borbu na sceni već je prepričavaju – sukob oružjem zamenjuje dijaloškom polemikom ili monološkim prepričavanjem faza borbe. Oni se, dakle, ne poistovećuju sa likom boraca već se distanciraju od njih u formi sekundanata ili posmatrača.

U tom konceptu se telesno scenske borbe pretvara u intelektualno, a scenska borba iz izvorno estetskog u užem značenju (čulnog, senzitivnog i opažajnog) postaje duhovni fenomen (estetski u širem smislu značenja te reči).

Ovaj pristup scenskoj borbi se temelji na tezi da postoje stvari na sceni koje ne treba prikazati publici već u njoj izazvati inspiraciju za imaginaciju, uobrazilju i maštu koji jače deluju kroz zamišljanje nego kroz neposrednu sliku, dakle, kroz ono što se samokreira u glavi, a ne kroz oči i pasivno konzumirajuće gledanje. I istorijski gledano teatar se u početku (kao i dečije igre oduvek) temeljio na imaginaciji, a ne na gledanju jer se u njemu više zamišljalo nego videlo. Siromašne tribine su nosile elemente i radnje koje „znače nešto" i koje su „kao", a ne neposrednost, tu nisu bile kulise palata već pusta pozornica koja je budila maštu za palate. Scena nije bila toliko na bini koliko u posmatraču. Ovaj koncept se, dakle, pojavio kao reakcija na teror savremene vizuelno-ekranske civilizacije koja teži *hipnokratički* (Slobodan Reljić) da čoveka pasivizira i narkotizuje serviranjem gotovih slika i tako suzbije želju za stvaranjem slika u glavi – uništi maštu i moć kreativnog i kritičkog razmišljanja.[38]

Najradikalnija forma ovog smera je savremeni postmodernistički Idea Art. Ako je samo kreiranje koreografije jedne scenske borbe umetnički čin tj. koreografisanje umetnost tada se i scenska borba nesumljivo realizuje i postoji kao umetnost u samoj glavi umetnika koreografa. Tu sama ideja scenske borbe – njena koreografska zamisao, kao idealna i apsolutna, je važnija od fizičke realizacije scenske borbe (same ideje koje stoje iz jednog umetničkog dela su važnije od samog dela, sama ideja u umetnosti je isto što i sama umetnost). U tom konceptu je borba različitih ideja borilačkih akcija, različitih koreografija, različitih interpretacija koreografija i narativa scenskih borbi samo umetničko delo i jedna scenska borba na sceni koreografske umetnosti.

No, postoje i umetnici koji, takođe kao suprematististi teže onom „iza" fizičkog (neposredno vizuelnog), ali scensku borbu usmeravaju ne ka intelektualnom već osećajima – duševnom. To je scenska borba koja „gađa" emocije (duševno) u umetniku i posmatraču donoseći scenskoj borbi *vrelinu*. Takva scenska borba se temelji na ekspresivnom i u njoj se stavlja akcenat na psihološkoj formi borilačkih akcija i načinu njihovog izvođenja. Ona je ispunjena strasnim, impulsivnim, iracionalnim, stihionim, nepromišljenim, neutulitarnim (nepromišljeni činovi na vlastitu štetu, a ne korist), pomamnom, žrtvujućem... Kod tog tipa dobra scenska borba je ona koja deluje na emocije.

Uistinu ova tri pristupa se u scenskoj borbi uvek na neki način prepliću jer i umetnik i posmatrači su celovita bića sačinjena i od telesnog i emocionalnog i misaonog sloja (emocionalno utiče na racionalno i instinktivno ponašanje kao što je i obratno), no, svaki umetnik i posmatrač uvek više preferira i akcentira jedan sloj nego drugi (više je čulni nego emocionalni ili racionalni tip) i retki su posmatrači, umetnici i umetnički periodi koji poseduju ravnotežu i sklad njihove harmonije (kao npr. antička Grčka).

38 Sa ciljem kreiranja i formatizacije čoveka defetizma, pasivizacije, apatije i rezignacije, a kako ljudi u lelujanju i opijenosti ne bi znali ni odakle dolaze, ni gde idu ni gde su došli.

I kao što se u svakodnevnom životu ne bori samo misaono (ideje) sa emocionalnim (osećajima) ili telesnim (nagoni i stečeni reflksi) i obratno, telo sa misaonim i emotivnim i emotivno sa misaonim i telesnim već i misaono sa misaonim i telesno sa telesnim i emocionalno sa emocionalnim tako je i u umetnosti. Otud i umetnost scenske borbe ne treba da prikaže samo borbu telesnog sa telesnim već i sve druge navedene interakcije – ukoliko je cilj da ona ona bude umetnički ispunjena i dobije celovit kolorit.

Scenska borba se, dakle, ne može bez ostatka svesti na čisto čulno-telesni fenomen fizičkog, a bez duhovno-duševne dimenzije jer tada postaje mašinska i mehanička – transhumana i čoveku kao i duhovno-duševnom biću strana i odbojna. No, ona se ne može svesti bez ostatka ni na misao, ideju, logiku ili simbol, predstavu... jer tada postaje onostrana, transcendentna i suviše imaginarna, natprirodna, „avetinjska" i nedostižna za čoveka koji je i čulno i telesno biće.

Koji će pristup scenskoj borbi (ugodan čulima ili duhovnom – racionalnom, ili duševnom – emocionalnom), dakle, biti dominantan to zavisi ne samo od umetnika koji učestvuju u kreiranju i izvođenju jedne scenske borbe (režijskih i dramaturških zahteva) već i od epohe – „duha vremena", kulture društva, neposrednih društveno-istorijskih okolnosti, zahteva i obrazovanja publike itd.

Spektakl i umetnost scenske borbe

Danas se scenskoj borbi obično i najčešće prilazi samo iz ugla spektakla. Otud se kao scenska borba dominantno dobija jedna ista forma – akrobatsko-gimnastičko-kaskaderske atrakcije kako u pozorištu i filmu tako i na istorijskim i turističkim sajmovima, vašarima, proslavama itd. Dva su uzroka te redukcije i unifikacije savremene umetnosti scenske borbe na spektakularno.

Prvi uzrok je sama suština spektakla koja se nadovezala na suštinu kulture savremenog sveta. Suština spektakla je, naime, upečatljivi fizički prizor koji obuzima pažnju čula vida i sluha nadražujućim efektima vizuelnih i zvučnih senzacija – dakle, ekscitacija (pobuđivanje, stimulacija i nadraživanje) čula. S druge strane suština kulture savremenog sveta („duh vremena") je gotovo sva sadržana u reči „još" (citius, altius, fortius – brže, više, jače). Dakle, u doživeti još brže, uživati još jače, imati još više, grabežu za još... – pa i biti čulno ekscitiran, pobuđivan i nadraživan još, i još..., a što je jedini preostali oblik u kome se uopšte i javlja pojam beskrajnog i idealnog u životu današnjeg čoveka civilizacije kvantiteta.

Ta dva elementa – *čulno* i *pohlepa* (gramzivost, nezajažljivost i lakomost) čine suštinu opčinjenosti današnjeg čoveka, kulture, umetnosti, umetnika i publike spektaklom u svemu što čine. Taj grabež, neprekidna i opsesivna potreba za sve većom, bržom i obimnijom stimulacijom, ekscitacijom i nadraživanjem je posledica generalne *gladi* suštinski praznog i unutrašnje siromašnog načina života istog takvog čoveka u istom takvom savremenom svetu carstva holivudske iluzija bogatstva.

Drugi uzrok današnje vladavine spektakularne forme scenske borbe je taj što ona predstavlja najosnovniju (najjednostavniju i najprimitivniju) formu scenske borbe jer je u njoj sceničnost usmerena samo na biologiju posmatrača tj. njegovo čulno-telesno. Zato će vatromet kao scenski spektakl uvek privući pažnju bilo koje životinje (pas, mačka...) ali jedan čulno nespektakularan pokret koji na bini izražava neko najdublje duševno stanje za nju će biti potpuno nevidljiv.

Drugim rečima takva (spektakularna) forma scenske borbe je najatraktivnija većini ljudi zato što je najbliža najjednostavnijem (biologizovanom) pristupu i načinu života koji danas generalno vlada jer ona ne zahteva mnogo ni misaonog ni emocionalnog (kulturnog) napora i angažovanja. Kultura je, naime, kao izvlačenje čoveka iz sveta animalnog i pukog biološkog života za najveći broj savremenih ljudi (sveta materijalizma, hedonizma i tehnicizma – dakle, antikulture i postkulture) zahtevan poduhvat pošto ona „...predstavlja borbu na život i smrt protiv sveta prirode, životinjskih nagona i varvarstva izvan čoveka i u njemu samom" (Edgar Moren). Otud je spektakl u svemu pa i scenskoj borbi bio i biće dominantna forma u svim vremenima i kulturama koji su okrenuti spoljašnjem (ospoljenom) a ne unutrašnjem načinu života.

No, iako se scenska borba javlja u formi vizuelno-auditivnog spektakla ona ne mora uvek biti spektakl. Isto tako u svakodnevnom životu se ne dešava sve spektakularno niti su sve borbe spektakli (u stvarnom životu zapravo najveći broj borbi čine banalne i jadne tuče, trivijalna čupanja i neuka mlataranja, mučki nevidljivi ubodi noževima... – borilačke akcije daleko od bilo kakve spektakularnosti). Otud i borba na sceni ne mora biti uvek spektakularna da bi bila umetnički vredna.

Takođe, iako je svaka scenska borba telesno-fizički fenomen njena spektakularnost ne mora biti uvek vizuelne već i emocionalne ili intelektualne (npr. borba lukavstvom ili taktikom) prirode.[39]

Sve što je spektakl, dakle, jeste scenično, ali nije sve scenično nužno i spektakl jer postoji i ono što je scenski snažno i efektno, ali nije usmereno na čulnu ekscitaciju već na ekscitaciju duhovnog (intelektualnog) ili duševnog (emotivnog) u posmatraču (publici). Tako npr. scenski ubod nožem ne mora biti fizički spektakularan i atraktivan (npr. u Šekspirovom Magbetu), ali da je ipak veoma sceničan zbog ekspresivnosti koja je postignuta svetlom, zvukom ili nekim drugim elementima scenskog dizajna.

Na istom tragu je i danas uobičajeno shvatanje i težnja – jer „spektakl je sunce koje nikad ne zalazi nad imperijom savremene pasivnosti“ (Gi Debor), da scenska borba treba uvek da bude brza, efektna i uz primenu snage. Kao da je reč o nekom Olimpijskom sportu.

Tako jednoličan i jednostran pristup umetnosti scenske borbe je velika greška jer redukovanje bogatstva bilo koje umetnosti samo na jednu njenu formu (kao kad bi npr. sva muzika bila dinamički samo fortissimo!) uništava scensku borbu kao umetnost pošto je jedna od suština svake umetnosti njena višeznačnost i dinamičko bogatstvo.

Šta učiniti ukoliko dramaturški ili režijski jedna scenska borba ispunjava svoju funkciju u nekom komadu tek ukoliko npr. treba da stvori atmosferu upravo monotonog i smarajućeg (čas mačevanja u kome treba dočarati stanje učenika kad on mnogo puta ponavlja istu dosadnu vežbu jer ne može da je savlada, ili jer mora nevoljno da je uvežbava do savršenstva u beskraj)?

To može biti, takođe, i realistički prikaz jednog dvoboja u kome se protivnici snebivaju da napadnu jedan drugog jer su obojica uplašene kukavice (a što je kako pokazuju dokumenti u stvarnosti bila uobičajena situacija). Oni se zbog toga uzajamno vrebaju, kreću i merkaju desetine minuta bez ikakve konkretne akcije napada ili odbrane. Tada je upravo potrebno stvoriti u publici osećaj, spolja gledano, dosadnog i neatraktivnog, ali unutrašnje dinamičnog i napetog.

Pravi život nosi, dakle, razne mogućnosti pa je otud umetnost scenske borbe nemoguće redukovati na spektakularnost akrobatsko-kaskaderskih efekata i puki svetlosno-zvučni igrokaz, a da se ne izgubi umetničko.

39 Tako npr. jedna priča pogodna za dramatizaciju scenske borbe u duhu intelektualnog spektakla može biti: „Bokuden je prelazio preko jezera Biva u čamcu u kome je bio i jedan samuraj grubog izgleda, ohol i sirov u svakom pogledu. On se hvalio i dosađivao svojim iskustvom u mačevanju. Saputnici su pažljivo slušali njegovu nametljivu priču, dok je Bokuden dremao nezainteresovan. To je razdražilo hvalisavca koji je prišao i Bokudena prodrmao, rečima: *Ti takođe nosiš dva mača, što i ti ne kažeš neku reč? Bokuden mu blago odgovori: Moja veština se razlikuje od tvoje. Ona se ne sastoji u pobeđivanju drugih, već u tome da se ne bude pobeđen. Ovo je razjarilo prostaka. Kojoj to školi onda pripadaš? Moja škola je poznata pod imenom mutekacu (što znači poraziti neprijatelja bez ruku, to jest, bez upotrebe mača). Pa zašto onda nosiš mač? On je tu za uništavanje sebičnih pobuda, a ne da bi ubijao druge.* Taj ga čovek tada gnevno i razdraženo pozva da se protiv njega bori tako bez mačeva, a Bokuden prihvati. Hvalisavi samuraj onda naredi čamdžiji da pristane na kopno ali Bokuden predloži borbu odmah, a na bližem ostrvu, što on i prihvati. Čim su se približili samuraj skoči na ostvo i izvuče svoj mač, spreman za borbu. Bokuden lagano skine svoje mačeve i predade ih čamdžiji, a onda uzme njegovo veslo i odgurne njime čamac u nazad. Čamac se tako udalji od ostrva a Bokuden veselo dobaci samuraju: Ovo je moja škola bez mača. (Dajsec Teitaro Suzuki, Zen i samuraji)

Tehničko, zanatsko i tehnološko u umetnosti scenske borbe

Umetnici se rađaju,
ali umetnost se uči.
Karl Spak

Kao što je već rečeno, glumac u scenskoj borbi neke stvari zna i čini bez učenja – urođeno, instinktivno i potpuno nesvesno. Glumac u scenskoj borbi neke stvari čini polusvesno, po osećaju, naslućivanju i intuiciji. Glumac u scenskoj borbe neke stvari čini svesno kroz racionalno razumevanje, shvatanje, planiranje koji su rezultat njegovog umeća kritičkog promišljanja i teorijskog rada. Glumac u scenskoj borbi izvesne stvari zna i čini automatizovano i mehanički jer ih je naučio kroz desetinama puta ponavljane vežbe tokom praktičnog rada i uvežbavanja kako tehnike veštine tako i koreografije scenske borbe.

Ova četiri oblika delovanja su nužna, nezaobilazna i neophodna u procesu učenja, kreiranja i izvođenja kako prave tako i scenske borbe, ali i umetnosti uopšte. Nijedan od njih nije univerzalan, važniji od drugog i sposoban da bez ostatka zameni ostale jer svaki ima svoje prednosti i ograničenja.

Otud u umetnosti scenske borbe umetnik svojim aktivnostima treba da pristupa ne samo kroz urođeno i emocionalno već i kroz uvežbano, naučeno i promišljeno – zanatsko tj. teorijsko i praktično bavljenje tehnikom scenske borbe jer „...svaki se talenat mora baš znanjem pothranjivati, i tek mu ono i omogućuje da svoje snage upotrebi." (Gete)

Pojam tehničkog u umetnosti scenske borbe se odnosi na dve relativno nezavisne oblasti koje su u nekim sferama paralelne, u nekim sferama se ukrštaju, u nekim podudaraju, negde konvergiraju, a negde divergiraju. Prva oblast se odnosi na *a) tehničko-zanatsko u scenskoj borbi*. Druga oblast se odnosi na *b) tehničko-tehnološko u scenskoj borbi* i sadržaje koji su najvećoj meri predmet inženjerske, tehničarske i naučne struke (u manjoj meri koreografske, glumačke i rediteljske).

a) *Tehničko-zanatsko u umetnosti scenske borbe*

Telo borca na sceni se u prostoru ponaša po zakonima biomehanike, a njegovo oružje po zakonima mehanike. Scenska borba je, dakle jednim delom u osnovi telesno-mehanička aktivnost. Svaka telesno-mehanička aktivnost, jer je prostorna i ima neki **izgled** (formu), se realizuje na sceni određenom brzinom, snagom i amplitudom (***koliko***), i na određeni način (***kako***).

Izgled (forma) koju poseduje neka borilačka radnja, njene **dinamičke karakteristike** i **način** na koji se ona izvodi su predmet tehnike scenske borbe (od grčke reči ***tehne*** koja označava mehaničku spretnost, veštinu, zanat – znanje o **pravilima** i postupcima kojima se treba pokoravati kako bi neka radnja ili delatnost postala funkcionalna kao sredstvo).

Pod tehnikom scenske borbe (ovde se trenutno fokusiram na tehniku somatskog izvođenja scenske borbe i ostavljam po strani tehniku koreografisanja) se, dakle, podrazumeva sistem mehaničkih radnji telom i oružjem koje glumac mora *algoritamski* (po tačno određenom postupku, proceduri i uputstvu redosleda) uz poštovanje određenih *pravila i protokol*a činiti tokom scenske borbe. Ona su osnova umeća i veštine kojom on izvodi scensku borbu i zato se njima on mora organizovano baviti i kao zanat savladati jer i „skulptoru je potrebno poznavanje kamena, njegovih osobina, dleta, materijala, načina udaranja, uglova, snage udaranja.... a ne samo umetnički poriv i talenat."(Gete) Tehnička pravila su vezana za:

- tehnike bezoružne i oružne borbe;
- tehnike borbe hladnim i vatrenim oružjem;
- tehnike borbe jednoručnim, dvoručnim (obe ruke drže jedno oružje) i dvorukim (svaka ruka drži drugo oružje) oružjem;

- tehnike bacačkim i ne bacačkim oružjem;
- tehnike dvobojne (borba po pravilima), duelne (borba bez pravila) borbe i masovne (vojne) borbe;
- tehniku borbe protiv više protivnika istovremeno (neravnopravne borbe);
- tehniku borbe uparenim (istim) i neuparenim (različitim) vrstama oružja;
- tehniku borbe naoružanog protiv nenaoružanog protivnika.

No, u svim navedenim slučajevima reč je o poznavanju pravila tehnike scenske, a ne bojeve (prave) ili sportske (takmičarske) borbe.

Ta tehnička pravila, koja zapravo čine *logistiku* svake scenske borbe, su praktično provereni i sistematizovani rezultati iskustva i istraživanja iz oblasti prave i scenske borbe i ona sadrže u sebi uputstva i pouke generacija boraca i umetnika o tome kako oružje treba ili ne treba koristiti na sceni, a odnose se na tri sloja:

1. Borilačke radnje nogu borca
2. Borilačke radnje ruku borca
3. Borilačke radnje oružjem

Svaki od tri navedena sloja ima tri forme:

1. Napadačku (ofanzivnu) formu
2. Odbrambenu (defanzivnu formu)
3. Neutralnu (pripremnu) formu[40]

Umetnik koji se bavi tehnikom scenske borbe se uvek bavi apstraktnim (školskim) borilačkim pokretima tj. apstraktnom scenskom borbom. Naime, u toj vrsti pristupa se odbacuju sve dodatne pojedinačne karakteristike svakog borilačkog pokreta, a koje on uvek poseduje u konkretnom i stvarnom prostoru i vremenu: njegova jačina, ekstenzija, ritam, karakterne osobine borca, situacija u kojoj se izvodi (strah, sumnja, pijanstvo...) i teži se bavljenju suštinom određenog borilačkog pokreta po sebi.[41]

Među scenskim umetnicima danas, međutim, dominira savremeni postmodernistički pristup po kome umetnost scenske borbe nije struka i zanatsko-tehnička aktivnost (iako još u latinskom jeziku reč *ars* izvorno označava veštinu ili zanat, ali i umetnost) već jedna proizvoljna, liberalizovana, autoregulisana i individualna aktivnost utemeljena na improvizaciji jer navodno: *svako urođeno i instinktivno zna da se bori, a prirodni pokret na sceni je najbolji pokret; stav i kretanja tela u borbi su individualni; položaj nogu, položaj ruku i držanje oružja je po osećaju; mačem se bode i seče kako je svakom najzgodnije itd*. Otud i tvrdnja da za izvođenje scenske borbe nije potrebno neko posebno školovanje, znanje, uvežbanost i poznavanje tehnike i pravila. Štaviše, potrebno je upravo suprotno – tabula rasa i hvaljenje neznanja u kome umetnici rade bezbrižno svoje ne obazirući se ni na šta jer „glupost ne zna ni za kakvu brigu." (Gete)

Tu se, dakle, jer glumac može i treba da izvodi borbu na sceni na osnovu svog *urođenog instinkta i talenta za improvizaciju,* minimalizuje značaj zanatskog dela poznavanja, upotrebe i pokoravanja tehničkim pravilima veštine scenske borbe pa „...mada je logos opšti većina živi kao da svako ima svoju sopstvenu pamet" (Heraklit). Otud se u kreiranju i izvođenju umetnosti scenske borbe polazi od odsustva prethodnog znanja i razmišljanja, od psiho-fizičkog automatizma i improvizacije jer navodno spontanost i stihionost treba da otkriju instinkte i drevno biće autentične borbe.

40 I dok u stvarnoj borbi postoji još i forma u kojoj su odbrana i napad spojeni u jednu istovremenu radnju, ove akcije se u scenskoj borbi ne koriste (izbačene) jer su opasne za izvođenje.

41 Apstraktna (prazno-tehnička) scenska borba se koristi za prikaz borbe hladnog borca koji je izvešteni tehničar virtuoz veštine, automata, kiborga, robota, androida...transhumanističkog sveta.

Taj pristup podrazumeva da koreograf i glumac ne znaju ništa o načinu na koji se oružje pravilno drži i njime rukuje na sceni pa se često može videti scenska borba u kojoj se na protivnikov napad reaguje mešavinom imitacije onoga što je nekad i negde video jedan glumac od nekog drugog glumca i svoje spontane instinktivne reakcije (urođeni refleksi). Tada takav glumac-borac, takođe, uvek na isti način i napada: instinktivno mlatarajući nekontrolisanim pokretima neadekvatno pokušavajući nekako da *udari* ili se *odbrani* od napada.

Ovaj *deregulativni pristup* (svako radi šta hoće i nema pravila kojima se treba pokoravati) velikim delom ima poreklo u modernizmu koji se temelji na kultu kretanja, promene i brzine. Pravila, naime, ne samo da predstavljaju nešto što ograničava mobilnost i koči pokret već predstavljaju i nešto što je promenljivo i prolazno, pa i stoga od efemernog značaja. Otud danas u vreme kulminacije ideje „turbo" dinamike – sveta hiperpokreta, i deregulativni pristup kulminira.

Deregulativni pristup, uistinu, ima opravdanje u činjenici da univerzalna pravila ni u čemu pa ni u scenskoj borbi ne mogu postojati zbog istorijske promenljivosti formi umetnosti, pa i prolaznosti pravila scene pa je Gete u pravu kad kaže: „...Šta hoće sva ta starudija izvesnih pravila jednog krutog zastarelog vremena (...) Jedino je važno da neko delo bude skroz-naskroz dobro i valjano, pa će svakako biti i klasično."

Takođe, za izvesne scenske situacije – npr. kada je reč o ulozi boraca **naturalista** (prikaz neartikulisane borbe varvara, neukog borca, pijanice, borca pomračenog uma, kratke scene kafanskog šutiranja ili udarca daskom, običnog mučkog uboda nožem, čupanja kose itd.) nije potrebno poznavanje pravila veštine, umeće i uvežbanost jer se naturalistički tip borbe izvodi po slobodnom nahođenju i po principu „udri kako hoćeš, umeš, gde nađeš i čime dohvatiš".

Deregulativni pristup je u pravu i kad je reč o tvrdnji da bez slobode nema spontanosti, a bez spontanosti i neizvesnosti nema životnosti borbe na sceni jer i u pravoj borbi postoji stihiono i neuređeno („Tri četvrtine faktora na kojima se zasniva delovanje u ratu, obavijeno je maglom manje ili veće neizvesnosti" – Klauzevic). Na ovom konceptu se posebno insistira u savremenoj postmodernističkoj scenskoj borbi koja odbacuje koreografisanje borilačkih akcija i zagovara čistu improvizaciju na sceni jer *scenska borba ne treba da bude gotovo umetničko delo već jedno umetničko istraživanje*.

Deregulativni princip je u pravu i kad je reč o činjenici da kako u svakodnevnom životu tako i u umetnosti je prisutno da delanje po proverenim pravilima, sa znanjem, zanatski i pametno ne daje uvek za posledicu nešto dobro, a da delanje nasumično, proizvoljno, pogrešno, diletantski i bez znanja često za posledicu ima povoljan rezultat. Otud tvrdnja da poznavanje i rad po pravilima i sa znanjem nije od značaja za stvaranje kvalitetnog umetničkog dela.

Deregulativni princip je delom u pravu i kad je reč o scenskoj borbi u pojedinim pozorišnim i filmskim formama. Tako npr. izvođenje scenske borbe u dečijem pozorištu (posebno za mlađi uzrast) ne zahteva uvek ozbiljan pristup, pripreme i znanje jer je najčešće reč o trivijalnim formama scenske borbe. Slično je i kad za potrebe filma treba postaviti scene borbe (duelne ili masovne), ali u kojima su režija, snimanje i montaža koncipirani sa fokusom na psihološko (lice) tako da se borilačke akcije vide ne samo u krupnom i vrlo krupnom planu već i fragmentirano ili iz donjeg rakursa.

No, deregulativni pristup „oslobađanja od svih stega" isto tako i ne uzima u obzir nekoliko suprotnih činjenica.

Prva zanemarena činjenica je da iako dobro činjenje često donosi loše rezultate, a loše činjenje dobre rezultate češće dobro činjenje donosi dobre rezultate, a loše činjenje loše. Otud zbog izuzetaka ne treba odbaciti zanatsko i činiti nasumično očekujući dobar rezultat jer je u svemu ređi uspeh od neuspeha pošto i tačka pogotka u metu je samo jedna, a tačaka promašaja oko nje je beskrajno. Sa druge strane poznavanje pravila i zanatsko znanje je potreban ali ne i dovoljan uslov za uspeh u umetničkom radu tj. pored zanatske korektnosti još i mnogi drugi umetnički (npr. talenat ili inspiracija umetnika), ali i vanumetnički faktori utiču na krajnji izgled jednog umetničkog dela.

Druga zanemarena činjenica je da ni samo pravilo da „nema univerzalnih pravila" ne može biti univerzalno pravilo jer ništa nije u svemu istorijski apsolutno promenljivo. Naime, da nema i izvesnih konstanti, ponavljanja (ciklusa), zakonomernosti i pravilnosti u prirodi, društvu, nauci, svakodnevnom životu, umetnosti... – pa i umetnosti scenske borbe, svaka ljudska delatnost i život u celini bi se urušili i nestali u haosu. Zato Gete i izjavljuje: „Što se umetnici oslobađaju zakona koji

su samo tradicijom osveštani, protiv toga se nema ništa reći; ali niko ne pomišlja da, zacelo, moraju postojati i zakoni koji proističu iz prirode svake umetnosti."

Zato arhitekte i inženjeri uspevaju da projektuju i grade mostove, brodove i avione koji postojano stoje, plove i lete – jer postoje izvesni univerzalni i trajni zakoni, principi i pravila koji i čine srž njihovog školovanja. Isto, samo nekad u manjoj ili većoj meri, važi i u svakoj umetnosti pa i umetnosti scenske borbe. I tu, naime, iako sa jedne strane „umetnička dela su ta koja određuju pravila, a ne obrnuto" (Debisi) sa druge strane uvek postoje i izvesna univerzalna pravila i konstante – esencija i generičko umetnosti, koji ako se u umetničkom radu ne uzmu u obzir dolazi do urušavanja umetničkog jer kako to reče Evsevije Cezarejski: „A kad u nas bi previše slobode, što je cvetalo poče venuti".

Ta pravila se postojano održavaju kroz tokove svih istorijskih promena, ali ne na jedan banalan i okamenjeni način već tako što prate te promene i prilagođavaju im se, dakle, modifikuju u skladu sa svakom konkretnom i promenjenom situacijom. Ona su, dakle, putokazi za vlastito putovanje, a ne gotove istine i dogme o putu. Regulacija je usmeravajuća reč i pomoć kompasa kako se ne bi slepo lutalo po bespućima dok umetnik putuje sopstvenim putem.

U tom smislu npr. *mere zaštite od povreda* u scenskoj borbi neće biti iste u scenskoj borbi koja tumači srednji vek i barok, scenske borbe u kojoj se koristi napad šakom i napad mačem ili nožem itd. No, u svim tim situacijama važi *univerzalno pravilo* da je neophodno prisustvo i poštovanje određenih mera i pravila zaštite tokom izvođenja scenske borbe, a koja se odnose na zaštitu glave, ruku, ostalih glumaca, statista, publike i snimatelja (da se npr. u scenskoj borbi nikad ne koristi pravo oružje, da se u pozorišnoj scenskoj borbi nikad ne izvode bodovi mačem u glavu, da se scenska borba nikad ne izvodi ukrasnim mačevima, da sa pirotehnikom moraju rukovati stručnjaci itd.) Otud izvesni tradicionalizam, dakle, konzervativno čuvanje, znanje i primena raznih univerzalnih i trajnih pravila zanatskog dela umetnosti scenske borbe je od velikog značaja jer tradicija sadrži u sebi skup rešenja za probleme koje smo zaboravili, a koji uvek iznova u istoj ili nekoj novoj formi iskrsavaju pred život svakog čoveka, pa i umetnika scenske borbe.

Treća zanemarena činjenica je da u umetnosti scenske borbe pored nekih pravila koja se odnose na neposrednu praksu izvođenja scenske borbe postoje i pravila koja su vezana i za teoriju ove umetnosti. Iz tog razloga (iako jedna izreka kaže da „kao što botanika ne može da načini ružu, tako ni estetika ne može da načini pesnika") bez poznavanja izvesnih osnovnih teorijskih pravila scenske borbe koja se odnose na: *zašto, kada, gde, koliko, kako, s kim i s čim* nemoguća je dobra praksa u ovoj umetnosti.

Puko praktično izvođenje bez znanja i svesti o tome šta se radi – uslova, posledica i efekata koje po pravilu ima jedna akcija i izabrana vrsta oružja za rezultat ima često ne samo besmislene borilačke radnje već i obično neželjene efekte (ta neadekvatnost borilačkih akcija i njihovih efekata se koristi kao sredstvo za kreiranje npr. komične scenske borbe).

Uistinu, postoje situacije u kojima glumac može da ne zna osnovna pravila teorije i prakse scenske borbe pa da uz malo zdrave pameti i prirodnog instinkta njegova borba uspešno „prođe" na sceni. No, broj tih situacija je ograničen na uloge kao što su:

- Scene masovne borbe (kada publika zbog opšteg meteža i haosa na sceni ne može da fokusira pažnju i uoči improvizaciju, traljavost, neukost, diletantizam i murdarluk).
- Borac varvarin ili neuk borac (koji mogu slobodno da mlate i izmahuju kako im volja).
- Borac koji je pripit ili pomračenog uma (koji nema nikakvu kontrolu nad svojim pokretima pa može slobodno i besmisleno da „mahnita").
- Borac koji na sceni „uči" kako se bori (koji po liku ne treba da zna kako se izvode borilački pokreti pa to publici i pokazuje).
- Borac koji izvodi običan šamar, šutiranje, čupanje kose, guranje... (radnje koje većinom svi znaju jer spadaju u banalni deo igara uobičajenog dečijeg odrastanja).
- Borac koji izvodi ambijentalno-dekorativnu borbu u trećem planu scene (borilačke radnje koje su vizuelno toliko daleko i van fokusa pažnje publike zbog dešavanja na sceni u prvom i drugom planu da gotovo nema nikakvog značaja kako se izvode).

No, nepoznavanje pravila teorije i prakse scenske borbe je neprihvatljivo za slučajeve u kojima treba u prvom planu scene prikazati borbu veštog i neveštog ili dva vešta borca, vojnika, viteza, učitelja borbe..., a kada postoji dugotrajna razmena složenih napada i odbrana.

Takođe, i za navedene situacije u kojima glumac ne treba da poznaje tehniku borbe na sceni postoje izvesna ograničenja, a koja su od značaja za njegov glumački kvalitet rada. Naime, nije uvek lako dobro odglumiti npr. pijanog borca na sceni ako se ne zna kako i šta radi trezan borac jer a*ko znaš da radiš kako treba znaćeš i kako ne treb*a, *ako ne znaš kako treba ne znaš ni kako treba ni kako ne treba da radiš*.

Četvrta zanemarena činjenica je da glumac tokom izvođenja scenske borbe ne može da se oslanja previše na svoj prirodni (instinktivni, urođeni) pokret iz stvarne borbe, a koji će navodno njegovom pokretu na sceni dati prirodnu formu. Razlog je jednostavan – on na sceni ne izvodi pravu borbu pa se i njegov pokret uvek udaljava od prirodnog (koji, uostalom, veoma često ne poseduje ne samo scensku dimenziju – nije sceničan, već ni umetničku dimenziju). Drugim rečima: kao što prava borba nije isto što i scenska borba, tako i **instinktivni** borilački pokreti telom nisu isto što i **scenski** borilački pokreti telom.

Peta zanemarena činjenica je promena varijabile. Naime, kad glumci nauče određenu koreografiju scenske borbe, a usled raznih slučajnih okolnosti (koje u pozorišnoj umetnosti uvek postoje) neki pokret iz koreografije se preskoči ili izvede pogrešno, tada kolega koji je u borilačkoj interakciji (a nema šire znanje iz veštine već zna samo ono što je naučio iz koreografije) neće umeti da „premosti" tu grešku nekim drugačijim borilačkim pokretom i tako borbu vrati u koreografski zacrtan tok.

Glumci u pozorišnoj scenskoj borbi zato uvek treba da računaju na *promenu varijabile* tj. da imaju toliko znanja o standardnim (temeljnim) pravilima tehnike scenske borbe da su sposobni odgovoriti (snaći se) adekvatno na tu promenu, a kako publika ne bi primetila postojanje kiksa ili kako ne bi došlo do povrede nekog od učesnika scenske borbe.

Šesta zanemarena činjenica je da pristup *sve može i bez pravila* u umetnosti scenske borbe narušava jedno od osnovnih načela svake scenske borbe – načelo bezbednosti. Naime, koreograf scenske borbe, glumac i reditelj moraju poznavati i poštovati izvesna standardna zanatska (*zlatna*) pravila i procedure bezbednosti koja propisuje struka (koja su delom stalna ali se i vremenom menjaju sa inovacijama u oružjima i tehnikama borbe na sceni), a u čemu je neprihvatljiva svaka improvizacija, proizvoljnost, neznanje i voluntarizam. U tom smislu, stručnjak određen za scenske borbe mora biti prisutan u njenom kreiranju i izvođenju kako bi vodio računa da reditelj ne forsira glumce da rade opasne radnje na sceni ili da glumci sami modifikuju koreografiju po svom nahođenju (jer je tako *lakše*), a na način koji je opasan po njih, statiste ili publiku.

Sedma zanemarena činjenica da je deregulacija u umetnosti i životu najčešće otvara vrata *dekadenciji* u njima. Naime, dominacija deregulativnog pristupa među današnjim umetnicima ukazuje na savremenu epidemijsku sklonost ka površnosti, opuštenosti, *kuliranju*, razmaženosti i lenjosti u radu, a što je posledica vladajuće hedonističke antikulture utemeljene na vrednosnom sistemu najnižeg animalnog refleksa trčanja za uživanjem kao nečem što je bezuslovno *dobro*, a bežanja od napora i bola kao nečeg što je bezuslovno *zlo*. No, „svako rašćenje je težnja protiv nečeg što se opire; kretanje je esencijalno povezano sa stanjima neprijatnosti (...) Svako ima urođeni talenat, ali samo mali broj ljudi poseduje stepen urođene i stečene upornosti, istrajnosti i energije da stvarno postane ono što jeste, odnosno: da se ispolji u delima i radnjama."(Niče).

Otud je uistinu uvek lakše delati izbegavajući pravila i po slobodnoj volji nego ograničeno određenim pravilima, ali takav pristup umetnika i publike, koji se temelji na izbegavanja napora potrebnih u stvaralaštvu, vodi uvek u konformizam i oportunizam, a što za rezultat ima ne samo generalno uprosečenje umetnosti već i njeno obezvređenje jer ono što zahteva malo i daje malo.[42]

42 Umetnici koji izbegavaju napor rada u skladu sa nekim pravilima zaboravljaju i da: „U ograničenju leži tajna majstorstva" (Gete); „Što su sredstva ograničenija, to je izraz jači" (Pjer Sulaž); „Prinuda je deo slobode" (Margerit Jursenar); „Uči da se pokoravaš" (Ksenofont); „Nezavisnost čoveka sastoji se u tome da zna šta ga određuje (...) Nema slobode bez granice slobode: valjana ograničenja čine ljude slobodnim" (Hegel); „Umetnost se rađa u okovima a umire na slobodi" (Anre Žid); „Samo ko je naučio da sluša može da vlada" (Niče); „Možeš uvek činiti šta hoćeš ali ne i dokle hoćeš" (narodna poslovica), „Ko olako uzima stvari, susrešće se s mnogim teškoćama (Lao Ce). „Uđite na uska vrata; jer su široka vrata i širok put što vode u propast, i mnogo ih ima koji njime idu..." (Hrist, Matej 7:13,

Iz tog razloga iako poneka izvrsna improvizacija u umetnosti scenske borbe izgleda (kao i svaka improvizacija) jednostavna to je samo privid i opsena. Potrebne su, naime, decenije dugotrajnog i posvećenog učenja, vežbanja, napornog rada, svesnog i kontrolisanog delovanja da bi se rad uzdigao do nivoa spontanog, nesvesnog i slobodnog – stvorila sposobnost improvizacije u kojoj se *telo u borbi pokreće samo, borba se koreografski razvija iz sebe, nestaju pravila i tehnika...*[43]

Na žalost mnogih, dakle, ne postoji ugodan (prijatan i uživajući) brz i jednostavan (instant) put do raja umetnosti jer „čašu meda jošt niko ne popi što je sa čašom žuči ne ne zagrči...“ (Njegoš). Napor u svakom stvaranju koje teži nekoj izvrsnosti, jer lako dostižni ciljevi nikad ništa veliko ne daju, je stoga neizbežan i umetnik samo može birati između njegovih različitih formi od kojih je svaka teška na svoj način. Tu nema ni prečica jer „što se ne plati na mostu, plati se na ćupriji“ pošto „ceo svemir je sazdan na razmeni. Ne možeš dobiti nešto ni za šta. I kad se svedu svi računi ravnoteža će uvek postojati.“ (Lazar Trifunović).

To znači da svakoj aktivnosti, pa i scenskoj borbi, ukoliko se teži umetnosti, treba pristupati *seriozno* tj. studiozno, minuciozno, savesno, odgovorno i uz napor i bol koji su (kao i zadovoljstvo, ispunjenost i radost) neizbežni pratioci svakog kretanja ka postignuću nekog savršenstva jer ono što se zove umetnost je uvek jednim delom i težnja savršenstvu u radu.

Današnje vreme, dakle, na svaki način u svemu, svakog i na svakom koraku *laže* da je moguće samo opuštenim uživanjem, prijatnim, zabavnim i udobnim tj. bez otpora, napora i bola postići nešto i tako pojesti besplatan sir. „Na ovom svetu sve se plaća, a naročito je skup užitak“ (Anatolij Frans) pa besplatan sir se nalazi samo u mišolovci.

Na to nas upućuje i Mišel de Montenj u svojim *Mislima* (1580) sa rečima da „većina zadovoljstava nas miluje i grli samo kako bi nas lakše udavila“, ali i Markiz de Sad 1797 u svojoj *Žilijet* kada opominje da: „Glavni zadatak svake vlasti je u najvećem podsticanju utoljavanja svih uživanja naroda jer dok čovek iscrpljuje svoje telo i dušu u nasladama slatkog i pogubnog uživanja, on ne oseća težinu svojih lanaca, i vi na njega možete stavljati stalno nove okove, a da on to i ne primeti. Zato je prava suština državne vlasti stostruko umnožavanje sredstava za magarčenje i sladostrašće naroda (...) – to su sredstva da se plebejci drže na uzdi.”

*

Današnje previše ležerno i najčešće površno gledanja na poznavanje upotrebe klasične tehnike scenske borbe dolazi iz oblasti dominacije filma u kome glumac može izvoditi svoju borilačku ulogu upoznavši se na brzinu (*instant*) neposredno pred samo snimanje sa radnjom borbe koju treba da izvede. Tada višekratno ponavljanje filmske akcije do trenutka kad ona slučajno uspe da zadovolji zahteve reditelja, kretanje i uglovi kamere, montaža, svetlosni i računarski efekti mogu i bez umetnosti scenske borbe **isfabrikovati veštinom drugih umetnosti** scensku borbu koja je dostigla izgled glumačke perfekcije, a da glumac zapravo i ne poseduje nikakvo umeće umetnosti scenske borbe (pa čak da glumac uopšte i ne postoji!). Na taj način dakle, glumac može dostići savršenstvo borilačkih pokreta napada i odbrane, egzibicionog rukovanja oružjem, vrhunac scenskog bojevog pokreta, kaskadersku okretnost, lepotu tela i lika...no, on će na kraju uvek biti svestan da je sve to zapravo jedna velika laž i Rolandova kobila koja je brza, izdržljiva, lepa, jaka, pametna, ima sve vrline, ali joj samo jedno nedostaje – da postoji.

Tu, dakle, umetnici znaju da su stvorili nešto savršeno za publiku, ali isto tako znaju i osećaju da to nešto zapravo nije umetnost scenske borbe već umetnost kreiranja privida i opsenarstva, jedna

14). „Kad bih bez ustručavanja pustio sebi na volju, mogao bih, po svojim urođenim osobinama, da upropastim i sebe i svoju okolinu.“ (Gete)

43 „Jedno je sigurno: kad bi se svak mogao na vreme dovesti do saznanja koliko je svet pun i prepun izvrsnih tvorevina i šta je sve neophodno da bi se stvorila dela jednake vrednosti, onda bi od današnjih stotinak mladića-stihotvoraca jedva i jedan jedini osetio u sebi dovoljno upornosti, talenta i smelosti da mirno nastavi da ide putem na kome se stiče takvo jedno majstorstvo. Mnogi mladi slikari ne bi nikad ni uzeli četkicu u ruke da su blagovremeno znali i pojmili šta je u stvari sazdao jedan majstor kao što je Rafael.“ (Gete) Isto tako i poezija i džez „izgledaju i zvuče kao da bi ih svako mogao izmisliti. Stoga svi i pokušavaju, a posledica toga je da je 99% poezije i džeza depresivno sranje.“ (Michael Foley)

drugačija forma mađioničarskog učestvovanja u savremenom sveta carstva simulakruma, imitacije, surogata, postistine, fasade, laži, fikcije i privida.

Logika koja se krije iza tog koncepta je logika lake uspešnosti. Naime. stvaraocima filma će biti, uistinu, lakše da režiraju dobru scensku borbu ukoliko filmski glumci stvarno znaju da se scenski bore i poznaju zanat klasične tehnike scenske borbe, ali to je danas lakše, prijatnije, opuštenije (i pre svega jeftinije) izvesti na druge – vanglumačke načine (kamera, montaža, digitalni efekti) i sa glumcima koji ne znaju ni da glume ni da drže oružje, već samo rade posao ne dosežući ni umetnost, ni lepotu, ni zadovoljstvo ispunjenosti svojim umetničkim stvaranjem, samostvaranjem i samoostvarenjem.

Gde, međutim, ta kratkovida taktička logika trenutne koristi (*finis sanctifucat media* – cilj opravdava sredstvo) vodi strateški dalekovido (na duže staze)? Uzdizanju vanglumačkog, a opadanju, suvišnosti i smrti glumca. Gde vodi suvišnost i smrt glumca? Smrti umetnosti glume. Gde vodi smrt umetnosti glume? Smrti pozorišta, filma, scene kao umetnosti, a rađanju pozorišta, filma, scene kao industrije tehnoloških simulakruma i fabrikovanih surogata umetnosti – antiumetnosti i postumetnosti. Bez sumnje, „cilj opravdava sredstva, ali pod uslovom da sredstva ne skrnave cilj". (Fritjof Šuon)

Taj koncept, međutim, ne vuče korene samo iz filmske umetnosti već i iz narativa savremene postmodernističke postkulture za koju „sve je umetnost", „umetnik može biti svako", „sve je podjednako umetnički vredno"... Otud je i u umetnosti savremene scenske borbe često prisutno potcenjivanje zanata, odsustvo znanja, iskustva, talenta i brisanje granice između stručnosti i laicizma jer kao i sve tako i „umetnost treba da je *bezidentitetska*".[44]

U pozorištu, međutim, izvođenje takve improvizovane vrste surogat scenske borbe nije moguće. Tu u izvođenju borilačkih akcija nema ponavljanja kad se pogreši kao što je to slučaj u snimanju filma. Glumac, jer u pozorištu postoji samo neponovljivo sada i ovde u kojima on izvodi svoju borbu, ne može simulirati dobro izvođenje scenske borbe, već je mora stvarno tehnički dobro izvesti. On, takođe, ne može očekivati ni da će mu slučajnost pomoći da scensku borbu srećno nekako dobro izvede u predstavi u kojoj ona mora biti iz prve i jedine šanse dobro izvedena. Zbog toga je pozorišna scenska borba znatno stresnija, pa i ređa za postavljanje i izvođenje nego filmska. Zbog toga je nužno da pozorišni glumac uvek bude i stručnjak (zanatlija) jer stručnjak je po definiciji čovek koji kontroliše ono što čini tj. na sceni ne prepušta radnju scenske borbe slučaju, pa čak ni kad improvizuje.

Pozorišni glumac zato treba da je dobro uvežban u koreografiji konkretne scenske borbe (poštovanje zacrtanog scenarija borilačkih pokreta je ključno za njeno slobodno interpretiranje jer „kako da odsviram na svoj način ako ne znam note" – Vlastimir Đuza Stojiljković). No, glumac treba da je i generalno uvežban u ovoj scenskoj veštini. To je neophodno jer će samo tako steći lično iskustvo (do kojeg se kao delom i nečeg neizrecivog ne može doći ad hoc objašnjenjima, uputstvima i savetima stručnjaka za scenske borbe već samo kroz lično praktično vežbanje i proživljavanje) koje mu je neophodno da bi u neočekivanim situacijama umeo da se snađe, vešto improvizuje i do kraja izvede svoju scensku borbu na način koji je umetnički i tehnički dobar i po sve prisutne bezbedan.

No, u umetnosti scenske borbe ne treba padati ni u suprotnu krajnost – prenaglašavanje poznavanja stručno-tehničkih pravila i znanja, a što je isto tako karakteristično za neke forme savremenog postmodernističkog pristupa. To je slučaj kada se za koreografiju i glumu scenske borbe angažuju usko specijalizovani stručnjaci i ekipe za borilačke veštine koji ovu scijentistički ukalupljuju i svode na zanatske matematičko-fizičko-hemijsko-pirotehničke proračune kaskadera kod kojih je umetnost scenske borbe uglavnom u službi *suvih vratolomija* umesto da je obrnuto.

Rezultat toga je blještavi spektakl vatrometa mehaničko-akrobatskih akcija, ali koji je prazan, mehanički i beživotan jer je bezduhovan. Na to je još Gete ukazivao rečima:„Kuda vodi najnovije

44 Samo bezidentitetska forma umetnosti u kojoj vlada izmešanost svega i svačega sa svime u jedan pastiš obezbeđuje da sve nađe kupca i svi budu kupci jer se uspešno obraća najširoj („svemu i svakom") publici. Jedino takva umetnost uspešno izlazi na trg, u javnost, postaje popularna u svetu opštenja, medija, igre, zabave, šegačenja, zaglupljivanja i iluzije umetnosti – donosi profit u jednoj bezidentitetskoj kulturi amorfnih masa. No, u tom konceptu suština je profit, a ne umetnička praksa, dakle, trgovina a ne umetnost.

kompozitore današnja krajnje unapređena tehnika i mehanika? Njihovi radovi nisu više muzika, oni prevazilaze stupanj ljudskih osećanja; mi takvim stvarima nismo više u stanju da damo nikakvu podlogu koja bi proisticala iz našeg rođenog srca i duha (...) ona se prima samo ušima."

Iz tog razloga u umetnosti scenske borbe nije bitno samo znanje tehnike – *logistik*a, već i znanje izbora i načina upotrebe te tehnike – strategija. Stoga ako u radu umetnika dođe do redukcije na operativna znanja struke dobija se uvek samo tehničko tehničara, a „tehnika je put kojim đavo popločava uništavanje vrednosti" (Karl Jaspers). Čovek je, pa i umetnik, međutim, i biće koje pre svega *vrednuje* i procenjuje. Zato bez obzira na značaj zanatskih, tehničkih i mehaničkih postupaka, koji ništa ne govore o tome da li se njime upravlja na korist ili štetu umetnosti, potrebni su i umetnički talenat, umetnička inspiracija, izgrađen umetnički ukus, promišljanje, kritičnost, vrednovanje..., dakle – duhovnost. Umetnost scenske borbe (kao i svaka druga umetnost), dakle, sadrži rutinu tehničko-zanatskog, izrecivo, prenosivo i šablon, ali je nesvodljiva na njih jer da nije tako svaki obični zanatlija bi bio umetnik.

Otud kao što školovanje u kome je cilj samo podatak i znanje tehničke manipulacije informacijama, a ne i njihovo promišljanje i kritičko vrednovanje – obrazovanje i kultura (jer obrazovanje i kultura su ono što ostaje kad se zaboravi podatak i tehničko struke) promašuje čoveka i stručnjaka, tako i u umetnosti stručnjak i zanatlija tehničar, jer mu izmiču vrednosti i vrednovanje – kultura, promašuje umetničko.

Umetnik u scenskoj borbi treba da poznaje zanat tj. opšte-tehnička načela svog posla ali, umetničko delo kreirano samo pomoću zanata i oslanjajući se jedino na naučeno i rutinsko u najboljem slučaju biće majstorski i zanatski korektno, ali ne i umetnički vredno. Umetnik treba da stvara i iz nadahnuća, invencije, improvizacije i slobode. Samo tako, uz napetost borbe ta dva elementa se postiže originalnost, neponovljivost i životnost dobrog umetničkog dela.

U umetnosti scenske borbe, dakle, tehničko-zanatsko (regulacioni princip) ima svoju ulogu i obim koji zavise od okolnosti, ciljeva i sredstava kreiranja i izvođenja scenske borbe (npr. klasično koncipirana scenska borba zahteva mnogo više tehničko-zanatskog nego savremena postmodernistička). No, kao što u muzičkom minimalizmu muzika postaje samo tehnika organizovanja zvukova čistog zvučnog sveta zvukova bez značenja i smisla tako i u scenskoj borbi borilačke akcije mogu biti organizovane isto tako minimalistički – kao čista tehnika napada i odbrana bez ikakvog dubljeg smisla i značenja, jer i to može biti svesno nameravani cilj umetnika.

Zato svi učesnici u kreiranju i izvođenju jedne scenske borbe treba da su stalno svesni potrebe većeg ili manjeg, ali uvek nužno prisutnog tehničko-zanatskog u svom radu, a čiji udeo i značaj zavisi od svake konkretne situacije.

b) *Tehničko-tehnološko u umetnosti scenske borbe*

Ovde je reč je o upotrebi tehnologije u kreiranju i izvođenju scenske borbe. Danas je, naime, u svetu u kome je kulturni razvoj čoveka zamenjen tehničko-tehnološkim – pa dok digitalna hipertrofija ukida mišljenje, emocije i telesnost čoveka, te on kržlja duhovno, duševno i telesno, i na pozorišnoj i filmskoj sceni sve je prisutnija upotreba video i hologramska prezentacija borbe, uvođenje pokretnih lutki (automatona, kiborga, robota, androida, dronova) kao i mnoštva raznih digitalnih efekata svetla i zvuka, a sve kako bi se scenskoj borbi dao što spektakularni izgled. Formirani su čak i robot teatri u kojima su glavni akteri u predstavama ne glumci već mašine koje se bore, ali digitalni teatri sa glumcima pokrivenim interaktivnim senzorima.

No, iako je na sceni oduvek bila prisutna tehnologija i nju treba koristiti, ne treba zaboraviti da tehnologija, ipak, nije sve jer jedan isti tehnološki zahvat na sceni može kreirati različite scenske borbe kao što i različiti tehnološki zahvati na sceni mogu kreirati jednu istu scensku borbu. Otud „staviti sredstva ispred cilja u umetnosti je isto što i biti dekadent" (Dimitrije Mitrinović).

U kreiranju bilo koje umetnosti, pa i scenske borbe, ne učestvuje, naime, samo telesno i tehničko (mehanički pokret tela, oprema, oružje i tehnika scene) već i intelektualno (duhovno) i emocionalno (duševno) čoveka. Sve se (slično korenu, stablu i krošnji drveta) razvija i raste usklađeno kao celina ili kržlja u jednim, a hipertrofira u drugim delovima propadajući degenerisano u celini.

Savremena tehnologizacija pozorišne scene, pa i scenske borbe u njoj, proizvodi nekoliko bitnih posledica:

Prva posledica. Dok je u tradicionalnom (klasičnom) pristupu scenska borba oslonjena neposredno na glumca i njegovo oružje, njihovo jedinstvo i konvergenciju na sceni, ona je sa modernizmom i savremenim postmodernizmom postala posredovana. Naime, između glumca i njegove borbe umetnuo se element nauke i tehnologije, koji je toliko nabujao da su umetnici izgubili kontrolu nad njim (Mefisto u F*austu* izriče da: „Na kraju, ipak zavisimo, od stvorenja koja su naše delo"),[45] pa glumac i njegova scenska borba, kao i glumac i publika, počinju da divergiraju postajući sve udaljeniji i otuđeniji.

No, ako je „pozorište mesto susreta glumaca i gledalaca" (Vladimir Jevtović), tada te tehnologije koje pokušavaju da zamene glumca dronom, robotom, androidom, hologramom, performerom, video prikazom itd. predstavljaju napuštanje pozorišta i stvaranje neke nove i druge forme (koja može slobodno da postoji pored pozorišne) jer suština pozorišta je neposredni živi kontakt između živog glumca i žive publike.

Otud stav Edvarda Krejga da „glumac mora da ode, a na njegovo mesto da dođe neživa figura – nadmarioneta, kako ćemo je zvati, dok ne dobijemo neko bolje ime", kada je reč o pozorišnoj umetnosti, upućuje ne samo na uprosečenje scenske i svake druge umetnosti na nivo mediokritetskog već i na stav Karela Čapeka da je robot kulminacija mašinske kulture, antiutopijska mora apokalipse u kojoj će ljudski rod uništiti svoju vrstu.

Druga posledica. Tehnologizacija vodi unifikaciji scenske borbe jer svi nivoi i forme tehnologije na svakom mestu treba da su funkcionalno usklađeni kako bi tehnološki sistem mogao kao celina da bude funkcionalan. Tako ne samo da nastaje jedna futuristička „estetika mašina" industrijske i fabričke kulture, već i jedna *kulturna industrija* (a unifikacija je preduslov svake industrijalizacije) koja je u službi te tehničke kulture. Otud savremeni svet upadajući u dominaciju tehnološkog teži da sve preoblikuje, redukuje, uniformiše i svede na samo jednu formu – onu koja je u službi ideologije jedne tehnokratske tehnokulture.

I kao što u savremenoj postmodernoj civilizaciji svi gradovi liče jedni na druge, ljudi rade iste poslove, vode iste živote, imaju iste želje, misle, govore, osećaju, odevaju se, ponašaju isto i formatirani medijskom industrijom konzumerističke maskulture biraju isto, tako su i scenske umetnosti, pa i umetnost scenske borbe, ideološki programirane u tom istom sistemu globalističke unifikacije, nivelisanja i jednoličja. Otud danas svaka scenska borba konfekcijski liči na svaku drugu ne samo jer ih stvaraju umetnici okovani životom u tom tehnoafektivnom društvu već i jer to zahtevaju savremeni tehnicizirani posmatrači kojima je ukus formatizovan u pravcu tehno-imidž scene i radnje u njoj. Tehnodruštvo stvara svoju tehnoumetnost, a ova tehnoteatar sa njegovom tehnoestetikom.

No, ta tehnizacija i njen vrtoglavi razvoj koji su se na umetnost obrušili u formi lavine time su pokrili i zamaskirali generalno propadanje svih umetnosti, pa i nazadovanje i stagnaciju umetnosti scenske borbe.[46]

Treća posledica. Tehnologizovana umetnost pretpostavlja uronjenost u racionalističko-naučno-pozitivistički koncept, a njegova suština je jasnost, preciznost, tačnost, merljivost, jednoznačnost, predviljivost, proverivost i upotrebljivost.

Pozorište i umetnost u takvom miljeu postaju hipertrofirano racionalni, diskurzivni i logični pa se i scenska borba tehnicizira i „ponaučnjuje" gubeći svoju simboličku, poetsku, neizrecivu i iracionalnu

45 „...razvoj moderne civilizacije doprinosi tome da mašine vladaju životom. Čovek je hteo da vlada prirodom, a dogodilo se suprotno, naime, da su „stvari" postale sve pametnije i snažnije, sve lepše i veće, dok je čovek, koji je sve to stvorio, na kraju postao samo točak u mašini, koju je sam stvorio." (Maks Šeler)

46 Problem unifikacije u umetnosti scenske borbe je, međutim, samo segment generalne unifikacije tj. konvergencije u diktaturu jednog svih sfera života savremenog čoveka. U tehnokratsko-tehnicističkom sistemu koji sve više ovladava današnjim svetom konceptualno nema mesta za varijabilnost, slučajnost, izuzetak, specifičnost i divergenciju. Naime, da bi jedna tehnička celina dobro funkcionisala sve mora biti u sklopu i ukalupljeno u njene zupčanike. Stoga je to jedan svet bez mesta za individualnost, samostalnost i nezavisnost u bilo kojoj formi, dakle svet koji odbacuje postojanje suvereniteta i autonomije, pa i slobode i života jer živo je i diverzitet, raznolikost, nepredvidivost, slučajnost i bogatstvo. Otud logično da je danas mejnstrim narativ neživo (mrtvo, tehničko, zombirano, frankenštajsko...) sadržan u konceptu vladavine ideologije posthumanog i transhumanog.

dimenziju – dakle, delom i umetnički karakter i duh. „Naše stoleće biće stoga sve više prozaično, pa će sa opadanjem opštenja sa natčulnim i verovanja u njega i svekolika poezija iščezavati sve više." (Gete)

No, svakoj umetnosti, pa i scenskim umetnostima, jedan takav koncept razaranja poetskog (poiesis) je stran jer tamo gde postoji jednoznačnost prestaje umetnost pošto umetnost nikad nije sasvim precizna i jednoznačna (kao što to nije uvek ni sama nauka). Umetnost je generalno više asocijativna, višeznačna, višesmerna i sklona slobodi poigravanja sa neizrecivim, nemislivim, nedohvatljivim, nepredvidivim, neizračunljivim, nedokazivim i višeslojnim – svetom misterijskog i čarobnog jer jedan od njenih ciljeva je upravo transcendencija racionalne svakodnevice i udaljavanje od logične prizemnosti.

Otud svaka umetnost, pa i umetnost scenske borbe, koja je kalupom tehnologije *razgolićena, razotkrivena*, demistifikovana tj. ona koja je bez beskonačnog, magičnog i čarobnog postaje ubrzo banalna, dosadna i trivijalna jer „čoveku je potrebno nedokučivo i beskonačno koliko i mala planeta na kojoj živi" (Dostojevski). To savremena tehnologija pokušava nadomestiti stvaranjem pozitivističkog *kulta nauke* i jedne nade i vere u beskraj tehničkog progresa – tehnomisticizmom na čelu sa svojim čarobnjacima i sveštenicima – tehnoekspertima koji vladaju masama tehnovernika.

No, taj kult hipertrofije materijalističko-tehničkog racionalizma u kome racionalno zbog ekstremnog, jednoumnog i totalitarnog oblika postaje i samo iracionalno (jer racionalno bez kritičke samorefleksije postaje nova iracionalnost – preumljenost uma) previđa da su u svakom umetničkom delu prisutni i elementi koji nisu čulno i racionalno objašnjivi, a ipak delujući na umetnika i posmatrača. O tim elementima Šekspir piše: „Mnogo je stvari između neba i zemlje o kojima naš razum ne može ni da sanja". To je ono što i čini tajnu energije pozorišnog prostora koja struji između scene i publike, a koju logičko, razumsko i tehničko ne mogu nikada iscrpiti.

Iz tog razloga hipertehnologizacija („instrumentomanija"):

a) Sužava i siromaši bogatstvo umetničkog.

b) Unosi u scensku borbu protivljudski karakter i time ubija humanu dimenziju scenske borbe njenom automatizacijom i obezduševljenjem.

c) Rasterećujući glumca glume ona ga čini nesposobnim za glumu bez tehnologije jer tehnologija stvara retardaciju i zaglupljuje ako joj se čovek sasvim i nekritički preda;[47]

d) Ubija magiju umetnosti glumca čarobnjaka zamenjujući ga tehno-operaterom magijske moći tehnike, a kojoj uskoro neće ni on sam biti potreban u svetu posthumane i transhumane „suvišnosti" čoveka, pa i živog umetnika. „Mefisto ne voli ništa što je živo." (Gete)

Na ovaj način se otvaraju vrata za ulazak savremenog božanstva neljudske (veštačke) inteligencije i u proces kreiranja i izvođenja scenske borbe. No, taj koncept univerzalnog, sveznajućeg i svemogućeg digitalnog boga kreatora se zapravo temelji na mrtvim algoritamskim šemama, šablonima, programima, radikalnoj logičnosti, analitičnosti, matematičkim proračunima i matricama, ali i zaboravu da „đavo je najveći logičar" (Dante Aligijeri) vrhunske inteligencije („čista inteligencija") i da „sa inteligencijom, bez duše čovek je đavo" (Sv. Justin Ćelijski).

Ali pošto je suštinski element svakog psihopatskog karaktera visoka inteligencija sa odsustvom emocija i empatije taj koncept će scenskoj borbi uvek davati izvestan karakter psihopatskog i dijaboličnog.

Sa druge strane savremeni tehnicizirano-tehnokratski svet u kome se tehničko uzdiže u najvišu vrednost i kriterijum svih vrednosti i vrednovanja time uspostavlja koncept u kome oruđe (mašina, sredstvo, alat) postaje bog koji može sve pa i da postavlja ciljeve. No, isti hirurški nož se može koristiti za spas čoveka, ali i za Trbosekov zločin nad njim. Sva je tehnika u svojoj suštini tako satkana da je vrednosno prazna i sama po sebi besciljna, a tehnička inteligencija i tehnokrata kooperativan sa svime – od slobode do terora.

47 Otud se i savremeni ljudi u najvećem broju zapravo ne razvijaju već atrofiraju i kržljaju postavši gotovo nesposobni za život bez baterija, ekrana, automobila...jer „ko bez sluge ne može, postaje rob" (Epiktet) pa „što ti više treba manje vrediš" (From). Suština razvoja u svemu je, međutim, u bogaćenju i širenju, a ne sužavanje sposobnosti pa tako npr. neko ko zna da piše kuckajući po tastaturi digitalnog ekrana, a ne zna i da piše olovkom, ko zna da vozi ali ne zna i da jaše i hoda sopstvenim nogama, ko zna da se kreće pomoću satelitske navigacije, a ne zna da se kreće i pomoću karte, kompasa, sunca, zvezda ili gledajući svojim očima orijentire itd. ne napreduje i ne razvija se već nazaduje i degradira.

To sveprisutno obogotvoravanje, obožavanje i klečanje pred mrtvim spravama i mašinama je počelo pretvarati u beživot, vrednosnu prazninu i besmisao sve pa i umetnost i umetnost scene u svim njenim formama. Ono je počelo u taj beživot, vrednosnu prazninu i besmisao pretvarati i čoveka koji hoće da se bavi umetnošću jer za takvu umetnost je neophodan i takav umetnik.[48]

*

Umetnost uopšte, pa i scenska umetnost se danas, dakle, našla u kobnom paradoksu: ili da sačuva svoje sopstvene sui generis umetničke postupke koji se temelje na ljudskom i zanatskim tehnikama ili da usvaja tehnike savremene kibernetičke antikulture koja se temelji na smrti ljudskog i zanatskog i tako izgubi svoj umetnički karakter i duh. Ili će, možda, „spajanje čoveka i mašine trajati sve dok se sve što je ljudsko ne iskoreni i dok polovičnost – spoj loše mašine i slabog uma, ne postane, izgleda, čovek budućnosti." (Pol Virilo)

Tehnici scenske borbe i tehnologiji u scenskoj borbi treba stoga pristupati u svakom trenutku kritički, jer kao što se nauka može primenjivati na različite načine – za dobro i zlo (Mengele je bio vrstan naučnik!), tako i tehnika i tehnologija mogu umetnosti biti na korist, ali i štetu. Oni kao hegemonizovani sakate umetnost, ali harmonizovani po formi i obimu sa ljudskim, pomažu u osvešćivanju i razvoju čoveka i njegove umetnosti.

Iz toga razloga dok u savremenoj postmodernističkoj scenskoj borbi postoji tendencija nestanka glumca i njegova zamena tehnikom i tehnologijom, dakle, redukcija scenske borbe na elektronske „sajber-tehno-kiber" efekte i depersonalizovane automate, lutke, robote, kiborge, androide, dronove... posthumanističkog i transhumanističkog sveta bez ljudi, potrebno je paralelno ovome gajiti i brižno čuvati i klasični prirodni (netehnicizirani) koncept scenske borbe, ali i koncept koji će ova dva u različitim kvalitetima i kvantitetima kombinovati, mešati, varirati...simultano i (ili) sukscesivno.

Kultura scene, dakle, treba da poseduje i tradicionalnu, klasičnu i konvencionalnu – analognu formu scenske borbe koja odbacuje tehnološki teror savremenog digitalnog zlostavljanja čoveka kao prirodno analognog bića u analognom kosmosu jer „sve što egzistira analogno je svemu što egzistira; otuda nam se život uvek u isti mah čini i razdvojen i povezan. Ako suviše idemo za analogijom, sve će se poklopiti kao istovetno; ako je izbegavamo, sve će se rasturiti u beskonačnost. U oba slučaja će posmatranje stagnirati, jednom kao preterano živahno, u drugom kao umrtvljeno." (Gete)

Otud jedan od načina da se savremena umetnost scene, pa i umetnost scenske borbe u njoj ne degeneriše u jednu transhumanu postumetnost bez čoveka je kulturan i kultivisan odnos između čoveka i sveta tehnike, a koji se temelji pre svega na stvaranju harmonije između carstva analognog i carstva digitalnog.

Stoga bez obzira da li se na sceni izvodi klasična borba dva musketara 17. veka ili neka *transhumanistička borba* dva kiborga (hibrida čoveka i mašine) 22. veka sve temeljne prirodne karakteristike ljudske borbe (napad, odbrana, eskiviranje, upotreba oružja...) moraju biti prisutne u oba slučaja s tim što se oni razlikuju ne samo po formi već i obimu jer u prvom slučaju ono prirodno je jedino, a u drugom slučaju prisutno u nekoj meri. To znači da čak i futuristička borba čistih mašina na sceni mora u sebi sadržavati izvesne humanoidne (prirodne) elemente ne samo zato što je te mašine kreirao čovek pa je u način njihove borbe ugrađen i on sam već i zato što bi ta borba bez tih elemenata bila nerazumljiva ljudskoj publici.

48 Vrednost je, dakle, u mašini i sredstvima, a ne ciljevima, pa sve što čini tehnika, mašina i uređaj – vredno je, sve što ne čini tehnika, mašina i uređaj – bezvredno je. Reč je, dakle, o narativu jedne civilizaciji posredovanosti u kojoj se život odvija tako što se između čoveka i drugog čoveka, i čoveka i sveta oko njega (pa i umetnosti) umeće ekran (mašina) kao njihov posrednik u svemu. Tako se život prirodne stvarnosti ljudi prisilno seli u virtuelni (neprirodni) život ekrana. Za ljude koji „žive" u takvom svetu tada je stvarnost samo ono posredovano ekranom i mrežom (mašinom) dok stvarni i neposredni život im postaje nedostupan. No, mašina (ekran, mreža...) uvek radi upravljana programom njenog kreatora i vlasnika. Otud je i sav ekranski svet uvek samo svet montaže, inženjeringa i manipulacije. Glavni cilj savremene posredovane civilizacije i nije ništa drugo do kidanje veza čoveka i stvarnosti (istine) kako bi se njime lakše upravljalo i manipulisalo dok on opčinjen, uspavan, zaokupljen, omamljen i hipnotisan živi i leluja u sajber svetu ekranskih slika zaposednut iluzijama i simulacijama stvarnosti. Najviša i kulminativna tačka civilizacije posredovanosti je da se čovek i neposredno poveže sa mašinom tj. postane bio-robot (češ. robot – rob, „prinudan rad") koji poslušno ispunjava određene softverske zadatke. To je, dakle, ne samo jedan svet matriksa već i svet transhumanog u kome svaki pojedinac svoju prošlost, sadašnjost i budućnost, slobodu, autonomiju, samostalnost mišljenja i osećanja – svoj život u celini, stavlja u baterije, čipove, ekrane..., ali i u ruke njihovih nevidljivih upravljača i vlasnika.



Scenska borba u stvaralačko-izvođačkom smislu može biti laka razonoda za relaksaciju, razbibrigu i zaborav prozaične, prazne i sumorne svakodnevice savremenog prekarnog čoveka iznurenog radom, a da bi se on okrepio za novi mučni dan preživljavanja koji mu sutra dolazi.

Ona se tada pojavljuje kao vedra vila ili boginja ludosti sa praporcima na kapi koja čarobnim štapićem opčinjava i opija šarenim kalejdoskopskim igrokazima.

No, scenska borba ne mora biti samo opijat, energetsko piće i opsenarstvo prazne akcionosti – varomet senzacionalnih efekata kome je jedini cilj da spektaklom kratkotrajno stimuliše, zaslepljuje i zabavlja čula.

Umesto tog sveta horizontale scenska borba može biti i težnja vertikali visine i dubine: scenska poetika, vizuelna harmonija kultivisanih telesnih pokreta, lepota likovnosti akcija, serioznost kreiranja i izvođenja, dodir sa neizrecivim, inspirativna radnja na sceni što pokreće i oplemenjuje duh čoveka – umetnost.

Scenska radnja i scenska borba u njoj sve to mogu biti čak i onda kad treba da budu samo karusel, karneval, cirkus, vašar i energetsko piće za relaksaciju i razbibrigu jer zabavno, zanimljivo i spektakularno se mogu izraziti i na umetnički i poetski, a ne samo na banalan, trivijalan i prozaičan način.



Osnovni i izvedeni elementi kreiranja, postavljanja i izvođenja scenske borbe u umetničkoj formi



Umetnost scenske borbe je, kao i svaka druga umetnost, višedimenzionalna i višeslojna. Otud jedna scenska borba ne mora biti samo krvavi ratni ili dvobojni sukob već i borilački ples, obred, vežbanje itd. Ona može biti idilična i lirska igra floretima dama u parku, ali i i grozno naturalistička brutalnost i „raščaravanje" idealne slike stvarnosti – sumrak idola i kraj lažima opijanja i ulapšavanja, a kako bi se probudio, trgao i angažovao čovek za borbu protiv zla. Ona može biti prefinjena i kitnjasta – „jonska" (borba špadama – malim dvorskim mačem ili floretom), ali može biti i jednostavna, ekspresivna, rustična, snažna, nasilna, sirova, neotesana, primitivna – „dorska" (borba merovinškim, dvoručnim mačem, sekirom...). Ona može biti i kombinacija ova dva, njihova uravnoteženost, ali i akcentiranost (rapir, rapir-daga). Isto tako scenska borba može biti realistična ili nadrealna, istorijska (bavi se borbom iz prošlosti), aktuelna (bavi se savremenom borbom), ili futuristička (bavi se borbom u budućnosti). Scenska borba, takođe, može biti postavljena kao puka telesna senzacija (vatromet za oči), ali i simbolički, kao metafora ili asocijacija. Ona može biti postavljena klasično sa jedinstvom vremena, mesta i radnje, ali i post-modernistički bez ovog jedinstva, ili čak suprotno njemu. Može biti tehnički hladna i proračunata, ali i strasna ili romantična – „sladunjavo, sentimentalno i mlitavo" (Hegel). Akcije u jednoj scenskoj borbi mogu biti postavljene logično (borba ima racionalan karakter), ali i postavljene nelogično i apsurdno (borba ima paradoksalan i apsurdan karakter) ne samo zato što logično i racionalno nije uvek istinito (jer i neistina i laž mogu biti logični), već i zato što borba npr. dva ludaka postaje istinita tek kad postane nelogična i iracionalna.

Borba na sceni, isto tako, može biti i borilačka umetnost (Martial Art) u kojoj akteri ovu vode ne kao suparnici i neprijatelji već kao saradnici, a po principu *contraria sunt complementa* – suprotnosti se dopunjuju, protivnici sarađuju, i gde se teži uživanju u lepoti i skladu pokreta i ideja u borbi, a ne pobeđivanju i traženju pobednika. Scenska borba može biti postavljena čak i bez neposredne fizičke borbe aktera na sceni (kao video prikaz, borba svetlosnih ili laserskih efekata, holograma, ili kao zvučni prikaz borbe).

Svaka od navedenih (i mnogih drugih) formi scenske borbe ima drugačiju dramaturgiju, koreografiju, režiju i glumu, a zbog čega nijedna scenska borba koja teži da bude umetnost nije svodljiva samo na puku borbu. Ona u sebi treba da sadrži mnoštvo elemenata (slojeva) koji i određuju njen krajnji karakter i izgled jer u svakoj scenskoj borbi postoje različiti motivi borbe, različiti borci, uslovi borbe, načini (tehnike) borbe, oružja itd. Iz tog razloga nijedna scenska borba nije neka bezidentitetska tuča već ona uvek ima neki poseban identitet (ima ga čak i borba mehaničkih automata) koji

je nesvodljiv na opšti šablon jednog karaktera („borbu po sebi“ ili neku „univerzalnu“ – apstraktnu borbu).

Otud scenska borba koja teži da bude bez ikakvih atributa – identiteta tj. sa svim identitetima nužno se rasplinjava u svašta, a najčešće u ništa.

Postoji nekolicina tih elemenata (slojeva) koji su neophodni da bi se kreirala, postavila i izvela jedna scenska borba u umetničkoj formi i njih možemo podeliti u dve grupe:

1. Osnovne elemente umetnosti scenske borbe
2. Izvedene elemente umetnosti scenske borbe

1. Osnovni elementi umetnosti scenske borbe

U njih spadaju oni činioci bez kojih se (generalno gledano) ne može umetnički kreirati, postaviti i izvesti jedna scenska borba. To su:

A) Dramaturško-scenarijski element scenske borbe
B) Koreografski element scenske borbe
C) Rediteljski element scenske borbe
D) Glumački element scenske borbe

A) Dramaturško-scenarijski element umetnosti scenske borbe

Ideja dramaturga o borbi u komadu otvara vrata za borbu njegovih, ali i borbu rediteljskih, koreografskih i glumačkih ideja.

U dramaturškom elementu se nalazi inicijalni faktor i pokretačka građa za postavljanje scenske borbe u nekom komadu jer gde u nekom komadu dramaturg nije zamislio da figurira scenska borba tu nje ni nema.

Taj element je potreban čak i u raznim komadima sa improvizovanom scenskom borbom, ali i u komadima u kojima se scenska borba javlja kao deo dekonstrukcije dramaturškog dela u sklopu posmodernističke „smrti autora“ jer i u tim slučajevima da bi borba na sceni bila izvedena ona se mora prethodno nekako scenarijski oblikovati u ideji umetnika koji je izvodi. Dramaturški element, kada je reč o scenskoj borbi, je u principu ograničen na dva sloja.

– *Građu* scenske borbe u nekom dramskom tekstu
– *Prikaz* scenske borbe u nekom dramskom tekstu.

Građu čini sloj koji se bavi mestom borbe u nekom scenskom komadu, prostorom, vremenom, akterima borbe, načinom na koji se oni bore, oružjem, uzrocima i motivima borbe, njenim ishodima itd. To je, dakle, priča o borbi koja nosi njenu radnju i smisao, a bez kojih ona ako nije puka vinjeta, ukras, ornament i dekoracija može biti samo jedna dadaistička igra.

Dramaturško-scenarijski sloj scenske borbe nije vezan samo za kreiranje uzroka sukoba i njegov neposredni opis već indirektno i za mnoštvo tema koje prate taj sukob. U tom smislu da bi dramaturg-scenarista kreirao npr. jedan istorijski komad treba da je upoznat, makar elementarno, sa vrstama oružja po epohama, načinima borbe po epohama (duel, dvoboj, metež, vojna, civilna, pešačka,

konjička borba), tehničkim procedurama i protokolima dvoboja, pravilima viteškog turnira, pravilima kurtoaznog ili sportskog mačevanja, radnjama straže, ratničkim običajima i verovanjima u raznim epohama (ceremonija proglašavanja viteza, pristupanje u viteški red, viteški zavet, okupljanje vojske, izazov, predaja...), sa simbolikom oružja i opreme,[49]pratećim neborilačkim scenskim radnjama sa oružjem određenog perioda (nošenje oružja, pozdravi oružjem, primanje oružja, oduzimanje oružja, kretanje sa oružjem, stavljanje i skidanje plašta ili borbene opreme...), tipologijom ratničkih karaktera (ratnička karakterologija) jer nemaju istu psihologiju i isti pristup borbi grčki ratnik u falangi i barokni aristokrata u dvoboju itd. Dramaturg, dakle, treba da je upoznat sa borilačkim (a ne samo svakodnevnim) načinom života likova tog perioda jer svakodnevni i borilački (vanredni, ekstremni) način života, iako su povezani, imaju svoje razlike i specifičnosti.

Iz navedenog razloga široka obaveštenost i opšta kultura vezana za borilačku tematiku je od najvećeg značaja za svakog dramaturga-scenaristu jer mu ona daje građu za kreiranje ne samo autentičnosti istorijskih komada već i fantastičnih komada jer mašta umetnika crpi svoje elemente iz stvarnosti (istorijske ili sadašnje) da bi pomoću njih kreirala neku novu i imaginarnu stvarnost.[50] Obaveštenost i opšta kultura vezana za borilačku tematiku je od značaja i za dramaturga-scenaristu koji postavlja post-modernističke komade jer to pruža građu potrebnu za post-modernističko poigravanje borilačkim narativima prošlosti, sadašnjosti i budućnosti kombinujući, kolažirajući, sinkretišući, konglomerišući, stapajući itd. njihove elemente.

Iz ovog razloga dramaturg treba da je npr. upoznat da u ranom i romaničkom srednjem veku se mač više koristio za sečenje, a u gotičkom za bod, u antičko doba se za odbranu sekundarno koristio mač, a primarno štit, dok se u renesansi oni koriste ujednačeno, a u 17. veku više mač nego štit (a kasnije umesto štita bodež), da se dvoručno mačevanje koristilo od 13. do 17. veka, a pre toga i posle toga samo egzemplarno, da se u dvobojima 19. i 20. veka umesto mačeva dominanto koriste sablje i pištolji, da se na Balkanu od 15. veka gotovo prestaje upotrebljavati mač, a koristi se sablja i jatagan, itd.

Isto tako dramaturg kome je njegov rad vezan za temu npr. viteškog turnira treba da je upoznat sa time da su prvi viteški turniri ranog srednjeg veka bili zapravo vojne vežbe za rat – male masovne konjičke bitke pravim oružjem i bez ikakvih pravila, a u kojima je vladalo divljaštvo, žestina i brutalnost sa puno povređenih, ranjenih pa mrtvih. Da sa razvijenim srednjim vekom turniri se počinju organizovati po nekim pravilima, a uz upotrebu turnirske (nebojeve) opreme i kao borba manjih grupa sačinjenih od 3-4 viteza. Ovi vitezi su se borili iz sedla kopljima, zatim mačevima na konju i na kraju mačevima na tlu. U poznom srednjem veku iz turnira nestaju grupne borbe i nastaju megdani u kojima se bore na konju samo dva viteza (ritera) po strogo propisanim turnirskim pravilima. Tada se uvodi i barijera između konjanika tako da se konji ne mogu sudariti, a ishod borbe nije zavisio toliko od upravljanja konjem koliko kopljem. Megdane zamenjuju krajem 15. veka turnirski dvoboji na tlu i to prvo preko barijere (udarci ispod pasa su bili zabranjeni i na nogama se ne nosi oklop) kopljima, a zatim početkom 16. veka i bez barijere, ali u punom oklopu kopljima, mačevima i drugim vrstama hladnog oružja. Sredinom 16. veka turnirske dvoboje smenjuju turnirska nadmetanja u kojima se vitezovi bore bez protivnika – nadmeću u gađanju lukom u metu ili konjički kopljem gađaju metu, ili se bore sa pokretnim lutkama (kvintan). Dramaturg, dakle, koji u svom radu teži istorijskoj autentičnosti, a postavi radnju u kojoj se vitezi turnirski nadmeću u gađanju lukom ili megdanski bore na barijeri u 13. vek podjednako greši koliko i dramaturg koji postavi masovni konjički turnir u 16. vek.[51]

---

49 Npr. simbolika mača generalno, simbolika krvničkog mača, viteškog mača, malog dvorskog mača, dvoručnog mača, sablje, kratkog mača, simbolika noža, luka i strele, koplja, bojne sekire, topuza, buzdovana, mlata, bojnog čekića (nadžak), simbolika štita, motke, helebarde, ratničke kacige, plašta, verižnjače ili oklopa, simbolika šatora, ratničkog konja itd., a što na neki način uvek treba da je povezano sa likom ratnika ili okolnostima u kojima se bori.

50 Tako je npr. Džon Tolkin u procesu kreiranja svojih knjiga iz oblasti epske fantastike (Hobit, Gospodar Prstenova i Silmarion), a što pokazuju sačuvani dnevnici i dokumenti u bibliotekama, petnaest godina sakupljao građu iz istorije mnogih naroda sveta. Inspirisan je bio mitologijom i religijom svih evropskih naroda, njihovim epovima, jezicima, pismisma, imenima i toponimima. Znao je staronordijski, gotski, irski, srednjevekovni i moderni velški, finski, nemački, grčki i latinski. Pokušavao je učiti i srpski sa ciljem proučavanja srpske epike, a na tragu Geteovih obimnih tekstova o srpskoj narodnoj književnosti (Hasanaginica) Na njegovim mapama za projekte nađeni su Beograd, Kipar i Jerusalim kao odrednice za pojedine delove ideje Srednje zemlje. Ravena je npr. bila vizuelna inspiracija za Minas Tirit, a Beograd (Beli grad) inspiracija za njegovo ime (Minas Tirit je bio beli grad) na dve reke.

51 Tako npr. ukoliko reditelj radi na autentičnom liku viteza borca (pa i njegovim motivima za borbu, pristupu

Kad je reč o prikazu (formi) scenske borbe dramaturški predložak se scenskom borbom može baviti različitim obuhvatom i dubinom, i ona u nekom komadu može biti prikazana na tri načina:

1. *Formalno* i to kao:

– ukras (dekoracija), a sa ciljem estetizacije nekog dela komada;

– most tj. radnja na sceni koja treba samo da poveže ili inicira druge važnije delove komada (npr. beznačajna čarka, banalno ubistvo bez povoda itd. a koji su povod za dalji razvoj dramske radnje);

– akrobacija sa zadatkom da zabavi i uzbudi publiku.

U svim navedenim slučajevima scenska borba ne nosi nikakvu poruku i značaj već predstavlja puku fizičku radnju i, uslovno rečeno, je njen cilj.

2. *Sadržinski*. Kad je zadatak borbe u komadu da ne govori o fizičkoj akciji već o karakteru boraca, njihovoj etici, pravdi, zlu i dobru epohe... Tu borba nije prazna tuča bez sadržaja već joj se daje neki dublji smisao i kreira se kako bi izrazila neku simboliku, poruku ili poduku. U njoj se, dakle, nalazi nešto u čemu je suština uzroka, zapleta ili raspleta drame u celini. Tu je, uslovno rečeno, borba u komadu sredstvo da dramaturg-scenarista iskaže neke svoje ideje, osećaje itd.

Generalno gledano danas postoje dva narativa kada je reč dramatursko-scenarijskom sadržaju scenske borbe.

a) Scenska borba (najčešće klasična i delom modernistička) koja potencira makronarative tj. velike, univerzalne i značajne teme i vrednosti kao što su borbe heroja, epske bitke, velike tragedije, junaci u večnoj borbi dobra i zla itd. (kao npr. herojska drama nastala u vreme restauracije 1660-1700, a koja se bavi herojskim temama, viteškim i junačkim sukobima i podvizima – Džon Drajden).

b) Scenska borba (najčešće savremena postmodernistička) koja potencira mikronarative. Tu se generalno relativizuje sve veliko, autoritet, vredno, značajno, mitsko, večno..., a u prvi plan se postavlja marginalno, prolazno, beznačajno i efemerno (efemerna umetnost). Heroj, junak i velika dela se cinično dekonstruišu u parodiju, grotesku, travestiju ili lakrdiju. Heroje i junake zamenjuju antiheroji (Dart Vejder, Džoker, Hanibal Lektor, Drakula, Voldemor, Skeletor itd.) ili „male teme“ i obični ljudi svakodnevice (odbačeni, propalice, marginalci i mediokriteti, supkulturne grupe i likovi, polusvet

borbi, načinu borbe i njegovoj ratničkoj karakterologiji) on treba da je upoznat sa faktičkim stanjem (a nasuprot mitološko-simboličkom) da su autentični vitezovi prošlosti bili ratnici konjanici „telohranitelji“, „bodigard“ ili „gorile“ srednjevekovne vlastele i aristokratije tj. obični plaćenici koji su za novac svakome pružali usluge svog mača. Ovaj ratnički stalež feudalnog sveta je imao zadatak i da drži u pokornosti kmetove (feudalne robove) i krvavo guši seljačke bune, uteruje poreze, učestvuje u pljačkaškim i nasilničkim pohodima na teritorije drugih kneževina jer Evropom tog vremena su vladali feudalni kaštelani koji su se međusobno tukli i pljačkali trgovce i stanovništvo držeći ih u robovskom položaju. Vitezovi koji su za svoje usluge dobili kao nagradu zemlju (lena) postajali su i sami seoski vlastelini koji na dobijenim imanjima ubiraju za sebe poreze i potpuno samovoljno koriste i tiranišu na sve načine stanovništvo koje tu živi. Većina vitezova su, dakle, bili obični neobrazovani, agresivni, naprasiti, grubi, sirovi, higijenski zapušteni nasilnici opčinjeni kultom borbe, nadmetanja, slavljenja tela i fizičke snage, proždrljivi, pohotni, puni gordosti, sujete, taštine, slavoljublja i pohlepe – varvari. Od sredine 14. veka vitezovi su bili uglavnom lutalice i besposličari (izuzev malobrojne viteške aristokratije) jer zbog dugotrajnih ratova koji su harali Evropom kraljevi više nisu mogli da ih plaćaju. Oni se tada udružuju u pljačkaške bande koje otimaju imovinu, ljude i traže otkup, ili čak izdaju lažni novac. Viteško razbojništvo je tada bilo takvo opšte zlo da je vrlo malo vitezova bilo na dobrom glasu. Te bande su terorisale i držale pod svojom vlašću čitave pokrajne i gradove toliko žestoko da su ovi morali plaćati „viteški porez“ kako bi te bande bile mirne. Oni počinju ucenjivati i čitava kraljevstva jer je njihovo ponašanje zavisilo samo od novca pa su menjali strane ako bi im druga ponudila više novca. To i takvo viteštvo (koje se uglavnom samo u idealima držalo propisanih viteških kodeksa) postaće jezgro pljačkaške vojske koja će tokom krstaških ratova paliti, otimati, silovati i ubijati sve pred sobom kako na putu za svetu zemlju tako i u svetoj zemlji. Tokom istorije pojedini viteški redovi (Templari) su se trgovinom i pljačkom toliko obogatili da su podigli temelje bankarstva i stvorili prvo multinacionalno bankarsko carstvo na svetu. Višeštvo je, dakle, najvećim delom samo mit, jedan romantični ideal i legenda koji je u praksi postojao najviše i najduže u viteškim romanima. I dok je većina vitezova svoje vaspitavanje i obrazovanje završavalo na jahanju, mačevanju, borbi kopljem i lovu mogu se na prste dve ruke nabrojati u celoj Evropi vitezovi 13. veka koji su bili pismeni, i oni su bili uglavnom iz redova visokog plemstva (kao npr. kasnije Despot Stefan Lazarević koji nije bio samo ratnik već i pisac, pesnik, diplomata, državnik, graditelj, poznavalac više jezika, sakupljač knjiga...)

„sa dna“, ljudi pijace, bakalnice, sitni kriminalci itd.) Takva scenska borba pripada tematski svetu prizemnog zločina sitnih secikesa, borbi uličnih bandi, porodičnog nasilja, kafanskih ili pijačnih tuča...,dakle, svakodnevnom banalnom životu.

3. Kombinacija prethodnih oblika u kojoj se borbi daje neki dublji smisao kako ona ne bi ostala čist prazan ukras, ali taj smisao, ipak, nije nešto ključno i suštinsko za komad u celini.

Kad je reč o obuhvatu prikaza scenske borbe dramaturško-scenarijski predložak može biti:

a) *Slobod*an, kao generalna slika mesta borbe u komadu – „bore se“. Tu se borba ne obrađuje precizno i detaljno već se prosto na mestu predviđenom za borilačku radnju napiše samo „bore se“ ili „borba“ itd. U ovom slučaju je stvar koreografa scenske borbe i reditelja da slobodno kreiraju i postave borbu kako žele.

b) *Okviran*, kao slika skica (kroki). Tu je borba opisana u opštim crtama (npr. dvoboj između Janka i Marka na obali reke u zoru, bore se rapirima, Janko ranjava Marka, ali Marko ipak pobeđuje). Ovde koreograf i reditelj scenske borbe imaju slobodu da kreiraju i postave scensku borbu, ali u određenim i dramaturški zacrtanim okvirima.

c) *Precizan* (taksativan). Cela borba se detaljno opisuje (Janko je napao prvi, Marko je eskivirao i uzvratio, Janko je izveo blok rapirom i ubo Marka u butinu, Marko je ustuknuo, a Janko je produžio napad ciljajući rapirom u grudi Marka. Marko opet eskivira istovremeno usmeravajući vrh svog rapira u napadača. Janko promašuje Marka i smrtno se nabada na vrh njegovog mača). Ovo je npr. činio Arturo Peres Reverte u knjizi „Učitelj mačevanja“. U ovom slučaju koreograf scenske borbe treba da, poštujući detaljno scenario, a u skladu sa rediteljskim instrukcijama, zacrtanu scensku borbu ispuni konkretnim borilačkim akcijama koje svojom formom precizno prate sadržaj radnje teksta.

d) Potencijalan. U dramskom tekstu nema borbe ali je dramaturg-scenarista postavio potencijalno atmosferu, okolnosti, situacije, mesta i prilike koji navode ili mogu proizvesti borbu, a što daje reditelju komada mogućnost da eventualno sam unese u njega borbu na sceni kako bi postigao izvesne efekte.

B) Koreografski element umetnosti scenske borbe

> „Iza muzičke umetnosti povezivanja dva, tri tona krije se kosmička misterija“ (Arvo Pert). Ali krije se i iza povezivanja dve, tri reči, boje, pokreta tela... – poezije, slikarstva, plesa...Ona se krije i iza povezivanja dve, tri akcije u napadu i odbrani jedne scenske borbe.

Jedna ista borilačka akcija data dramaturško-scenarijskim tekstom (npr. „seče ga po ruci“) se od strane koreografa scenske borbe može postaviti na mnoštvo načina (sečenje u prolazu, sečenje iz okreta, direktno sečenje, indirektno sečenje, sečenje uz razoružanje...). Isti scenarijski sadržaj, dakle, može imati različite koreografske oblike kao što i različiti scenarijski sadržaji mogu imati isti koreografski oblik. Ista forma može imati različite uzroke a različite forma iste uzroke.

Otud je koreografisanje scenske borbe od centralnog značaja za umetnost scenske borbe. I kao što ako se na početku gradnje izradi temelj kuće 2x2 ili u najmlađem uzrastu dete vaspitava za varvarina itd. pa na tom temelju kasnije nije moguće podići kuću 5x5 ili dobiti kulturnog čoveka – jer „ko promaši prvu rupicu, neće izaći nakraj sa zakopčavanjem“ (Gete), tako je i u koreografisanju neke scenske borbe. Ako se, naime, na početku koreografija usmeri u jednom pravcu ili gradi na suviše uskom (ili preširokom) temelju kasnije nije moguće u njenom razvijanju dobiti nešto što nije u prirodi njenih početnih uslova, a bez rizika da cela ta građevina u umetničkom smislu ne deluje ruševno, ili se uruši. Koreografski element scenske borbe podrazumeva dve vrste aktivnosti:

1. *Rad koreografa na izradi konkretizacije scenarija scenske borbe*. Reč je o preciznom komponovanju, montaži i aranžiranju raznih borilačkih pokreta i akcija u jednu celinu. To znači da u slučaju Janka i Marka dramaturšku sliku (koja može biti generalna, skica ili taksativna) borbe koreograf treba da ispuni tehničkim sadržajem borilačkih akcija tj. da izabere tipove borilačkih kretanja i radnji koje će

u borbi koristiti Janko i Marko. Tu spadaju kretanja i radnje za napad, blok, ranjavanje, prvu eskivažu, drugu eskivažu i završni pogodak, ali i aktivnosti na njihovom integrisanju u jednu funkcionalnu celinu vodeći računa o njihovoj formi, vrsti oružja, karakteru boraca, uslovima borbe i mestu borbe u kontekstu komada u celini itd.

Koreografisanje scenske borbe je jednim delom slično matematici koja je čisto formalna i ne zanima je sadržina (svejedno je da li se sabiraju ili množe trešnje, novac ili ljudi, važna je tačnost). Tako i izrada koreografije po scenariju scenske borbe ima deo za koji je nevažno da li jednu akciju izvodi Marko ili Janko, da li se izvodi u ovom ili onom prostoru, ovom ili onom dinamikom itd. već da li je ona urađena u skladu sa određenim tehničkim pravilima veštine koja se koristi u scenskoj borbi. To znači da na osnovu jedne vrste bloka mačem tehnički mogu da slede samo neke vrste uzvrata, a ne sve vrste uzvrata, da na osnovu određenih kretnji nogu u napadu mogu da slede tačno određene tehničke radnje mačem u napadu itd., a što je sve nevezano sa scenskom artikulacijom borbenog pokreta.

Iz tog razloga u kreiranju koreografije nije dovoljna samo ponuda mnoštva borilačkih akcija koje će se slobodno uzimati kao sa „švedskog stola“ već i znanje načina njihovog izbora i upotrebe. Naime, svaka borilačka akcija se koristi samo u skladu sa njenom vrstom i osobinama, ali i vrstom i osobinama akcija koje idu pre i posle nje. Otud koreograf ne može koristi proizvoljno bilo koju akciju na bilo koji način tj. mora biti dobro upoznat sa samom tehnikom borilačke veštine koja će se koristiti na sceni, a koja je tesno vezana sa dramaturškim predloškom komada. Tako npr. u čuvenoj sceni iz Fausta:

Mefistofeles (Faustu):
Doktore, sad ne uzmiči! Hodi!
Drži se mene, da ruku ti vodim.
Napolje s mačem! Čvrsto bodi!
Ja ću odbijati udarce sve!
Valentin:
De, odbij ovaj!
Mefistofeles:
Što da ne?
Valentin:
I ovaj!
Mefistofeles:
Svakako!Odgovori!
Valentin:
Ovo je ko da se đavo bori!
Šta je to? Već mi je ruka sva kruta.
Mefistofeles (Faustu):
Sad!
Valentin (pada):
Jao![52]

Ukoliko u ovom slučaju koreograf u svoju koreografiju scenske borbe unosi borilačke akcije sečenja potpuno promašuje i pokazuje se neuk jer se đavo po legendi (prvi učitelj mačevanja bio đavo jer je Kaina naučio da izvodi bod imbrokato, koji je ovaj iskoristio da ubije brata Avelja) mačem bori lukavim, podlim i nevidljivim bodovima, a ne širokim, otvorenim, vidljivim i viteškim pokretima izmaha i zamaha pri sečenju.

52 *Faust*, Gete, prevod Branimir Živojinović

Isto tako npr. kad u Romeu i Juliji Merkucio optužuje Tibalda da je zlikovac koji se bori po knjizi aritmetike ukazujući da se ne bori srcem već školski, hladno, proračunato, račundžijski, kao lukavi koristoljubivi trgovac, on posredno daje još jedan veoma važan podatak. Naime, da je reč o mačevaocu koji koristi metod škole mačevanja Kamila Agripe, poznatog italijanskog učitelja koji je bio u to vreme prevođen i čitan u Engleskoj.[53]

To znači da ova dva mačevaoca nemaju isti stav i gard sa oružjem kao ni tehniku mačevanja. Tibald, dakle, mač drži na novi način – ispred sebe, a u borbi koristi samo četiri položaja mača za napad i odbranu. Merkucio, nasuprot tome u mačevanju koristi stare gardove tj. mač u stavu drži pored tela. Isto tako, dok Tibald borbu treba da vodi tehnikom koja preferira bod, jer je bod dominantan u Agripinoj školi, Merkucio treba da vodi borbu koja preferira sečenje. To potvrđuje i dijalog između Romea i Merkucia o nanešenoj rani mačem u kojoj se kaže da rana ne izgleda ozbiljno (jer je ubod), na šta Merkucio odgovara da ona nije velika (široka) u smislu poskotine, ali da je dovoljno duboka.

Danas, međutim, u svetu dominacije savremenih postmodernističkih scenskih umetnosti, već oko četiri decenije preteže scenska borba koju diktira arogantno nepoznavanje tehnike borilačke veštine i njenih istorijskih formi (dakle, i jedan antiistorijski pristup). Rezultat toga je da se na pozorišnoj, baletskoj i operskoj sceni sve više, čak i kad je reč o klasičnim (realističkim) komadima, javlja mnoštvo raznih koreografskih nemarnosti, grešaka, besmislica i nebuloza.

S tim u vezi je još **Egerton Kastl,** poznati teoretičar istorijskog mačevanja 19. veka, napisao: „(...) mačevanje oslikava prilike u društvu. Svedeni, elegantni mali mač, koji se koristi uz malo snage, pokretima iz zgloba šake, smrtonosniji od rapira, čini se kao primereno oružje kojim će dva napuderisana gospodina sa perikama i visokim kragnama na dostojan i uglađen način izravnati račune.

Mačevanje malim mačem, sa svojim jednostavnim stavovima, jasnim pokretima i preciznim bodovima, očigledna je osobenost doba u kome se cenio istančan i jasan stil Edisona, Poupa i Hjuma, jednako kao što u svojim glavama zamišljamo divlju, impulsivnu i maštovitu borbu rapirom i bodežom uz živopisan žagor Elizabetinih i Džejmsovih dvorjana.

Glumci, koji su inače vrlo pedantni kada je u pitanju istorijska verodostojnost, lako prepuste važne detalje vezane za borenje prvom učitelju mačevanja na koga naiđu; zato se mogu videti Laert i Hamlet koji s krajnjom lakoćom izvode *salute* (pozdrav) koji je, osim što je potpuno neizvodljiv rapirom, nastao tek pre pedesetak godina. U pogledu istorijske tačnosti, manja bi šteta bila naliti šampanjac u kraljev pehar, nego gledati Hamleta koji izvodi ispad, fintira vrhom, brani se kvartom i tercom – zapravo mačuje floretom – iako je Ozrik najavio borbu rapirom i bodežom.

„(...) I koji oštrim čelikom nasrnu
na hrabroga Merkucia. Ovaj,
razjaren, stavi protiv mača mač,
i s preziranjem ratničkim je jednom
rukom odbijao hladnu smrt u stranu,
a drugom je vraćao Tibaltu,
čija je veština odbijala nju."
„Romeo i Julija", Vilijam Šekspir

Ovakvi stihovi (a takvih je mnogo kod elizabetanskih dramatista) sugerišu da se borba rapirom bitno razlikuje od modernog borenja, mada nije ništa manje uzbudljiva."

No, scenska borba pored tehničkog isto tako mora u sebi da nosi i sadržajni element tj. karakterizaciju boraca, kao i celine komada, a zbog čega je i nesvodljiva na tehnički formalizam. U tom smislu koreograf treba da bira tip borilačkih akcija i način njihovog izvođenja koji će odgovarati karakteru Marka i Janka, i uskladiti ih sa određenim opštim formalnim pravilima tehnike scenske borbe i koreografisanja – čisto tehničkim šablonom rada.

53 Knjige italijanskih učitelja mačevanja je u Engleskoj u vreme Šekspira prevodio i čuveni italijanski učitelj mačevanja Vićenco Saviolo koji je živeo u Francuskoj

Koreografisanje scenske borbe, kad je reč o formalnom ili sadržinskom u njoj, ima u zavisnosti od zahteva scenariste i reditelja uvek akcente. Naime, u nekim situacijama je cilj „opšta“ (apstraktna) borba – prazna razmena akcija napada i odbrane. To je slučaj kod scenske borbe koja treba da je ukras, vinjeta, ornament i dekorativna atmosfera u pozadini („borba kao takva“). Tu je od značaja samo tehničko izvođenje – prazna virtuoznost čisto borilačkih formi.

Ali u nekim slučajevima ona je akcentirana na konkretizaciji – borbi takvog i takvog borca zbog toga i toga. Tu je od značaja sadržaj scenske borbe – njena programska poruka. Nekad je zahtev upravo ravnoteža i harmonija ova dva pola. Kad se radi koreografija jedne scenske borbe, ukoliko je cilj formalno događanje – prazni spektakl, polazi se od tehnike razmene napada i odbrana (forme). Ukoliko je, međutim, cilj poruka i to šta se hoće reći tim udarcima, napadima i odbranama, dakle, borba koja je ispunjena značenjem i smislom, tada se polazi od sadržaja scenske borbe i iz njega izvode borilačke akcije. Drugim, Geteovim, rečima: „Ko hoće da piše prozu, mora i da ima šta da kaže; a ko nema šta da kaže, taj može da sroči stihove, gde jedna reč povlači drugu, te najzad nešto i ispadne, što doduše ništa nije, ali bar liči na nešto.“

Koreograf scenske borbe u svom radu koristi dva osnovna metoda koreografisanja (vidi: *linearn*i i *nelinearni* metod koreografisanja – **Prilog I**, 2. Drugi tok – borba regulacionog i deregulacionog obrasca) ali i niz raznih tehičkih alata pomoću kojih kreira scensku borbu – daje joj sadržaj, formu, poruku, sceničnost, upravlja pažnjom publike i usmerava je da gleda, oseća ili promišlja željeno od strane umetnika. Jedan od najvažnijih je naglašavanje jednih, a periferizacija drugih borilačkih radnji jer i u stvarnosti i u umetnosti postoji i hijerarhija fenomena tj. nije uvek sve podjednako važno. To naglašavanje se u scenskoj borbi postiže na nekoliko načina:

- izolacijom (željeni deo scenske borbe se koreografiše i izvodi jasnijim i izražajnijim borilačkim akcijama, a drugi delovi se izoluju nejasnijim i neizražajnim);
- mirovanjem (sve se kreće a željeni deo scenske borbe miruje);
- ritmom (željena borilačka radnja ima drugačiji ritam od ostalih radnji);
- intenzitetom (željena borilačka radnja ima veću ili manju ekstenziju ili jačinu u odnosu na druge radnje);
- efektima (zvučnim ili svetlosnim) pomoću kojih se željena borilačka radnja stavlja u fokus;
- kontrastiranjem (dimenzioniranjem oružja, boraca, scenskog pokreta, kostimografijom, scenografijom).

Pomoću naglašavanja i periferizacije se pokazuje da li jedan ili drugi borac ima dominaciju, ili su oba u ravnoteži, ili se dominacija sa jednog prebacuje na drugog. U postmodernističkoj deidentizaciji sve je podjednako važno (nevažno) pa nema naglašavanja i periferizacije tj. akcenat se postavlja na odbacivanju akcenta.

Kreiranje koreografije scenske borbe se oslanja generalno na tri postupka – dva osnovna i treći koji je njihova kombinacija. Ti postupci su određeni režijskim i dramaturškim usmerenjima komada u celini.

1) Prvi postupak se zasniva na kreiranju akcija u skladu sa osloncem na vansubjektivno tj. na fizička svojstva simetrije, ravnoteže, zlatnog preseka... elemenata borbe.

2) Drugi postupak se zasniva na kreiranju akcija u skladu sa osloncem na subjektivno tj. na:

a) Čulno uživanje u vizuelnoj i zvučnoj ekscitaciji spektaklom – impresivno.

b) Emocionalni doživljaj – ekspresivno.

c) Racionalni doživljaj – u skladu sa diskurzivnim, razumljivim, logičnim, težnjom misaonom idealitetu – konceptualno.

3) Treći postupak se zasniva na kreiranju akcija u skladu sa osloncem na meru i ravnotežu svih ili većine elemenata prvog i drugog postupka.

Tokom ove faze koreograf treba da k*ompoziciono k*reira scensku borbu sastavljajući je od borilačkih akcija, borilačkih fraza, borilačkih kadrova, borilačkih epizoda i borilačkih scena, a što su sve elementi strukture jedne scenske borbe (o čemu će u tekstu niže biti više reči).

To kompoziciono kreiranje scenske borbe ne treba da se temelji na proizvoljnom i nasumičnom kolažnom spajanju s konca i konopca sakupljenih i već negde kreiranih borilačkih akcija već od postupka koji je sličan kreativnom mišljenju utemeljenom na procesu kombinatornog povezivanja svake pojedinačne misli (ideje) sa svakom od misli (ideja) koju mislilac poseduje u svom znanju, a čiji će rezultati biti propušteni kroz njegov logičko-kritički aparat. Drugim rečima tajna kreativne koreografije je u tome da:

- koreograf treba da poseduje široko znanje o velikom broju borilačkih akcija;
- koreograf treba da poseduje umeće da borilačke akcije kombinujući jedne sa drugima u beskraj iz njih stalno rađa ideje novih formi borilačkih akcija;
- koreograf treba da poseduje kritičnost da dobijene borilačke akcije vrednuje kroz načela umetnosti scenske borbe, scenskih umetnosti i umetnosti uopšte kao pogodne ili nepogodne za njegov scenski zadatak.

No, koreografisanje scenske borbe ne podrazumeva samo rad na elementima od kojih je sačinjena jedna scenska borba – borilačkim akcijama, već i rad na njoj kao celini tj. na generalnoj kompoziciji scenske borbe koja treba da je dogovorena sa rediteljem. Tu najčešće i dolazi do nesporazuma i grešaka

Tako vidimo koreografa koji scensku borbu kreira klasično – jednoperspektivno, a trebalo je modernistički (panoptički ili dinamički -poliperspektivno), ili postmodernistički (u interakciji raznih statičkih i dinamičkih perspektiva i poliperspektiva koje se poigravaju sa kompozicijom scenske borbe od fokusne-centralne do multitasking rasute u raznim video i drugim efektima fuzije raznih umetnosti na sceni).

Prvi i najvažniji zadatak svakog koreografa scenske borbe je dobro kreiranje kompozicije scenske borbe. Koreografska kompozicija scenske borbe ovoj daje i spoljašnji izgled i unutrašnji karakter, dakle, određenu formu i sadržaj. Bez koreografski dobro urađene kompozicije ne samo da će sama scenska borba biti loša već i neodgovarajuća jer neće moći da se uklopi u celinu režijske kompozicije komada. Alati pomoću kojih koreograf kreira kompoziciju scenske borbe su:

- vrste (forme) borilačkih akcija;
- ritam borilačkih akcija;
- harmonizacija (jedinstvo) borilačkih akcija;
- kontrastiranje (razlika dinamika) borilačkih akcija,
- simetrija i asimetrija borilačkih akcija - itd.

U koreografskom kreiranju kompozicije scenske borbe se najčešće vide greške vezane za harmonizaciju (jedinstvo) borilačkih akcija tj. homogenost (celovitost) scenske borbe. Tako ima koreografa koji se opčinjeno fokusiraju na kreiranje izvrsnih pojedinačnih borilačkih akcija zaboravljajući pri tom na celinu scenske borbe koja kompoziciono ostaje loša jer „razbijena statua ili slika isečena u parčad nisu umetnička dela, ma kako lepi bili njihovi pojedini delovi.“ (Stanislavski) Takvi koreografi, dakle, zbog pojedinačnih borilačkih akcija zaboravljaju celinu borbe („zbog drveća zaboravlja šumu“) pa su one postavljene međusobno neuklopljeno, a borba deluje razbijeno i „krpežno“, ili kao neka arhitektonski bedna građevina sačinjena od kvalitetnih stubova i zidova. Drugim rečima, ako je deo jedne celine loš on uvek kvari celinu ma koliko ona bila generalno dobra. Ova pojava je postala veoma raširena u savremenom koreografisanju jer i savremenim svetom vlada kultura fragmentacije i individualizma – ljudi koji se bave samo fragmentima i žive kao fragmenti.

Postoji nekoliko alata pomoću kojih koreograf vrši harmonizaciju scenske borbe tj. gradi njeno strukturno jedinstvo:

- spajanje borilačkih akcija istog tipa (grupisanje sličnih borilačkih akcija);
- spajanje istih tehnika borbe;

- spajanje istih ili sličnih oružja kojima se borci bore;
- korišćenje iste dinamike borilačkih akcija;
- kontinuiranim trajanjem borbe bez prekida;
- simetrijom izvođenja borilačkih akcija;

Ukoliko je, međutim, rediteljski zahtev da se kreira postmodernistička scenska borba sa razbijenom strukturom ili prikazati borilački haos na sceni tada koreograf treba da čini sve suprotno građenju jedinstva (celine) scenske borbe.

No, dešava se i suprotno – prenaglašavanje celine scenske borbe u osnosu na delove od kojih je sačinjena. Tako se nailazi na koreografe kojima je celina scenske borbe kompoziciono izvrsna, ali same pojedinačne borilačke akcije od kojih se sastoji su loše. Tu se zbog celine borbe zanemaruje studiozan, pipav i strpljiv rad na njenim pojedinačnim akcijama (zbog „šume se ne vidi drveće“) pa borba u celini deluje prazno, siromašno i „tanko“ jer su elementi od kojih je sačinjena slabi. Ona se tada u sebe urušava kao jedna spolja lepa građevina koja je unutar sebe sačinjena od slabih stubova i zidova. Drugim rečima, ako se jedna scenska borba u celini (generalno) postavi loše ili pogrešno (npr. borba dvoručnim mačem na dvoru 18. veka) onda nijedan njen pojedinačni deo (ili grupa delova), ma kako izvrsan bio, ne može popraviti tu situaciju.

Dobro koreografisana scenska borba, dakle, vodi uvek računa o oba elementa (ne razmatram situaciju u kojoj koreograf ne obraća pažnju ni na celinu ni na delove) ali u različitim odnosima tj. nekad uravnoteženo, a nekad više akcentirano na celinu nego na deo, ili obrnuto.

Dobro kreiranje celine scenske borbe je od velikog značaja i s obzirom na stvaranje utiska scenske borbe na posmatrače. Naime, istraživanja su pokazala da se u posmatrača utiskuju samo dva perioda scenske borbe: najintenzivniji i završni trenutak (uzimajući njihov prosek između gornje i krajnje tačke), a zanemaruje i zaboravlja najveći deo ostalih događaja borbe. To znači da ono što treba od borilačkih akcija da bude najizvrsnije i najvažnije koreograf treba da postavi u kulminativni i završni deo scenske borbe, a ne u period njenog ostalog trajanja tj. da za najintenzivniji i završni deo scenske borbe ne koristi neke efemerne borilačke akcije.

Rad koreografa scenske borbe je u velikoj meri omeđen samim oblikom borbe koja na sceni treba da se odvija. To znači da nije isti način i metodologija rada ako treba kreirati koreografiju za jedan dvoboj dva borca, za duel dva ili više boraca protiv jednog borca ili jednu masovnu scenu (koja može biti borba u haotičnom metežu, ali i borba dve uređene grupe ili dva stroja). Svaka od navedenih varijanti podrazumeva izvesne opšte ali i posebne elemente koreografisanja. U tom smislu koreografisanje dvobojne, duelne borbe za malu grupu ili masu učesnika je slično komponovanju muzike za duet, kamernu ili orkestarsku muziku jer grupne borbe imaju niz specifičnosti o kojima treba voditi računa pošto postoji niz ne samo kvantitativnih već i kvalitativnih razlika između masovne i pojedinačne borbe na sceni. Tako npr. dok se borba na sceni između dva protivnika postavlja sa borilačkim akcijama koje se u vremenu i prostoru ređaju sukscesivno borba na sceni tri ili više protivnika se postavlja ne samo sukscesivno već i simultano. Ova simultanost je osnovna specifičnost koreografije svake masovne scenske borbe i ona značajno komplikuje rad koreografa (ali i reditelja i glumaca).

Koreograf u procesu izrade koreografije scenske borbe svoju koreografiju ne sme raditi oslanjajući se isključivo na svoje zamisli i ideje, ma koliko borilačke akcije kreirane na taj način bile izvrsne. On je, naime, dužan da svoj rad usaglašava ne samo sa zahtevima reditelja već i fizičkim sposobnostima i mogućnostima glumaca tj. da koreografisane borbene radnje i pokrete prilagodi potrebama glume i glumca, a ne samo potrebama i mogućnostima svoje koreografske umetnosti i borilačke veštine.

Iz tog razloga rad koreografa scenske borbe ne nosi atribute božanske svemoći stvaranja. Otud njemu ništa ne vredi njegova savršena zamisao, ideja, projekat i brilijantna koreografija – ono što se u stvarnoj borbi zove strategija, ako on nema pogodne glumce, oni ne poznaju ili nemaju uslove da uvežbavaju tehniku borbe, stručnjaka koji će ih uvežbavati, borilačku opremu itd. Drugim rečima ako mu nedostaje sve ono što je logistika scenske borbe i ono bez čega (logistike) nema uspeha ni u pravoj, pa ni umetničkoj borbi. Tako npr. vreme potrebno za učenje, uvežbavanje glumaca i savladavanje koreografije je neophodan faktor za kreiranje dobre scenske borbe. To ne znači da je za ovu potrebno samo vreme (jer i da bi se skuvalo jaje je potrebno vreme, ali kuvanje jajeta nije neki izuzetno ku-

linarsko dostignuće), ali je ono potreban a ne dovoljan faktor. To znači da koncept glumačkog rada koji ima za matricu manjak vremena, brzanje i turbo-instant pristup uvek daje i instant rezultate ma koliko bila izvrsno i temeljno urađena koreografija, a za scensku borbu izabrani izvrsni glumci.

Na ovom mestu treba spomenuti i jednu savremenu tehniku koreografisanja scenske borbe – „koreografiju bez koreografije". Reč je o raznim vrstama konceptualno zamišljenih scenskih borbi koje se baziraju na upotrebi savremenih elektronskih uređaja. Tako se na sceni umesto stvarne borbe postavljaju video projekcija borbi, puštaju se zvučni ili svetlosni efekti umesto konkretnih borilačkih akcija i glumaca koji se bore. Pojavljuju se i kombinacije u kojima se borci bore sa hologramima ili se izvodi prava scenska borba nekoliko boraca ali se pomoću kamera koje ove snimaju iz raznih uglova (poliperspektiva) i projektora koji kreira sliku na rikvandu dočarava atmosfera masovne borbe. Ova vrsta koreografisanja scenske borbe odstupa od klasičnog koreografisanja jer i scenska borba za koju se koristi odstupa od klasičnih formi scenske borbe.

2. *Rad koreografa na notaciji koreografije* – pisanju koreografskog teksta. Koreografija borilačkih pokreta (scenario borbe) koju je kreirao koreograf treba da se prenese glumcima i licu koje uvežbava sa njima scensku borbu (instruktoru, asisentu, učitelju scenskih borbi). U tu svrhu se vrši grafičko (ili video) beleženje scenarija radnji glumaca koje oni treba da izvode tokom scenske borbe i njenog savladavanja. Bez na ovaj način tačno i detaljno zabeleženih borilačkih radnji svakog od aktera u svim fazama borbe, ne može se kvalitetno i bezbedno postaviti scenska borba. Takođe, glumci (ma kako dobro savladali koreografiju borbe) kad prestanu da izvode predstavu, za kratko vreme zaborave pokrete borilačkih akcija. Ovo se posebno brzo dešava kad je reč o složenim i dugačkim scenama borbe ili grupnim borbama. Ako tada ne postoji precizno zabeležena i sačuvana koreografija glumci počinju improvizovati na osnovu sećanja, a što je i umetnički i bezbednosno neprihvatljivo. Ukoliko je, međutim, koreografija notirana i sačuvana svaka scenska borba se može postaviti ponovo i besprekorno čak i posle više decenija pauze. U koreorafskom tekstu su naznačeni:

- akteri borbe;
- tipovi oružja koja se koriste;
- vrste borilačkih pokreta koje akteri treba da izvedu (radnje nogu i radnje ruku);
- redosled (sukscesija ili simultanost) borilačkih akcija koje akteri izvode;
- linije kretanja borbe po sceni;
- dijalozi tokom borbe;
- karakterizacija borilačkih akcija po fazama (po uputstvu reditelja).

Tako npr. **znaci ← ili → ukazuju na to koji akter u akciji prvi deluje.**
znak ↔ ukazuje da oba aktera deluju istovremeno.
znak ≠ ukazuje ranjavanje
znak # ukazuje smrt
znak [] ukazuje na karakter izvođenja radnje
znak / / ukazuje na borilačke radnje nogu
znak ( ) ukazuje na borilačke radnje ruku
znak { } ukazuje na dijalog

Koreografija scenske borbe se kreira načelno po sledećem postupku:

1. Koreograf radi prvo *kroki notaciju*. U njoj se borilačke radnje beleže grubo i samo u generalnim crtama – izlaže se glavna ideja kompozicije borbe na sceni i postavlja njen kostur.

2. Nakon toga koreograf radi *detaljnu notaciju*. U njoj se precizno beleže borilačke akcije u svakoj od faza borbe svakog od aktera ponaosob, ali i linije kretanja borbe po sceni i eventualni dijalozi tokom izvođenja borbe (npr. u „Siranu" se tokom borbe recituju stihovi).

3. Koreograf se u notaciji scenske borbe ne bavi samo njenom formom tj. kompozicijom različitih borilačkih akcija već i njenim sadržajem. To znači da on u notaciju može unositi i elemente *načina* na koji akteri izvode koreografijom zacrtane borilačke akcije, a po uputstvima reditelja. Tu je reč o dinamičkim zahtevima (brzina, snaga, amplituda borilačkih akcija) i karakternim i psihičkim stanjima boraca.

4. Koreograf koji je kreirao koreografiju neke scenske borbe i ovu postavio pred glumce nije time do kraja ispunio svoj zadatak. Koreografija se u praksi scenske borbe iz raznih razloga (promenjene okolnosti, glumački, režijski, umetnički, vanumetnički...) obično mora korigovati i naknadno doterivati jer kad se bilo koja ideja pojavi u stvarnosti ona se deformiše. To znači da je svako koreografsko delo u početku jedna idealna forma koja svoj pravi umetnički oblik dobija manje ili više tek u konkretnoj stvarnosti scenske borbe. Otud koreografiju, umetnosti scenske borbe stvara delom i nekoreografsko, praktično, isto koliko i sama umetnost koreografije.

Iz tih razloga tokom praktičnog uvežbavanja i izvođenja scenske borbe koreograf u stvarnosti uočava razne mane i mogućnosti poboljšanja svog projekta. To znači da koreografija koja je kreirana za njegovim radnim stolom i u njegovoj glavi najčešće u suštini predstavlja samo temeljni kostur, nukleus i prototip te scenske borbe, a koji treba tokom praktičnog rada delimično modifikovati „kićenjem“ sa raznim dodatnim borilačkim akcijama ili njihovim izbacivanjem. Ovaj deo rada na koreografiji je veoma važan zato što obično tek on pomoću bogaćenja raznim detaljima jednoj scenskoj borbi daje punoću i udahnjuje joj život, ali i dokazuje da je stvaranje jednog umetničkog dela uvek i neizbežno delom i jedan proces, a koji u pozorišnoj umetnosti traje sve dok se na sceni glumački izvodi jedna scenska borba.

КОРЕОГРАФИЈА БОРБЕ

кадар	**ЈОВАН** (сабља) **фраза** [бесно] ↓	[опуштено] ↓	**ПЕТАР** (сабља) **фраза**
I	**1.** /испад/ (полукружно 1-5)	→	**2.** /корак назад/ (**V** пропусна)
II	**3.** /искорак/ (кружно 11-7)	→	**4.** /ескиважа испад у лево/ (гард)
III	**5.** /искорак/ (9-3)	→	**6.** /корак назад/ (**II**)
IV	**7.** /искорак/ (10-2 финта; бод 3)	→	**8.** /промена става назад/ (**IV**) ≠ - леви бок
V	**10.** /полуокрет/ (став)	↔	**9.** /полуокрет/ (став)
VI	**12.** /корак назад/ (**V**; 2-8)	←	**11.** /искорак/ (кружна 6-12)
VII	**14.** корак назад/ (**II;** полукружно 5-1)	←	**13.** /корак напред/ (**IV**; бод 9)

Primer notacije koreografije scenske borbe za dva borca

КОРЕОГРАФИЈА БОРБЕ

СЦЕНА 5-8
Борилачка епизода 2

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

предлог снимања:одозго

Primer notacije koreografije scenske borbe za tri borca

Umeće notiranja scenske borbe i poznavanje simbola i jezika koreografije je od ključnog značaja za koreografa jer „granice mog jezika, ujedno su i granice mog sveta" (Vitgenštajn). To preneseno na umetnost scenske borbe znači da je jezik koreografije ono što delom definše granice umetnosti scenske borbe jer koreograf jedino kroz određene pojmove i znake promišlja i beleži kako treba da izgleda jedna scenska borba.

No, ne treba u umetnosti scenske borbe ni predimenzionirati značaj notacije, a što čine mnogi koreografi. Granice jezika uistinu su granice sveta ali samo delimično. Čovek zna i živi i neizrecivo – ono što je van granica njegovog jezika jer život nije samo racionalno, diskurzivno, pojmovno i semantičko već i iracionalno, emocionalno. Zar celokupna književnost i poezija ne predstavljaju u suštini večiti napor umetnika da pomoću jezika dopre i izrazi neizrecivo? Takođe, postoje kulture koje ne misle kroz pojmove već slike, muzičar misli kroz tonove, slikar kroz boje i forme, igrač kroz pokrete... Otud koreograf nikad ne može kroz šablonski i znakovno ograničen jezik notacije svog scenarija izraziti ceo život jedne borbe na sceni.

Za to je potreban dodatno jezik slike, zvuka, pokreta glumca i sve ono što je neizrecivo kroz jezik tehnike koreografisanja na koju je umetnost scenske borbe nesvodljiva do kraja.

U nekim kulturama (tehničkim) koje odbacuju postojanje neizrecivog, nevidljivog i poetskog je njihov svet redukovan na jezik. Nasuprot tome u kulturama koje akcenat svakodnevnog života stavljaju na neizrecivo dolazi do toga da su jezik, diskurzivno i semantičko sporedni i sekundarani u svemu pa i u umetnosti. Jezik kojim ljudi govore daje im, dakle, sliku njihovog sveta (i obratno) ali sliku njihovog sveta daje im i sve ono van njihovog jezika, neizrecivo i nemislivo oko njih, a koje je predmet samo doživljavanja.

Neke koreografe stoga i ne zanima praktična realizacija njihovih kreacija – njihova telesna izrecivost, jer smatraju da su one idealnog karaktera pa ih je zato nemoguće realizovati u stvarnosti. Ti

koreografi – koji rade u duhu konceptualizma, ostaju na kreiranju scenske borbe u okviru stvaranja jedne „idealne“ koreografije borbe koja se može realizovati samo vizuelizacijom u glavi.

C) Režijski element umetnosti scenske borbe

Koreografija sa notacijom tehničkih radnji scenske borbe daje samo mrtvi kostur scenske borbe. Tek režijski rad na bojevom scenskom pokretu glumaca, karakterologiji borca, kompoziciji, dizajnu... daje scenskoj borbi tkivo, odeću i život tom kosturu.

Režijski element podrazumeva kompleksan rad reditelja na celini scenske borbe. Tu je reč ne samo o izboru forme i karaktera borbe u komadu već i njenog umetničkog koncepta, kompozicije, obima, trajanja, dizajna (scenografija, kostim, svetlo, zvuk). No, možda najvažniji deo režijskog elementa je oživljavanje koreografije scenske borbe. Tada se sa puke koreografske šeme redosleda mehaničkih pokreta tehnike borbe prelazi na oživljavanje lika borca. To znači da kad npr. koreografski zacrtano jedan borac treba da izvede prema protivniku tri mačevalačka koraka napred reditelj treba da odluči da li će to ovaj učiniti u neprirodnom stavu mačevalačkog polučučnja i jake iskošenosti torza – a što ukazuje na napetost početnika koji se drži školskih načela veštine, ili će to učiniti ležernim, prirodnim koracima jednog iskusnog majstora veštine kod koga mačevalački stav provejava samo kroz blagu lelujavu iskošenost njegovog opuštenog torza i kretnje nogu koje se svakog trena mogu po potrebi gipko saviti u polučučanj ili izaći iz njega.

Iz navedenih razloga režija scenske borbe ima karakteristike zajedničke režiji uopšte, ali i izvesne specifičnosti i posebnosti koje su karakteristične isključivo za režiju scenske borbe. Stoga svaki reditelj koji pred sebe postavi zadatak da režira komad sa scenskom borbom mora biti svestan i ovih dodatnih aktivnosti i zadataka tj. znati da će njegov rad za toliko više biti teži, komplikovaniji i izazovniji.

Mnogi reditelji da bi izbegli greške vezane za neupućenost u ovu oblast proučavaju zakonitosti režije scenske borbe, angažuju stručnjake uz čiju konsultaciju ove prevazilaze, ili iz izvođenja komada prosto, ukoliko to mogu, izbacuju scensku borbu.

Postoji nekoliko specifičnosti režije scenske borbe:

1. Akciona forma scenske borbe. U režiji scenske borbe se najčešće sve odvija dinamičnije, jače, brže i sa većim amplitudama pokreta i kretanja. Ako ovog nema scenska borba neće biti vizuelno atraktivna. Svi elementi scenske borbe: motiv, tehnika, vizuelnost...treba da su sjedinjeni u neizvesnoj i napetoj radnji žive i dinamične fizičke akcije.

2. Konfliktnost telesne radnje. Iako aktivan telesni pokret postoji i u režiji plesa, rituala, pantomime...u njima akcionost nije skopčana sa neposrednim fizičkim konfliktom (izuzev ako nije reč o scenskoj borbi u plesu, baletu, ritualu...). Reditelj, dakle, u komadu koji poseduje scensku borbu telesni pokret glumaca na sceni bazira prvenstveno na fizičkoj borbi – sukobu koji teži razrešenju u fingiranom ranjavanju, razoružavanju, ubistvu itd.

3. Borilački scenski pokret. Reditelj treba da poznaje karakteristike borilačkog scenskog pokreta i njegove razlike u odnosu na svakodnevni scenski pokret. Ovo je neophodno kako bi mogao u dobrom pravcu usmeravati glumačko izvođenje scenske borbe i atrikulaciju njihovih pokreta na sceni.

4. Izbor glumaca. Glumački zanat generalno zahteva određeni nivo fizičke spremnosti i okretnosti koje traži ova profesija jer je u njoj telo jedan od osnovnih instrumenata glume pa je i rad sa telom i na telu od veoma velikog značaja. No, ipak ne poseduju svi glumci istu telesnu spremnost i naklonost ka scenskoj borbi. Neki glumci prosto urođeno nemaju jaču motoriku koja je često potrebnu za izvođenje komplikovanijih borilačkih akcije neke borilačke veštine. Neki glumci su previše gojazni ili u godinama kad ne mogu izdržati fizičke napore vežbi ili borbe na sceni. Ima i glumaca koji su izvrsni, ali bolesni, imaju hronične povrede ligamenata, mišića, leđa, vrata...pa izbegavaju nagle pokrete koje prati svaka borilačka akcija. Postoje glumci koji mogu izvoditi neke akcije scenske borbe (npr.

rvačke zahvate ili bokserske udarce), ali su trapavi i nepogodni za npr. scensko mačevanje. Ili glumci koji mogu savladati dobro prostu tehniku borbe teškim dvoručnim mačevima, ali ne mogu savladati komplikovanu tehniku borbe lakim dvorskim špadama i floretima. Postoje i glumci koji izbegavaju borbu npr. mačevima jer imaju pojačan strah od povreda itd. Iz svih navedenih razloga reditelj se često nalazi pred teškom situacijom izbora adekvatnih glumaca za scensku borbu. Ovo je gotovo po pravilu slučaj kod postavljanja *Hamleta* u kome Hamlet, osim što treba da je izvrstan glumac koji tumači tešku ulogu, mora biti i dobar i okretan mačevalac koji u jednoj sceni vodi ne samo dugačku već i komplikovanu dvoruku (rapir u jednoj ruci, a daga-bodež, u drugoj) borbu.

Ukoliko reditelj pogreši u ovoj vrsti izbora glumca on će kasnije imati niz problema i komplikacija iz kojih će se teško ispetljati jer kako reče i Mefistofel u *Faustu*: „I đavolu šteti kad se budalom nekom optereti".

5. Komunikacija preko oružja. Reditelj se ne bavi samo neposrednom verbalnom i neverbalnom komunikacijom glumaca-boraca na sceni. On se bavi i njihovom komunikacijom koja se odvija kroz razne vrste kontakta i manipulacija njihovim oružjem. Moguće je da glumac na sceni izvede samo jedan jedini pokret oružjem pa da tim pokretom izrazi svoj stav, misao ili osećaj. To je npr. slučaj kod mačevalačkih pozdrava – „reverenci", pred početak dvoboja ili nadmetačke borbe. U tom smislu dobro postavljena scenska borba uvek je i vrsta komunikacije glumaca posredstvom gestova i radnji oružjem – ona je rečita. Reditelj u režiji scenske borbe na tu posrednu komunikaciju mora staviti akcenat u pojedinim slučajevima scenske borbe jer mu je ona u tom delu režije komada može biti značajnija od neposredne verbalne glumačke komunikacije.

6. Uslovnost. Reditelj scenske borbe treba da zna ne samo šta hoće već i šta može i treba s obzirom na vrstu oružja koje se koristi na sceni. Karakteristike oružja, naime, u velikoj meri diktiraju radnje boraca na sceni pa to u velikoj meri utiče na želje i mogućnosti ne samo glumaca već i reditelja. Tako se npr. krivim mačevima ne bode već seče, sa velikim mačevima se ne izvode fini i virtuozni pokreti, sa lakim mačevima se ne prave žestoke i krvave scene, da je borba sa kratkim mačevima surovija nego sa dugačkim itd.

7. Bezbednost. Reditelj tokom izvođenja scenske borbe treba da zna šta hoće ali i šta sme tražiti od glumaca s obzirom na njihovu bezbednost, bezbednost statista i publike. Jedan od najvažnijih elemenata umetnosti scenske borbe je bezbednost i u tom smislu postoji niz pravila kojih se umetnici moraju držati kako bi se izbegle povrede. Ovih pravila se mora držati i reditelj scenske borbe. Faktor bezbednosti je od posebno velikog značaja u režiji istovremene borbe više aktera na sceni (masovna borba), a kada simultanost borilačkih akcija u prostoru i vremenu značajno otežava rad glumaca pa i unosi veće rizike od povređivanja.

8. Interakcija sa koreografom scenske borbe. Koreograf ima važan zadatak da dramaturško-scenarijski predložaj scenske borbe transformiše i kao prevodilac prevede (pretoči) u konkretne borilačke akcije napada i odbrane, ubode, udarce, korake, stavove, okrete...povezane u harmoničnu celinu koja ima određenu scensku formu. Koreograf u stvaranju ove forme nema apsolutnu slobodu već treba svoj rad da usklađuje sa idejama reditelja. U tom smislu reditelj komada u kome se pojavljuje scenska borba treba da je u konstantnoj komunikaciji i interakciji sa koreografom scenske borbe, a kako bi se razne borilačke akcije eventualo korigovale, upotpunile ili zamenile.

9. Posebni alati kreiranja *kompozicije* scenske borbe. Jedan od najvažnijih zadataka reditelja je formiranje kompozicije scenske borbe. Taj zadatak se ne postavlja pred reditelja apstraktno već zavisno od toga kojoj vrsti pripada željena scenska borba. U tom smislu se ne režira kompoziciono na isti način jedan po protokolu zakazani dvoboj sa sekundantima, jedna scenska borba koja je zamišljena da se odvija u okviru neke druge predstave (metagluma), borba koja treba da ima jasno definisanu strukturu (grupna bitka u stroju), borba koja treba da bude amorfna (metež masovne borbe), koja nekad treba da je i jedno i drugo (duelna borba, borba vojnog stroja sa ruljom) itd. U tom smislu kvantitativno povećavanje broja učesnika scenske borbe kvalitativno menja njen karakter pa i njen uticaj na publiku, a što sve dodatno utiče na rediteljsko kreiranje kompozicije jedne scenske borbe.

Iz ovog razloga olako rediteljsko prilaženje radu na kompoziciji scenske borbe često rezultira neočekivanim i neželjenim posledicama. Tako npr. ako je reditelju scenska borba potrebna samo periferno, kao atmosferski ukras, arabeska i ornament za dekoraciju, a on sam ovom cilju priđe kao

nečem beznačajnom i isto tako periferno, olako i usputno ne pridajući dovoljno zalaganja oko kompozicije tog ukrasa može se desiti da takva scenska borba više ruži i siromaši nego što ulepšava i bogati scenski komad. No, može se desiti i suprotno – da je reditelj pridao suviše fokusa, značaja i zalaganja tom perifernom delu komada. Tada scenska borba koja treba da bude samo ukras i dekoracija rediteljskim dizajniranjem i kompozicijom dostiže nivo ekspresije, snage i efekta koji počinju da dominiraju i prevazilaze snagu i značaj onoga što borba na sceni treba da se ukrasi. Ukras ne sme biti važniji od onoga što ukrašava jer to vodi u kič.

Svaki element jednog umetničkog dela treba da je, dakle, kompoziciono pojedinačno umetnički tretiran na način da je kockica koja svojom umetničkom vrednošću i značajem pripada celini mozaika tog umetničkog dela.

Čak i ako je cilj reditelja da jednu scensku borbu kompoziciono postavi tako da je fokusiranjem izdvoji od svega i izvoji sa ciljem predstavljanja jednog izolovanog sveta za sebe, on treba da je svestan da u stvarnosti nema ničeg apsolutno izdvojenog već je sve u vezi sa nečin drugim: iza, ispred, pored, ispod ili iznad njega, dakle u sadejstvu i interakciji sa njim.

Otud utisak jedne scenske borbe ne izaziva samo scenska borba po sebi i ukupna sinteza svih njenik kompozicionih elemenata u jednu umetničku celinu već i kompoziciona celina kojoj ona pripada, a sa kojom je u interakciji, dakle, komad u celini, publika, pa i ono što se dešava ispred i van teatra, ili na ulici (ako je reč o performansu). Zato dobro režiranje jedne scenske borbe uvek podrazumeva rediteljsku upućenost ne samo u specifičnosti režije umetnosti scenske borbe već i dobru upućenost u umetnosti režije uopšte.

Specifični alati režije scenske borbe koje reditelj koristi u kreiranju kompozicije jedne scenske borbe su linije kretanja borbe po sceni, planovi scenske borbe, raspored masa (1,2 i više boraca, gabariti oružja, stas boraca...), unutrašnja kolorizacija scenske borbe (dinamika – forma, amplituda, snaga i brzina izvođenja borilačkih akcija, scenski borilački pokret, akcenti, pauze, dijalozi...), spoljašnja kolorizacija (zvuk, svetlo, scenografija, kostimi, borilačka oprema). Tako npr. ako se na sceni izvode grupne borbe (koje nisu u formi haotičnog meteža), a reditelj hoće pokazati da su celina (falanga, legija, kohorta, banda...- borci iste grupe) koristi se alat harmonizacije (vidi: Koreografski element scenske borbe). To znači da tu grupu izvesni elementi na sceni treba da povezuju ili usklađuju (npr. da grupa reaguje u napadima i odbranama zajednički kao jedno telo; da se kreće u istom pravcu – linije kretanja borbe po sceni; u istom planu; istom dinamikom; osvetljeni istom svetlošću; praćeni istim zvukom; naoružana istim oružjem ili u istim kostimima itd.). Ako reditelj nasuprot tome hoće da prikaže raspadanje jedne borilačke grupe na sceni i njeno pretvaranje u rasulo meteža on treba kompoziciono da narušava zajedničku dinamiku, grupni scenski pokret, potencira neusklađene borilačke akcije napada i odbrane, amorfne linije kretanja scenske borbe po sceni, haotično svetlo i zvuk, razbijene planove, pokazuje borce koji vrše zamenu oružja itd. Dakle, da u režiju kompozicije scenske borbe unosi dominaciju elementa različitog nad zajedničkim.Kompozicija jedne scenske borbe je dobro rešena kad je celina scenske borbe uspešno rešena, a tako da je i svaki njen fragment, koji bi se mogao izdvojiti iz nje, po sebi bio uspešna celina.

*

S obzirom na sve navedene specifičnosti režije umetnosti scenske borbe jasno je vidljivo da će reditelju, čak i kad je iskusan, ima talenat i poseduje umetničku intuiciju, nedovoljna upućenost u zanatski deo i specifičnosti umetnosti scenske borbe po pravilu biti prepreka i izvor nedoumica u kreiranju dobre scenske borbe. Zato, ponoviću, dobro režiranje jedne scenske borbe uvek podrazumeva rediteljsku upućenost ne samo u zanatsko umetnosti režije uopšte već i upućenost u specifičnosti zanatskog režije scenske borbe kao posebne umetnosti.

No, režija scenske borbe je nesvodljiva na ove dve vrste zanatskog umeća i znanja i penje se do umetničkog samo kroz neprestanu ali harmoničnu napetost (u duhu contraria sunt complementa – suprotnosti se dopunjuju) rutinskog i ne rutinskog, naučenog i kreativnog, poznavanja zanatskog ali i invenciju, iskustva i talenat reditelja – onog što se može naučiti, preneti i izreći i onog što se ne može naučiti, preneti i neizrecivo je.

D) Glumački element umetnosti scenske borbe

Da li glumac treba da izvodi lik iz borbe ili borbu iz lika? Da li zato što je borac prefinjen on treba da se bori prefinjenim mačem, prefinjeno i delikatno, ili zato što treba da se bori prefinjeno, delikatno i prefinjenim mačem on treba da je prefinjen? Lažna dilema. Scensko pravilo uzajamne uslovljenosti karaktera borca, njegovog oružja i načina borbe ne treba primenjivati slepo i bukvalno jer i život je nesvodljiv samo na odnos uzajamne uslovljenosti. Prefinjen borac može biti prisiljen da se bori prefinjenim floretom surovo i divljački, i obrnuto. Samo konkretizacija situacije daje život nekom pravilu.[54]

Glumački element se odnosi na neposredne glumačke aktivnosti vezane za savladavanje i izvođenje jedne scenske borbe. Tu je, dakle, reč ne o svim uobičajenim elementima glumačkog zanata, već o savladavanju scenarija borilačkih akcija, vođenju računa o specifičnostima scenskog borbenog pokreta, dijalozima tokom borbe, slobodi umetničkog izražavanja u odnosu na koreografiju, improvizacijama, elementima bezbednosne kulture tokom borbe itd.

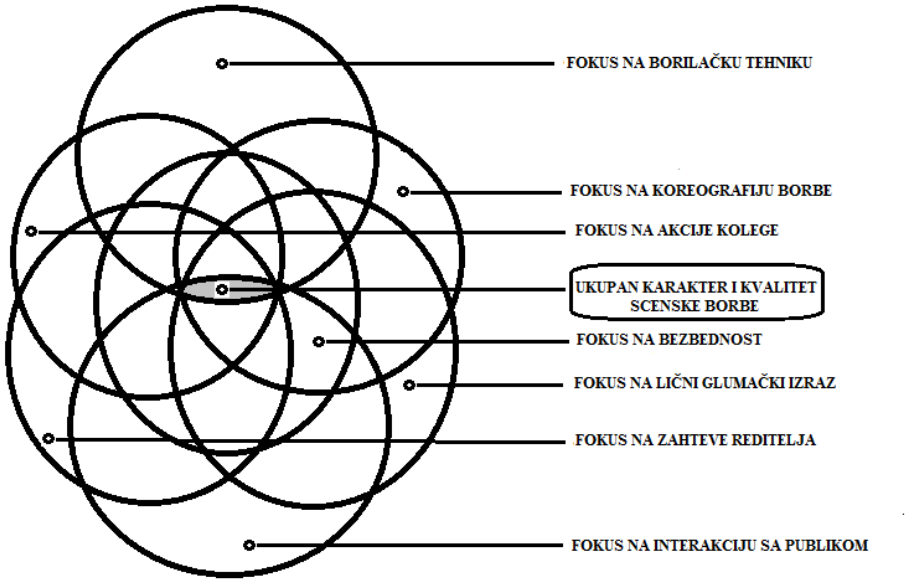
Pošto je umetnost scenske borbe (osim u izuzetnim okolnostima) nesvodljiva na telesnu akcionost, dinamičnost i spektakularnost glumac (ukoliko mu je cilj umetnost) tokom izvođenja jedne scenske borbe ne sme da se fokusira samo na neposredni fizički pokret tela i oružja jer borilačka akcija koja je umetnički zamišljena i postavljena ima više slojeva. Ona od glumca, dakle, zahteva da joj pristupa „multitasking“ tj. držeći pažnju (fokus) usmerenu u više sfera (oblasti) istovremeno.

Generalno gledano postoji nekoliko sfera u glumačkom izvođenju scenske borbe na koje glumac treba da se fokusira. Suma preseka ovih sfera daje glumački izgled i izraz jednoj scenskoj borbi i u njoj je velikim delom sadržan njen ukupan umetnički karakter i kvalitet.

- *Prva sfera* je usmerenost pažnje glumca na tehniku borilačke veštine ili radnje koju koristi na sceni
- *Druga sfera* je usmerenost pažnje na scenario (koreografiju) scenske borbe.
- *Treća sfera* je usmerenost pažnje na borilačke pokrete kolege.
- *Četvrta sfera* je usmerenost pažnje na zahteve reditelja pozorišnog komada (linije kretanja borbe po sceni, način izvođenja borilačkih akcija po dinamici i formi…).
- *Peta sfera* je usmerenost pažnje na sopstveni umetnički izraz i ličnu glumačku kreaciju (borilački scenski pokret, forma izvođenja tehnike borilačkih akcija, dijalozi…).
- *Šesta sfera* je usmerenost pažnje glumca na mere samobezbednosti i bezbednosti kolege, drugih učesnika projekta (reditelj, snimatelj, statisti…) i publike.
- *Sedma sfera* je usmerenost pažnje na reakcije publike jer je svako scensko delo u pozorištu (ili pred publikom na bilo kojem mestu) živa komunikacija i interakcija sa njom, a ne predstava snimljena za posmatranje preko nekog vizuelnog medija.

54 Londonski novinski izveštaj o jednom dvoboju dva džentlmena sredinom 18. veka tankim elegantnim malim dvorskim mačevima za bod, kaže: „Stariji jači muškarac i mnogo iskusniji mačevalac je saterao mlađeg nazad. Nakon toga je stariji zgrabio mlađeg za ruku, dohvatili su se i zajedno pali na zemlju, mačevi su im se pri tome polomili. U tom trenutku su sekundanti trebali da prekinu borbu, ali oni su dozvolili da se rvanje nastavi uz udaranje i bodenje polomljenim sečivima. Završilo se tako što se stariji popeo na mlađeg i pritiskajući ga na zemlju mu je zabadao polomljeno sečivo u vrat nakon čega je uleteo u poštansku kočiju koja ga je čekala, i pobegao iz Londona. Mlađi ipak nije bio preteško povređen i povratio se nakon dužeg oporavka. Mesecima kasnije povreda na vratu je i dalje izgledala sveža.“

Zbog interakcije pomenutih sfera i njihove relativne međuzavisnosti, a što i čini suštinu složenosti i višedimenzionalnosti svake scenske borbe, bilo kakav kiks ili zanemarivanje u nekoj od njih ima uticaj i na njihov zajednički presek, karakter i kvalitet scenske borbe u celini.



Sfere fokusa glumca tokom izvođenja scenske borbe koji joj daju karakter i umetničku vrednost

Glumac, telesna motorika i umetnost scenske borbe

Scenska borba pred svakog glumca postavlja niz telesnomotoričkih zahteva. Iz tog razloga ima dosta glumaca koji odlično glume svoju ulogu, ali nisu fizički sposobni da kvalitetno izvode scensku borbu. Oni jednostavno nemaju urođene predispozicije za izvođenje ove vrste fizičkih aktivnosti. Scenska borba koju pod ovakvim pritiskom izvodi glumac ne samo da neće nikada biti dobra već će biti i opasna jer nespretan glumac sa oružjem je pretnja ne samo za sebe već i za kolege i publiku. I dok svaki dobar glumac manje-više može glumačkim zanatom uspešno da tumači svaki lik bez obzira na svoj karakter to u scenskim borbama nije slučaj. Glumac svoju urođenu fizičku nespretnost ne može nikakvim glumačkim sredstvima prevazići i ona će uvek biti vidljiva i dominiraće kao glumčeva individualnost nad specifičnostima lika koji treba da tumači. Samo, dakle, fizički nadarena vrsta glumaca je sposobna da barata virtuozno mačem na sceni.

Iz ovog razloga je veoma bitno kad se biraju glumci za određene uloge da se vodi računa i o njihovim urođenim motoričkim sposobnostima. I kao što se biraju glumci koji po svom prirodnom karakteru više odgovaraju jednoj ulozi nego drugoj sličan odabir treba imati i kad je reč o scenskim borbama, a posebno scenskom mačevanju. U tom smislu ovakvog glumca treba izabrati za uloge u kojima treba prikazati neukost ili komičnu nespretnost itd. u borilačkoj veštini

No, okolnosti u pozorištu često nameću izbore na koje glumac ne može uticati i dešavaće se da mu zapadne i zahtevna scenska borba i ako za njeno izvođenje glumac nije sposoban. U tom slučaju glumac treba da zna da uporan rad može delimično premostiti urođene granice i nadomestiti nedostatke jer i čovek netalentovan za crtanje upornim radom može postati prosečan crtač. Takav glumac, takođe, svoje nedostatke u sposobnosti dobrog tehničkog izvođenja borilačkih akcija može delom kompenzovati glumački – nadoknaditi dobrim scenskim borilačkim pokretom. Ako se ovome doda još saradnja drugog glumca, zahvati na koreografiji koji mogu kompenzovati slabosti jednog od izvođača scenske borbe, kao i veština reditelja da položajem i kretanjem glumaca po sceni i raznim zvučnim i svetlosnim efektima utiče na sve elemente scenske borbe, scenska borba i sa navedenom slabom karikom može izgledati izvrsno.

Na ovom mestu, međutim, treba pomenuti i suprotan slučaj, a koji je veoma čest. Naime, ima glumaca koji su motorički jako nadareni i sposobni da izvedu najteže i najkomplikovanije elemente scenske borbe. No, oni svom zadatku prilaze sa visine i prepotentno ne želeći da ulažu rad i misleći da je sve u njihovom talentu. Rezultat koji se u tom slučaju dobija najčešće je prosečan, a često čak i ispod proseka. Svaki glumac treba da zna da je rad jedino što oplođuje urođene sposobnosti. U tom smislu prosečno nadaren glumac sa prosečnim ulaganjem imaće i prosečne rezultate, ali sa velikim ulaganjem natprosečne dok jako nadaren glumac sa prosečnim ulaganjem natprosečne rezultate, ali sa velikim ulaganjem – izvrsne.

Iz tog razloga je iskren odnos glumca prema samom sebi i svom radu od presudnog značaja za postizanje rezultata ne samo u scenskoj borbi već u glumačkom poslu uopšte.

Odnos glumca prema kolegi borcu

Glumac tokom izvođenja scenske borbe nikako ne sme kolegu gledati i doživljavati kao suparnika. Scenska borba nije takmičenje i polarizacija već saradnja dva ili više glumaca u zajedničkoj aktivnosti sa ciljem da ujedinjeni što bolje izvedu zajedničku scensku borbu. Zato je zadatak glumca uvek prvo da bude glumac pa tek onda borac, a ne obratno. On tako put nadmetanja zamenjuje sa putem stvaralaštva i put pobeđivanja sa putem smisla i kulture. Iz tog razloga jedan glumac tokom scenske borbe treba da ima aktivnu saradničku komunikaciju (nevidljivu za publiku) sa kolegom i punu spremnost da mu pomogne ukoliko na sceni tokom izvođenja nastupe nepredvidive situacije. Ove situacije mogu biti veoma raznovrsne: zaborav dela koreografije, okliznuće, saplitanje ili pad, lom sečiva mača... U svakoj od tih situacija glumac kolegi treba da pomogne i trenutnom improvizacijom premosti problem. Glumci, dakle, ni u kom slučaju neće moći da ispune svoj zadatak ukoliko borbu na sceni počnu doživljavati kao konkurentsko-takmičarsko nadmetanje u kome je cilj glume razračunavanje, a ne stvaranje jednog umetničkog dela. Glumac, takođe, ima posebnu obavezu prema kolegi ukoliko ovaj nema dovoljno dobro razvijenu motoriku i sposobnost za scensku borbu. U tom slučaju on mora izaći u susret i scenario izvoditi pažljivije, suptilnije i sa više strpljenja, pažnje i razumevanja jer veoma često se glumci nalaze i u ulogama i situacijama kojima sa neke strane nisu dorasli, ali se sa njima moraju nositi.

Dva glumca koja izvode jednu scensku borbu moraju se još tokom njenog uvežbavanja zbližiti i postati jedna celina koja traži i održava celovitost i nalazi lepotu delovanja na sceni u zajedništvu.

Glumac i njegov odnos prema scenskoj borbi

Scenska borba je ne samo sredstvo da se prikaže neka borba ili borbena akcija na sceni već je i sredstvo da se scenski izrazi određeni lik, prostor, vreme, etika, estetika... To znači da glumac ne treba scensku borbu da doživljava samo kao sredstvo izražavanja svojih ličnih borbenih sposobnosti i tehničkih veština već i kao sredstvo glume i stvaranja umetnosti.

Druga važna stvar u odnosu glumca prema scenskoj borbi je da glumac izvođenje scenske borbe treba da doživljava kao umetnički čin koji zahteva, kao i gluma uopšte, kreativni i stvaralački pristup svakom fragmentu izvođenja scenske borbe. Iz tog razloga ukoliko glumac scenskoj borbi pristupa mehanički, izvodeći koreografiju udaraca i bodova u napadu i odbrani samo tehnički korektno, scenska borba će uvek izgledati prazno i izveštačeno – kao instant fušeraj i šmira „proizvođača glumačkih radova“ (Zoran Radmilović) koji stvara samo novac, ali ne i smisao. Glumac je umetnik, a scenska borba je umetnički čin, dakle, i izraz umetničkog rada glumca koji zahteva njegovo potpuno i nesebično zalaganje.

Glumac i odnos prema borilačkom zadatku i instruktoru scenske borbe

Glumac prema svom zadatku pripreme, uvežbavanja i savladavanja koreografije scenske borbe u svakom trenutku treba da se odnosi ozbiljno. Razlog je jasan – baratanje oružjem na sceni, koje i ako je scensko (bezbedna replika), može biti veoma opasno. Postoje i drugi razlozi. Tako npr. glumac koji se nemarno odnosi prema zagrevanju i istezanju pre početka vežbanja može povrediti sam svoje

ligamente i mišiće, glumac koji izbegava da dolazi na časove savladavanja borilačke veštine kojom se bori na sceni neće moći da savlada koreografiju, glumac koji se neozbiljno odnosi prema savladavanju koreografije ne samo da neće moći dobro da izvede svoje elemente scenske borbe već će i upropastiti i rad kolege, i scensku borbu u celini.

Kada je u pitanju odnos glumca prema instruktoru scenske borbe on ima dva sloja. U prvom sloju glumac treba precizno da prati uputstva instruktora vezana za savladavanje veštine kako bi se mogao kvalitetno obučiti i savladati scenario bez povreda. U drugom sloju glumac treba instruktoru da ukaže na eventualne probleme koje ima tokom izvođenja koreografije bilo vezano za prostor, publiku, opremu ili radnje koje mu ne odgovaraju, ili za koje smatra da su opasne, a koje su zanemarene ili nisu uzete u obzir koreografijom ili režijom. Tu je, dakle, reč o onim konkretnim situacijama koje se nisu mogle predvideti, a o kojima treba da se izjasni glumac. Nije dobro da glumac prećuti tehnički problem koji je uočio niti da ga samoinicijativno rešava.

Scenska borba i trema

Trema je prirodni pratilac glumačke profesije. Glumac tokom izvođenja scenske borbe zna da je posmatran, zna šta se od njega očekuje, zna da sudbina predstave i svih kolega zavisi od njegovog rada, zna i da njegov rad zavisi od rada njegovih kolega i, napokon, zna šta on od sebe očekuje spram svojih sopstvenih vrednovanja. On je svestan da u jednoj pozorišnoj predstavi (a što nije u tolikoj meri slučaj na filmu) može biti mnogo elemenata koji mogu poći neželjenim tokom, a zbog čega se ona neće pokazati u najboljem svetlu. Ova strahovanja često mogu uticati na to da se scenske borbe ne realizuju slobodno, ne deluju prirodno i izvode se sa strahom, napetošću i u grču.

Trema, kao vrsta straha koja je vezana sa osećajem nedostatka samopouzdanja, javlja se češće kod onih koji su nesigurni u sebe. Zato je posebno važno da su elementi koreografije scenske borbe naučeni i izvode se rutinski kako bi glumac imao samopouzdanje i tako izbegao tremu.

S obzirom da scensku borbu treba izvoditi telesnim pokretima koji zahtevaju motoričku koncentraciju trema može jako loše uticati na njeno izvođenje i biti čak uzrok povređivanja. Naime, trema koja se javlja u blagom obliku motiviše i podstiče koncentraciju, ali ako su očekivanja velika (npr. premijera) ona blago uzbuđenje pretvara u strah i blokadu. Tada može nastati niz psihosomatskih reakcija: drhtanje delova tela, ruku, znojenje, lupanje srca, otežano disanje i misaona odsutnost od koreografije radnje. Štaviše glumac kroz samosvest kao u ogledalu primećuje svoju tremu i njene loše elemente pa se ona time još više pojačava. Sve navedene psihičke promene se reflektuju na telo glumca (psihosomatika) pa i na način na koji on izvodi svoje telesne borilačke akcije, a što gotovo uvek daje izvesnu neželjenu sliku njegovom pokretu.

Neki glumci osete tremu neposredno pred scensku borbu, ali kada ona otpočne, trema se izgubi. Kod drugih glumaca trema otpočne u trenutku realizacije i krene da nadire kao poplava dok ne blokira izvođenje aktivnosti. Kod nekih glumaca se trema javlja u zanemarljivo maloj meri pa se može lako prevladati, ali ovo je redak slučaj koji važi uglavnom za iskusne i uigrane glumce. No svi glumci poseduju tremu pošto po prirodi imaju izraženu želju da se eksponiriju i vide u najboljem svetlu.

Jedan od najefikasnijih načina za prevladanje treme je skretanje pažnje sa autoposmatranja i vrednovanja na samu radnju koja treba da se posmatra i izvede. Tek kad glumac prestane da gleda sebe i bavi se sobom i okrene svoje oko ka umetnosti koja mu je cilj trema će nestati. Dok god glumac izlazi na scenu sebe radi, a ne umetnosti radi, dok god svesno ili nesvesno u prvom planu ima svoje JA i njegovo prikazivanje, a ne stvaranje umetničkog dela – on će imati tremu. Ne postoji gluma glumca radi već glumac glume radi. Glumac nije cilj umetnosti glume već je njeno sredstvo. Tek u ovoj konstelaciji odnosa glumac postaje umetnik, a gluma umetnost. Tek u ovoj konstelaciji odnosa nestaje trema jer se gluma i glumac stapaju u jedan neusiljen i prirodan živi organizam na sceni – umetnost.

Glumac i improvizacija u scenskoj borbi

Scenska borba kao potpuno uslovna u regularnim okolnostima ne trpi improvizaciju. Do ove, međutim, često dolazi i na nju glumci moraju računati uvek i u svakom trenutku zbog postojanja greški. Naime, kad kolega u izvođenju koreografije pogreši glumci prvo treba da pokušaju da ponove

poslednju frazu čime stvaraju vreme i prostor da izvođenje koreografije nastave od one tačke na kojoj su i zastali. Međutim, dešava se da kolega i pored toga ne može da se „vrati na put“. Glumac tada treba da je sposoban da polazeći od novonastale situacije improvizuje pokušavajući da se kasnije uključi u koreografiju. Na ovaj način se stvara most ka onome što treba da se dalje dešava po koreografiji, a preko ponora onoga što je ispušteno. Iz ovog razloga glumac treba u scenskoj borbi u svakom trenutku da zna suštinu i cilj svojih akcija, kao i njihovu logiku da ne bi improvizovao proizvoljno, bezvezno, bez cilja i smisla. Ukoliko ne čini ovako njegova improvizacija koja je odgovor na grešku će sama povući za sobom još niz drugih grešaka i tako radnju na sceni generalno odvesti ne ka ispunjenju koreografije već njenom potpunom napuštanju sa neizvesnim ishodom.

Upravo iz ovog razloga glumci moraju ne samo znati koreografiju već i delimično biti uvežbani i spremni za slobodnu borbu, a kako bi u slučaju potrebe za improvizacijom mogli ovu kvalitetno izvoditi.

Improvizacija u scenskoj borbi znači još nešto. Glumac nije samo izvođač koreografije jedne scenske borbe pod dirigentskom palicom reditelja već i njen interpretator i tumač, dakle, delom i slobodni kreator, a u granicama scenarija, koreografije i zamisli reditelja. Zato ista koreografija scenske borbe kod izvođenja dva glumca uvek treba da bude drugačija i ta drugost je znak njene životnosti.

Iz navedenog razloga glumac svaki put treba iznova da kreativno rešava problem kako da nužnost koreografije prikaže kroz svoju slobodu i ličnu kreaciju. Postoji niz načina da se koreografijom zacrtana nužnost pokreta borbe na sceni iskaže na glumački slobodan, kreativan, a često i improvizacijski način. Jedan isti pokret, jedan isti udarac, a koji je definisan koreografijom se, naime, može glumački izvesti na mnoštvo načina i tu se nalazi jedino pravo mesto za svekoliku glumačku improvizaciju, slobodu i kreativnost.

*

Scensku borbu je, uistinu, moguće kreirati, postaviti i izvesti i bez borilačke opreme, kostima, scenografije, muzike, svetla (npr. glumci se bore nagi i šakama na otvorenom prostoru pred publikom), ali je nemoguće to učiniti bez dramaturškog, koreografskog, režijskog i glumačkog elementa. Doduše, danas postoje i neke postmodernističke pozorišne forme u kojima se scenska borba izvodi i bez nekog od ovih elemenata (dramaturgije, režije ili koreografije), ali tada više nije reč o umetnosti scenske borbe, već o performansu improvizovane tuče pred publikom koji je na nižem scenskom stupnju od kečerske (catch) borbe. Naime, u kečerskoj borbi i pored improvizovanih borilačkih akcija napada i odbrane, mečevi imaju izvestan opšti plan kako bi se postigla priča (storyline), borci imaju kostime i borilačku opremu, svi borilački pokreti se izvode iscenacijom (tako da se protivnik ne povredi, a da pri tome oni u najvećoj meri izgledaju kao da je cilj što jače ga povrediti).

Postmodernističku borbu na sceni je isto tako moguće izvesti čak i bez glumaca (zvučni efekti borbe, borba kroz razne svetlosne, laserske ili hologramske efekte, video prikaze, borba automata i dronova na sceni itd), ali svim tim scenskim iskoracima se napušta generička suština pozorišne umetnosti koja nije u pukom theaomai – gledati, videti, posmatrati, već u iskustvu žive komunikacijske interakcije između živih izvođača (glumca) i publike posredstvom theatron – mesta na kojem se gleda, vidi, posmatra. „Umetničko delo je najpre i iznad svega sredstvo da se ljudi međusobno povežu“. (Žak Devan)

2. Izvedeni elementi umetnosti scenske borbe

U njih spadaju oni činioci (slojevi, oblasti) svake scenske borbe sa kojima treba da se bave dramaturg, reditelj, koreograf i glumac kako bi **OPERATIVNO** kreirali, postavili i izveli umetnički jednu scensku borbu. U njih, dakle, spada sve ono što neku scensku borbu kao umetničko delo integriše u jednu celinu, a bez čijeg nekog elementa ona može postojati, ali kao umetnički falična, nedovršena ili neuspela tvorevina. Izvedene elemente (slojeve) scenske borbe čine:

A) **Vizuelni sloj umetnosti scenske borbe**

Ovaj sloj umetnosti scenske borbe čini sve što je neposredno vidljivo u nekoj scenskoj borbi, dakle, njena vizuelna slika. Taj sloj se sastoji od više elemenata od kojih svaki ponaosob i svi zajedno utiču na ukupni izgled jedne scenske borbe. Ti elementi su:

a) borilačke akcije i borilačke poze;

b) scenski borilački pokret i kretnje;

c prostorna kompozicija;

d) somatska kompozicija;

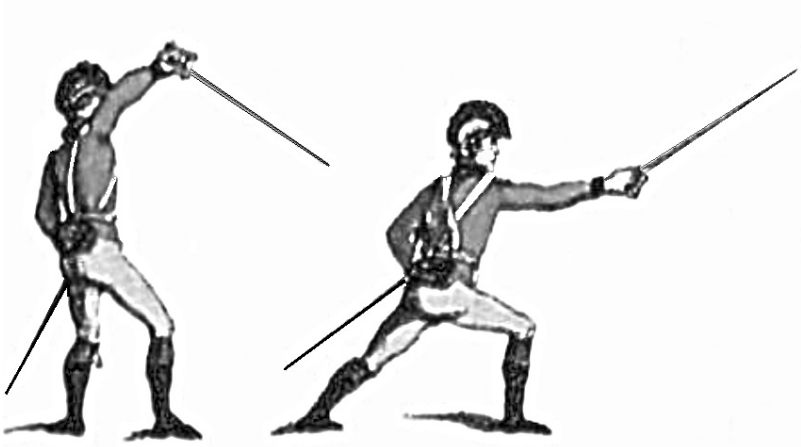
e) scenografija;

f) kostim;

g) borilačka oprema;

h) dizajn svetla.

a) Borilačke akcije. Borilačku akciju čini telesno-mehanički borilački pokret glumca koji izvodi radnju napada ili odbrane uz ili bez predmetno-mehanički pokret oružja. To je, dakle, onaj sloj scenske borbe na kome potenciraju mnogi pravci i umetnici i u scenskim umetnostima uopšte. tako npr. Mejerhold (*O pozorištu*) smatra da manje pažnje treba posvećivati psihološkom oblikovanju lika, a više svojim fizičkim sposobnostima. Borilačka akcija je osnovna cigla ne samo glumačkog dela scenske borbe već i koreografske gradnje scenske borbe – glavni predmet rada koreografa scenske borbe. Borilačka akcija se sastoji od najmanje jednog (npr. bod nožem u mestu), a najviše dva borilačka pokreta (npr. istovremeni borilački pokret rukom – bod nožem i borilački pokret nogama – skok) u napadu, odbrani, nadjačavanju, razoružavanju itd.[55]

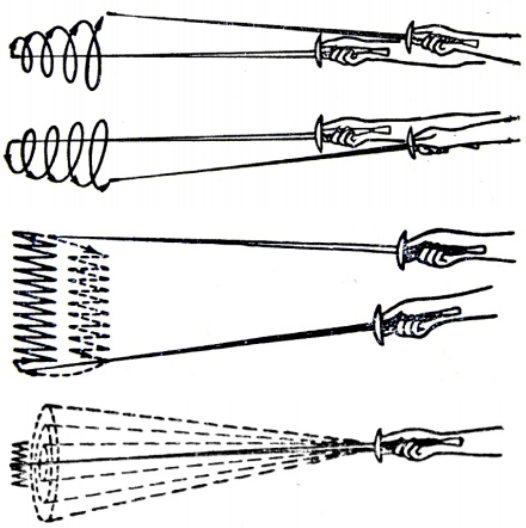


Borilačka akcija sačinjena od dva borilačka pokreta. Mačevalac iz borilačke poze (sl.1) – gard sv.Đorđe", izvodi borilački pokret ispada nogama i borilački pokret sečenja mačem (sl.2)

Svaki borilački pokret ima svoju formu, amplitudu (ekstenziju), snagu, brzinu i njihove akcente. Tako se jedan pokret može istaći amplitudom (širi ili uži izmah i zamah mačem), brzinom (sporo-brzo, ubrzavanje-usporavanje), snagom (jako-slabo) i formom (neobičan oblik – npr. bod mačem iza leđa).

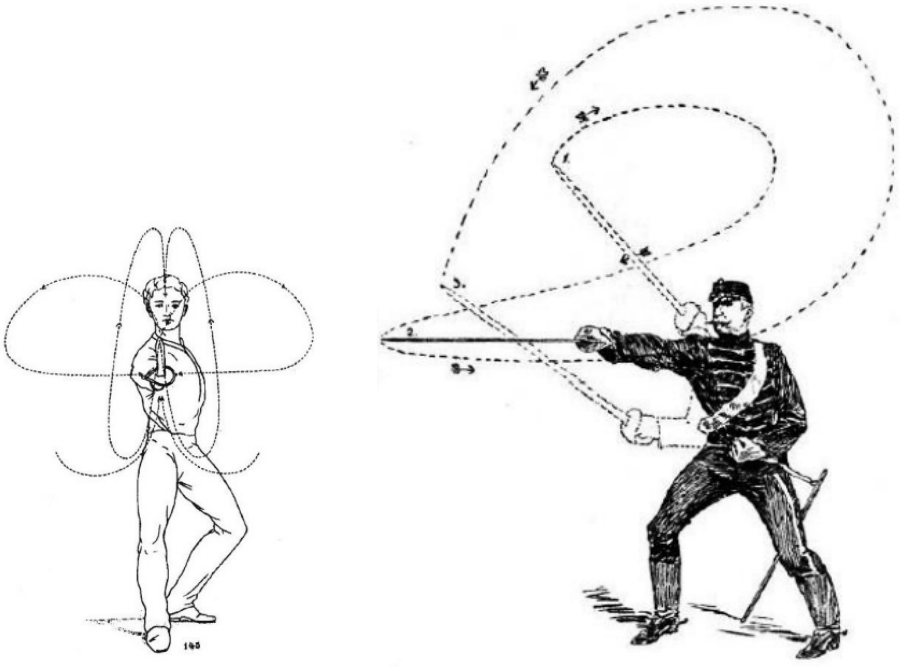
Borilački pokret ima svoju formu koja se može grafički prikazati linijom. Tako npr. kretanje vrha sečiva mača kod direktnog boda iscrtava vizuelno pravu liniju, njegovo kretanje dok kruži (degažira) ka bodu – spiralu itd.

55 Izuzetak od ovog pravila se javlja u dvorukom mačevanju (dva mača, dva noža, mač i nož, mač i štit, mač i plašt) u kome borilačka akcija može biti sačinjena od tri borilačka pokreta (noge izvode jedan, leva ruka drugi a desna treći borilački pokret).



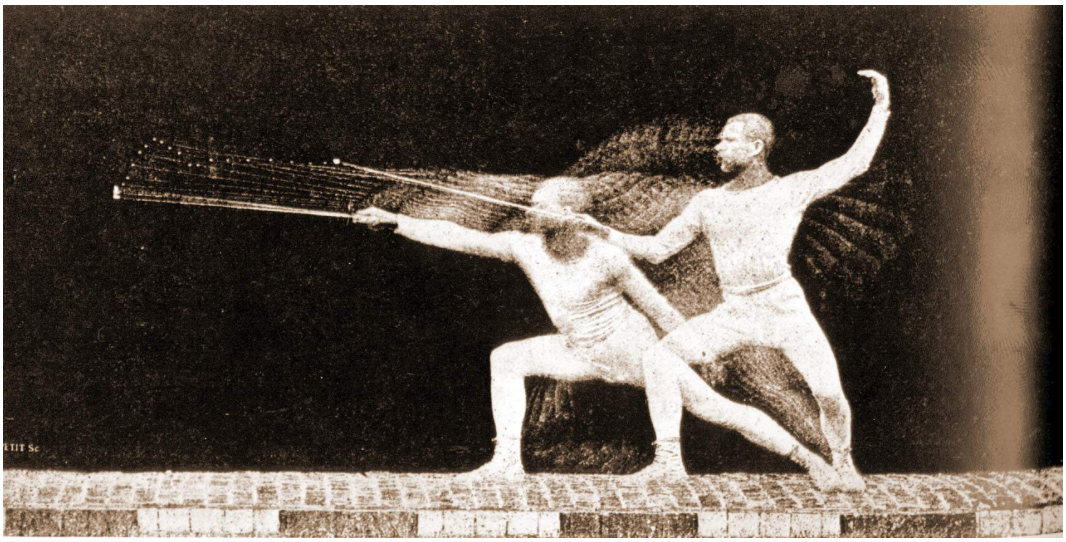
Neke forme linije borilačkog pokreta mačem prilikom boda

Slična je situacija i kod različitih vrsta sečenja. Svako sečenje, naime, formira lučnu ili kružnu trajektoriju sečiva. Kad sečivo mača izvodi neku vrstu složenog sečenja tada i ta trajektorija dobija složenije vizuelne forme.

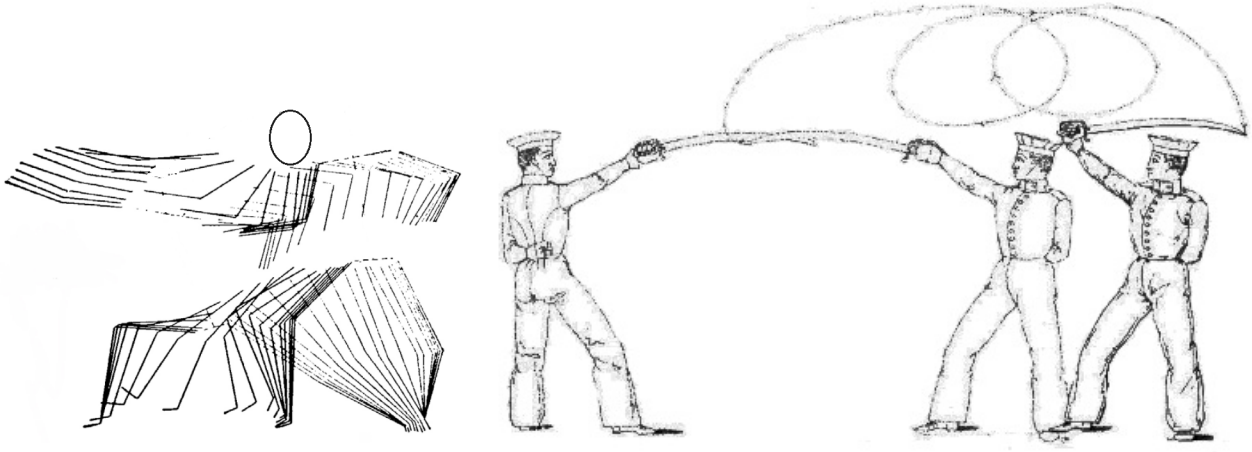


Neke forme linije borilačkog pokreta mačem prilikom sečenja

Borilačka akcija takođe ima svoju formu (izgled). Ta forma sabira liniju borilačkog pokreta ruke i borilačkog pokreta nogu pa se i ona može predstaviti oblikom neke geometrijske linije (linije borilačke akcije). Suštinu scenske borilačke akcije i čini sceničnost te njene složene linije, a koju posmatrač percipira i doživljava najčešće u jednoj geštalt slici.



Hronofotografija linije boda borilačke akcije mačevalačkog ispada, Edvard Majbridž, 1887



Linije borilačkih akcija prilikom boda ispadom i sečenja sa korakom napred

Linije borilačkih akcija treba razlikovati od *linija scenske borbe* koje predstavljaju linije koje se formiraju tokom kretanja scenske borbe po prostoru scene (vidi – linije scenske borbe). Borilačke akcije mogu biti u zavisnosti od toga kako se izvode veoma različite (sa oružjem, bez oružja, istovremeno sa oružjem i bez oružja, kontinuirane, diskontinuirane, proste, složene).

No, kao što je sve svet za sebe, ali i deo deo sveta kome pripada tako je i svaka borilačka akcija jedan svet za sebe, ali i element organizovanja složenije borilačke strukture – scenske borbe. Samo u posebnim okolnostima jedna borilačka akcija sama po sebi može imati neko scensko značenje (npr. jedan borilački pokret mučkog uboda nožem). I kao što raspored reči u nekoj rečenici može ovoj dati poetski ili prozni karakter tako isto i raspored borilačkih akcija u jednoj scenskoj borbi ovoj daje određenu formu i karakter. Izolovani borilački pokret je, dakle, besmislen kao i samostalno slovo ili reč. Smisao daje uvek celina. Otud jedna borilačka akcija dobija svoje scensko značenje vrednost i smisao tek u odnosu na druge borilačke ili neborilačke akcije na sceni, a slično kao što jedna cigla stiče smisao svog postojanja tek u zidu neke građevine i pojedinac smisao svog života tek u tome što se ugrađuje u građevinu svoje porodice, potomaka, grada, naroda, sveta i postojanja uopšte kome pripada, a ne vrteći se besmisleno oko sebe i sopstvenog stomaka.

Otud koncept koreografisanja scenske borbe zasnovan na fragmentaciji borilačkih pokreta je koncept koji ima za cilj besmisao, i on je idealan alat ukoliko u scenskoj borbi treba prikazati apsurd ili haotičnost. Takva scenska borba treba da se temelji na fragmentaciji, ili celini koja je u samom komadu jedan besmisleni fragment, ili komadu koji je u celini takav.

Vizuelno delovanje jedne borilačke akcije na publiku ne zavisi, međutim, samo od njene pojedinačne forme, već i od njenog položaja u odnosu na druge borilačke akcije (isto kao što izraz jedne boje zavisi i od njene interakcije sa drugim bojama koje je okružuju). Svaka borilačka akcija, dakle, menja svoju formu i značenje u zavisnosti od njenih veza (konteksta) sa drugim borilačkim akcijama koje idu pre nje, posle nje ili uz nju. Iz navedenog jasno sledi da nema po sebi dobre ili loše borilačke akcije za sve okolnosti već samo neadekvatno izabrane ili primenjene borilačke akcije jer u drugim okolnostima i u sklopu sa drugim borilačkim akcijama bi ona mogla biti odlično rešenje. Iz ovog razloga kao što različite prirodne sile u svojim interakcijama mogu proizvoditi ista ali i različita dejstva, tako i različite borilačke akcije u zavisnosti od njihovog međusobnog povezivanja u koreografiji mogu stvarati u publici isto ali i različito dejstvo. I obrnuto. Kao što ista prirodna sila u zavisnosti od okolnosti može proizvoditi ista ali i različita dejstva tako i ista borilačka akcija u zavisnosti od okolnosti nekad proizvodi ista, a nekad sasvim suprotna dejstva na publiku.

Stoga je vizuelni sloj jedne scenske borbe rezultat ne samo različitih formi borilačkih akcija koje su njeni elementi već i forme njihovog međusobnog povezivanja – koreografije, pa je suština dobrog koreografisanja u dobroj manipulaciji borilačkim akcijama.

Navešću tri najčešća načina pomoću kojih se u koreografisanju scenske borbe manipuliše borilačkim akcijama:

- Borilačke akcije i pokreti tokom borbe se organizuju isprekidano („stakato“) tj. akcije se neređaju u kontinuitetu jedne borbe. To znači da za jednom akcijom ne sledi odmah druga već među njima postoje pauze koje se postižu na razne načine (izmicanjem, eskiviranjem, dijalogom, bavljenjem oružjem itd). Ova vrsta koreografije daje scensku borbu koja deluje „istrzano“ i bez „melodije“.
- Borilačke akcije i pokreti tokom borbe se organizuju povezano u jedan kontinuitet („legato“) tj. akcije sve vreme sleduju jedna za drugom bez ikakvih prekida i pauza. Ova vrsta koreografije daje scensku borbu koja je celovita i sa „melodijom“.
- U trećem načinu borilačke akcije i pokreti tokom borbe se organizuju kao kombinacija prethodna dva načina tj. u jednom delu borbe na jedan, a u drugom delu borbe na drugi način. Ova vrsta koreografije daje scensku borbu sa slikom promenljivog karaktera i dinamike (od celovite ka razbijenoj, ili obrnuto, ili „talasasto“).

U zavisnosti od toga kako su borilačke akcije međusobno organizovane postoje:

- *Borilačka fraza* – osnovna borilačka forma koja se sastoji od samo jedne borilačke akcije jednog borca na sceni. Nju čini jedan borilački pokret ruke, noge, glave ili oružja u napadu, odbrani ili neutralnoj-pripremnoj radnji.[56] To je npr. kad **A** izvede jedan mučki ubod nožem **B**.
- *Borilački kadar* – obuhvata dve povezane borilačke fraze tj. dve borilačke akcije i to jednu jednog borca i drugu drugog borca kao odgovor, ili dve povezane borilačke akcije jednog ili drugog borca, ili dve neutralne radnje jednog ili drugog, ili jednu borilačku i jednu neutralnu radnju. To je npr. kad **A** pođe da izvede mučki ubod nožem **B**, a **B** eskivira bod kretanjem u stranu.
- *Borilačka epizoda* – obuhvata više povezanih borilačkih kadrova koje povezuje jedna taktička zamisao – ideja akcije. I dok borilačka fraza i borilački kadar čine proste borilačke akcije – rezultat automatizovane, refleksne ili instinktivne fizičke radnje, borilačka epizoda je složena borilačka akcija – rezultat tačne zamisli, taktičkog plana, smišljene zamke, lukavstva, intuicije. To je npr. kad **A** pođe da izvede mučki ubod nožem **B**, a **B** bod eskivira kretanjem u stranu, hvata levom rukom ruku **A** sa nožem za podlakticu, a desnom za nadlakticu i uvrće je polugom u nazad. Sledi razoružanje.

56 Neutralna borilačka radnja je borilački pokret koji nema direktno napadački ili odbrambeni karakter već je njihov indirektni deo kao pozdravna, pripremna, uvodna, odmeravajuća, ispitivačka, izazivačka radnja, ili radnja trenutnog odmora, saplitanja, padanja, pauze u ranjavanju, smrti itd.

- *Borilačka scena* – takođe spada u složene borilačke akcije i obuhvata dve ili više borilačkih epizoda koje su povezane, ali i razne kombinacije epizoda i kadrova. Scenska borba se obično završava u formi borilačke scene ukoliko ona obuhvata početak, zaplet i rasplet nekog sukoba. To je npr. kad **A** pođe da izvede mučki ubod nožem **B**, a **B** eskivira kretanjem u stranu, hvata levom rukom za podlakticu ruku A u kojoj je nož, a desnom za nadlakticu i uvrće je polugom u nazad. Razoružanje. No, **B** dok mu ispada nož iz ruke hvata levom rukom **A** za nogu i diže je dok A ne izgubi ravnotežu i počne da pada. **B** klekne desnim kolenom na **A** koji leži hvatajući desnom rukom nož na zemlji. **A** ponovo pokušava da uhvati ruku sa nožem **B** ali ne uspeva. **B** nanosi ubod u rame **A**.
- *Borilački komad* – ukoliko borba nije okončana u jednoj borilačkoj sceni tj. ima više scena reč je o borilačkom komadu. Scene u borilačkom komadu mogu biti povezane – npr. prva scena jedne borbe se odvija na jednom mestu, a zatim, nakon povlačenja jednog borca, borba se nastavlja drugom scenom kad je on sustignut na drugom mestu. Scene u borilačkom komadu mogu, međutim, biti i nepovezane – npr. razne borbe sa različitim protivnicima na različitim mestima u različito vreme i iz raznih povoda tokom npr. putovanja nekog karavana. To je npr. kad **A** pođe da izvede mučki ubod nožem **B**, a **B** eskivira bod kretanjem u stranu, hvata levom rukom za podlakticu ruku A u kojoj je nož, a desnom za nadlakticu, i uvrće je polugom u nazad. Razoružanje. **B** dok mu ispada nož iz ruke hvata levom rukom **A** za nogu i diže je dok **A** ne izgubi ravnotežu i pada. **B** klekne levim kolenom na **A** hvatajući desnom rukom nož na zemlji. **A** ponovo pokušava da uhvati ruku sa nožem **B**, ali ne uspeva. **B** nanosi ubod u levo rame **A**. Na to **A** prebacujući svoju desnu nogu na grlo **B** uspeva da ga zbaci sa sebe, ustaje i beži. **B** ga juri. A usput grabi sako sa stolice okreće se i nabacuje ga na glavu **B** udarajući ga nogom u stomak. **B** presamićen ispušta nož. **A** bežeći napušta scenu.
- *Borilačka pauza*. Sastavni i nezaobilazni element borilačke akcije je i borilačka pauza jer svaka stvarna, pa i scenska borba ne sadrži samo kontinuirano smenjivanje borilačkih radnji već i njihovu prekidnost i diskontinuitet. Scenska borba se, dakle, može odvijati u više kontinuirano povezanih fraza, ali može imati i pauze. Obe forme imaju u scenskoj borbi značaj. Pauza ili zaustavljanje posle niza pokreta upotrebljava se veoma slično tački. Naglo zaustavljanje liči na znak uzvika. Pauza uz pokret (priprema akcije – neutralno kretanje tj. niti ofanzivna niti defanzivna radnja već analiza protivnika, ispitivanje). Pokret koji u pauzi zamire stvara utisak neodlučnosti i upitanosti – znak pitanja. Pauza u borbi može nastati i u trenutku nedoumice kada se javlja izvesna neočekivana, nova situacija (npr. iznenadni napad – zbunjenost, strah, zapanjenost ili pak ošamućenost udarcem ili ubodom koji ranjava a ne ubija, pad protivnika...). U scenskoj borbi se pauza javlja i kao potreba odmora ali i iščekivanja i pripreme – uvoda u borbu. No, mirovanje i telesna nepokretnost u pauzi mora biti nabijeno unutrašnjim pokretom ili gestom pa je ovde pauza prelaz sa neposrednog pokreta (pokreta u kinetici) na posredni pokret telom u potenciji. Ova potencijalna energija tela koje tokom borbe miruje i iščekuje mora se videti i postati očita određenim glumačkim scenskim izrazom. Ovaj tip pauze se najčešće koristi kada je jedan od boraca doveden u bezizlazni položaj i očekuje sudbinu kao fatum sa kojim se pomirio – odlučujući udarac. Mirovanje glumca, pauza u akciji tokom scenske borbe nije, dakle, mirovanje mrtvog predmeta na sceni. Borilačka pauza je i sredstvo akcentiranja u umetnosti scenske borbe. I dok se akcentiranje izvodi nekom radnjom u prostoru (planovi, kostim, svetlo, zvuk, linije kretanja itd.) nasuprot tome pauza deluje u vremenu, a odsustvom radnje u prostoru koje i privlači pažnju prekidom.Trajanje pauze u borbi je određeno okolnostima u kojima se ta pauza dešava. Ona traje dok se ne ispuni dejstvo radnje koja stvara tu pauzu. Ona otud ne treba da traje toliko dugo da prestane njeno dejstvo (pauza postane besmislena), ali ni toliko kratko da ne počne da deluje.
- *Borilačka poza*. Borci u scenskoj borbi često koriste razne položaje tela i oružja pomoću kojih prete protivniku ili ga pozivaju (izazivaju) na napad. U mačevanju su to razni gardovi za bod i sečenje. Borac u borilačkoj pozi je uvek ili u potpuno statičnom položaju (ruka sa oružjem miruje u nekom položaju i telo je nepokretno) ili u delimično statičnom položaju (ruka sa oružjem miruje u nekom položaju, ali se telo kreće ili telo miruje, a ruka sa oružjem menja položaje). Suština borilačke poze je uvek potencija, a ne kinetika tj. za razliku od borilačke ak-

cije kojom se izvodi neki pogodak ili odbrana u pozi se to ne dešava i ona može biti samo uvod u neku borilačku akciju. Borilačke poze se u scenskoj borbi (a posebno mačevanju) koriste veoma često i osnovna svrha im je dramatizacija radnje na sceni.

•



Neki od gardova (I, II, III, IV i V pozicija) za bod rapirom koji se najčešće koriste za borilačke poze u scenskom mačevanju

*

Ono što je suštinsko za kreiranje scenske borbe kao umetnosti nije, međutim, broj borilačkih akcija tj. da li se ona sastoji od više borilačkih fraza, kadrova, epizoda, scena ili pauza već način njihovog koreografskog organizovanja i povezivanja u fraze, kadrove, epozode i scene. Naime, scenska borba koja se sastoji od pukog i nasumičnogređanja borilačkih akcija, ma kako one bile brojne i atraktivne, uvek je promašaj ukoliko se ne smatra da je scenska borba prosti zbir proizvoljno poređanih borilačkih akcija. Tek ukoliko koreograf uspešno integriše borilačke akcije tako da one međusobno počnu da deluju harmonično i usklađeno, induktivno i rezonantno, on je stvorio uslove da se na sceni pojavi sinergija borilačkih akcija jednog novog kvaliteta u celinu koja je više od njihovog pukog zbira – nešto što se ne nalazi u borilačkim akcijama pojedinačno.

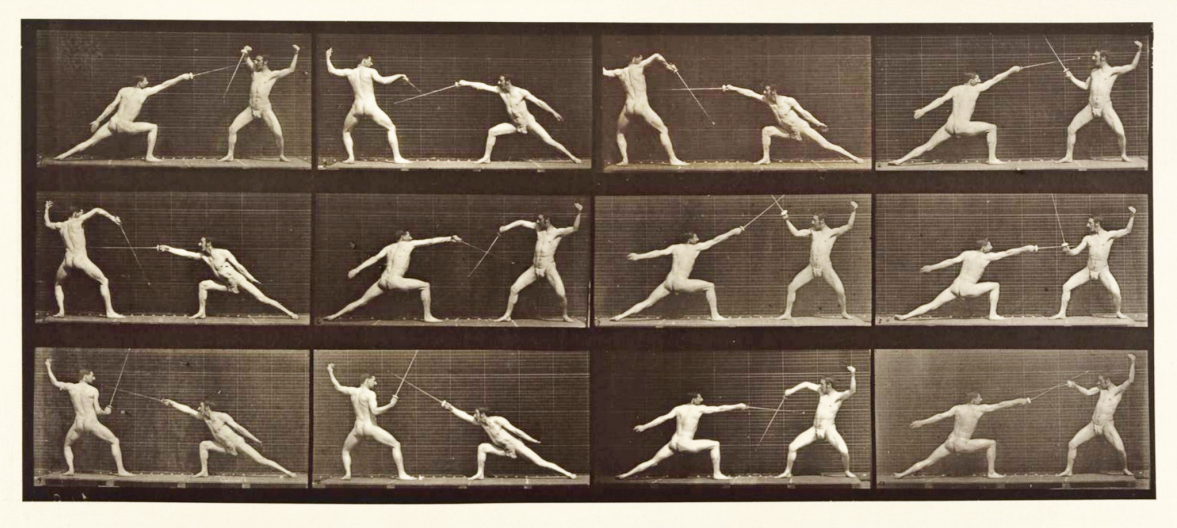
Ako se u tom pravcu oprezno i pažljivo ne radi, već se akcije ređaju nasumično i kako koreografu padne trenutno na pamet, može se dogoditi da jednu scensku borbu strukturno čine borilačke akcije koje su međusobno neusklađene ili suprotstavljene po karakteru ili tehnički (npr. izvede se napad karakterističan za tehniku borbe malim dvorskim mačem 18. veka, a nakon toga uzvrat karakterističan za borbu dvoručnim mačem 16. veka) što celoj slici scenske borbe daje ne samo konfuzan i razbijen, već i apsurdan karakter.[57]

57 A što će se činiti namerno (kao koreografski alat) ukoliko je cilj reditelja da scenska borba upravo ima takav karakter.

b) Scenski borilački pokret. Isti telesni pokret jedne borilačke akcije (npr. bod mačem ispadom) može imati sasvim različite pokretače (bes, strah, ludilo...). Otud kao što scenski pokret hoda uplašenog, besnog ili pijanog aktera na sceni nije isti tako i scenski *bojevi* pokret npr. odbrane mačem uplašenog, besnog, ili pijanog aktera na sceni nije isti. Takođe, nema isti biomehanički položaj tela u borilačkoj akciji borac koji nanosi udarac napadajući ili povlačeći se, koji se brani ili napada, borac koji je umoran i svež, snažan ili ranjen. Isto tako školovan borac se bori neprirodnim (naučenim) pokretima, neškolovan prirodnim. To znači da glumac koji igra obučenog mačevaoca na sceni treba da izvodi mačevalačke korake i bori se u mačevalačkom stavu. Nasuprot tome glumac koji igra neobučenog borca kreće se po sceni običnim korakom i stoji prirodno. Dok prvi izvodi akcije i borilačke radnje oružjem uz uređene pokrete sa tačno određenom formom i po pravilima drugi ih izvodi neuređeno, bez pravila i uz amorfne i neoformljene pokrete.

Drugim rečima: borilački stav i način kretanja u borbi je izraz i produžetak lika, njegovog psihofizičkog stanja i okolnosti u kojima se nalazi pa koreograf i glumac ne smeju ostati na pukom mehaničkom pokretu već ukazati i na uzroke koji se nalaze iza njega.

Glumac za vreme scenske borbe u svojim telesnim akcijama ima, dakle, zadatak drugačiji od zadatka pravog borca. Telo se u scenskoj borbi ne ponaša kao u pravoj ili sportskoj borbi jer cilj glumca nije pobeda u istinskom dvoboju ili sportskom takmičenju već sceničnost. On se zato ne bori toliko oružjem koliko svojim telom pošto borba telesnim pokretom je najbliža vizuelnom kontaktu sa publikom. Telo je instrument i sredstvo scenske borbe: ono pokreće oružje i kod napada i kod odbrane, ono se primarno uočava i prati, u njemu je uzrok, povod, uvod, zaplet i rasplet svakog udarca koji se prima i nanosi oružjem. *Otud su u scenskom mačevanju radnje oružjem uvek samo posledica i produžetak osnovnih radnji i gestova tela. Adekvatan gest i scenski pokret koji inicira neku mačevalačku radnju oružjem (sečenje, bod, odbrana itd) je ključ svake dobro izvedene mačevalačke akcije na sceni. Ako u jednoj scenskoj borbi pokret i kretanje tela glumca ne plene pogled publike pa tehnika borbe dominira nad glumom i odvraća pažnju posmatrača od onog što je cilj i uzrok na ono što je sredstvo – od čoveka na mrtvi predmet, borba gubi sceničnost i život. Samo glumac i jedino glumac oružju daju život i značaj na sceni.*



Scenski borilački pokret u umetnosti fotografije. Hronofotografija-studija pokreta mačevalačkih akcija, Edvard Majbridž, 1887.

Da bi, dakle, glumac mogao dobro da izvede jedan scenski borilački pokret on mora prvo da je upoznat i dobro uvežban u pravilnom („školskom“) tehničko-mehaničkom izvođenju tog pokreta. To znači da pravilan borilački stav, način kretanja u stavu itd. je pretpostavka njihovog korigovanja u pravcu bojenja likom i okolnostima. Samo takav način modifikovanja obezbeđuje da jedna borilačka radnja bude za potrebe scene varirana, ali tako da se pri tome ne izgube neki njeni suštinski elementi. Glumac, drugim rečima, treba da zna kako izgleda ispravan (školski) npr. borilački stav i kretanje sa oružjem da bi znao kako da ih „pokvari“ – prilagodi svojim potrebama konkretnog „vanškolskog“ života.

Na taj način scenskim pokretom tela tokom izvođenja neke borilačke akcije glumac kreira njene različite scenske slike iako je položaj njegovog oružja isti jer npr. neku odbranu mačem izvodi neko ko je uplašen drugačije od nekog ko se brani hladno kao majstor tehničar (školski), ili koji pruža strasno tvrdoglavi otpor.

Postoji nekoliko specifičnosti scenskog pokreta u scenskoj borbi u odnosu na uobičajeni scenski pokret koji se izvodi tokom glume u kojoj nema scenske borbe.

Prva specifičnost je u neuobičajenim pokretima i kretnjama karakterističnim za borbene radnje. Dok su radnje vezane sa standardno artikulisan scenski pokret i kretnje uglavnom u korpusu uobičajenih kretnji i pokreta koji se koriste u svakodnevnom životu (sedenje, hodanje, obraćanje, kretanje itd.) radnje vezane za scensku borbu su po pravilu iz korpusa kretnji i pokreta koje ne nalazimo u svakodnevnom životu. Borbeni scenski pokret i kretanje se, dakle, razlikuje od uobičajenih pre svega po formi. U tom smislu za borbeni scenski pokret je vezano poznavanje biomehanike kretanja malih i velikih grupa mišića i tela u celini.

Druga specifičnost borbenog scenskog pokreta i kretanja je u kvantitetu (izražajnosti) vezanom za radnje iz ovog korpusa. Borbeni scenski pokret i kretanje su, naime, uvek po amplitudi, ritmu i intenzitetu fizički izražajniji, jači i brži od neborbenih scenskih pokreta i kretanja. U tom smislu, da bi se oni kvalitetno izveli potrebna je dobra fizička pripremljenost glumaca i posebno prilagođen scenski prostor.

Treća specifičnost se ogleda u tome što glumac u scenskoj borbi nikad ne izvodi stvarnu akciju udara, pada i sl. tj. svoj pokret i kretanje nikad ne realizuje u punom obimu već ga uvek delom ograničava. Ovo, međutim nije slučaj u uobičajenom scenskom pokretu u kome se radnje pretežno stvarno i u potpunosti akciono i gestualno na sceni izvode bez zadrške. Glumci se u ovom, drugom, slučaju pokretima, gestovima i kretnjama svoga tela, ruku, lica... gotovo bezrezervno i u potpunosti na sceni obraćaju jedan drugome i dočaravaju radnju stvarnošću. Oni upiru prstom jedan na drugog stvarno, unose se u lica ili grle i ljube stvarno itd.

U scenskoj borbi se, međutim, najveći broj pokret ne sme realizovati do kraja stvarno jer je nužno njihovu finalizaciju odglumiti, a ne stvarno izvesti. Kao što gest telom na sceni pri izvođenju šamara ne treba da se finalizuje stvarnim udarcem po licu (jer to onda više nije gluma) već radnjom koja treba da fingira ovaj udarac tako je i u svim drugim oblastima scenskog borbenog pokreta i kretanja. Glumac izvodeći neku radnju mačevanja na sceni ne sme svoj borilački pokret stvarno izvesti već ga mora zameniti adekvatnom VARKOM. Publika tek kroz glumu scenske borbe, dakle, kroz viđenje i doživljavanje onog čega nema se susreće sa nečim čega ima – umetničkom istinom.

Četvrta specifičnost se ogleda u tome što scenski borilački pokret uvek u svojoj formi sadrži i element fizičke nasilnosti bilo realizovano bilo potencijalno. On, dakle, pokazuje ili ugroženost ili čin ugrožavanja, a što nije slučaj sa uobičajenim scenskim pokretom.

Iz svih navedenih razloga sledi ne samo da tip borbenog scenskog pokreta uvek treba da bude uklopljen u određeni tip tehnike borbe pa borilački scenski pokret koji se koristi u boksu se ne može koristiti npr. u radu sa helebardom, kopljem ili u mačevanju već i to da kao što borilački scenski pokret ne može zameniti uobičajeni neborilački tako ni uobičajeni neborilački ne može zameniti borilački.

Kada je reč o specifičnostima scenskog borbenog pokreta i kretnji ne treba, međutim, otići u krajnost. Naime, kao što bi scenska borba u kojoj se koristi samo standardna glumačka artikulacija, a ne i specifični pokreti i kretnje koji su karakteristični za borbu, imala u scensko-borbenom smislu slab izraz, tako je i obrnuto. Scenska borba koju bi hteli da svedemo samo i jedino na specifično borbeni scenski pokret i kretnje ne samo da bi postala neprirodna već se ne bi mogla ni glumački povezati sa ostalim tkivom dramskog komada. Takva scenska borba u nekoj drami ili filmu bi bila kao strano telo zabodeno u jedan njihov deo.

Dakle, u svakoj scenskoj borbi pored pokreta i kretnji koje su specifično borbenog karaktera moraju postojati pokreti i kretnje koje su prateće, neborbene, – standardni repertoar glumačkih pokreta i kretnji, a sa kojima su direktno ili indirektno vezani scenski pokreti borbenog tipa.

Da bi glumac (ili lice koje je zaduženo za scenski pokret) mogao borbu da izvodi uz upotrebu borilačkog scenskog pokreta on treba da poznaje, kao prvo, pokrete borilačke veštine koja se u borbi

koristi i, kao drugo, da ove prilagodi scenskom zadatku. Suština tog prilagođavanja je u tome da se neki borilački pokret modifikuje i dovede do toga da on ima scensku vrednost. Bez te scenske vrednosti jednog borilačkog pokreta dolazi do razbijanja dramskog trenutka jer scenska borba treba da je produžetak glume, a ne prekid sa njom zbog neke vratolomije i akrobacije koja će skrenuti fokus sa umetničkog na gimnastičko ili ratničko. Zato ukoliko umetnik scenske borbe ne poznaje tehniku borilačke veštine i umeće da ovu pretvori uz pomoć scenskog borilačkog pokreta u scensku borilačku veštinu izvođenje scenske borbe obično izgleda diletantski jer se temelji na svakodnevnom scenskom pokretu (koji je drugačiji od borilačkog) i pravom borilačkom pokretu, a koji nije prilagođen potrebama scenske umetnosti.

Iz tog razloga dok u stvarnoj borbi mačevima npr. izmah za sečenje prati ekonomija pokreta tj. aktivacija što manjeg broja mišića (ne pomera se glava, ramena itd.) u scenskom mačevanju se dodatno aktiviraju mišići koji su potrebani kako bi pokret bio sceničan (pokret glavom u pravcu izmaha, kretanje glave i ramena u pravcu zamaha, rotacija trupa kod izmaha teškim dvoručnim mačem itd.). Iz tog razloga se pokreti u scenskoj borbi prvo uče u njihovoj gruboj (osnovnoj i najjednostavnijoj) formi da bi se tek kasnije „kitili“ raznim dodatnim čisto scenskim elementima. Otud, ma koliko to izgledalo neobično, scenska borba je uvek fizički zahtevnija od stvarne borbe.

Dobro izvedena scenska borba pretpostavlja
dobro poznavanje tehnike upotrebe oružja, ali i scenske upotrebe tela. Tehnika borbe scenskim oružjem se prema scenskom borbenom pokretu
odnosi kao sadržaj prema formi.
Bojevi scenski pokret tehničkim radnjama oružja daje formu,
a tehničke radnje oružjem bojevom scenskom pokretu tela daju
sadržaj – građu.

Da bi glumac mogao adekvatno izvesti neki scenski borilački pokret on mora da zna i da je uvežban da:

1. Po potrebi izoluje neke pokrete različitih delova svoga tela. To znači npr. da prilikom izvođenja sečenja sabljom ovaj pokret čini samo iz lakta, kod viteškog mača samo iz ramena itd.; da prilikom izvođenja sečenja prvo treba izvesti izmah pa tek onda zamah (a ne zamah bez izmaha); da pre izvođenja boda mačem treba ili pružiti ruku napred ili je povući nazad pa tek posle toga izvesti potrebne radnje nogama (ispad ili iskorak); da napadnuti glumac ne treba svoj mač da postavi u položaj odbrane (bloka) pre nego što ga kolega napadne; da u dvorukoj borbi (rapir u desnoj ruci a daga-bodež za levu ruku) u nekim akcijama radnja dagom treba da ide posle radnje rapirom ili obrnuto; da udarac balčakom mača sledi nakon izvedenog bloka sečivom, a ne pre ili istovremeno itd. Bez ove sposobnosti i uvežbanosti u fragmentaciji borilačkih pokreta koji treba da se izvode sukscesivno scenski borilački pokret izgleda nedefinisan, zbrzan, neuređen i izmešan, a glumac se na sceni bori zbrkano i nejasno.

2. Po potrebi integriše u jedan jedinstveni borilački pokret razne parcijalne pokrete različitih delova svoga tela (ruka, noga, trup i glava). To znači npr. da prilikom nanošenja sečenja u završnoj fazi zamaha udarac sečivom je jednovremen i stopljen sa završnom fazom ispada ili iskoraka nogom; da u sečenju iz okreta udarac mačem treba da je stopljen za završnom fazom okreta tela i glave; da u dvorukom mačevanju kod simultane odbrane rapir i daga treba da se postave u blok istovremeno; da u razoružanju protivnika blok sečivom svoga mača i hvatanje rukom sečiva mača napadača treba da je istovremen itd. Bez ove sposobnosti i uvežbanosti u integraciji borilačkih pokreta koji treba da su simultani scenski borilački pokret gubi svoju vizuelnu snagu, a glumac se na sceni bori „raštimovano“. Scenski borilački pokret se javlja u četiri forme i to kao:

- Borilačko scensko **kretanje** (promena položaja tela jednog borca na sceni u odnosu na drugog borca) – radnje nogama.

- Borilačke scenske **kretnje** (promena položaja tela borca na sceni u odnosu na sebe samog) – radnje rukama i torzom u mestu (kretanje težišta tela borca napred-nazad, gore-dole... tj. u frontalnoj, sagitalnoj i transferzalnoj ravni).
- Borilački scenski **gest** i **mimika** (neverbalna komunikacija boraca – gledanje u oči, gledanje sa strane, izbegavanje pogleda, keženje itd.).
- Borilačka **poza**. U scenskoj borbi tek kretanje tela daje ovom život na sceni. Ali scensku borbu čini isto toliko i poza – stanje tela pre i posle pokreta, dakle, ono što uvodi telo u pokret i izvodi ga iz njega. Tako je u scenskom mačevanju tipična i česta upotreba poza koje predstavljaju pretnje bodom ili sečenjem. U tom smislu borilačka poza ima često velik uticaj na realizaciju scenskog kretanja prilikom borbe.

Postoji, takođe, i **podela scenskih borilačkih pokreta po nameni** i to:

- pokreti karakterističnih za napad;
- pokreti karakteristični za odbranu;
- pokreti karakteristični za pripremu napada ili odbrane (vrebanje, gardovi, pretnje, vađenje oružja itd.);
- pokreti karakteristični za neutralne radnje u borbi (održavanje distance, pozdravi oružjem, biranje mesta borbe, ispitivanje protivnika itd.);
- pokreti karakteristični za ranjavanje, i smrt (položaj oružja u odnosu na publiku, radnje telom prilikom izvođenja tehnike nanošenja kobnog pogotka, utisak poraza – smrt).

Postoji **podela** scenskih borilačkih pokreta i **po karakteru**. Naime, scenski borilački pokret npr. u mačevanju treba da je vezan sa stilom mačevanja određene epohe. Nemaju isti stil mačevanja borci renesanse, srednjeg ili 18. veka. Za svaki od ovih perioda su karakteristični više jedni pokreti tela i oružja nego drugi. U tom smislu ne postoji „prirodan“ scenski pokret univerzalan za sve epohe i tipove mačevanja (izuzev za naturalističku borbu divljaka i varvara koja se odvija instinktivno). Otud postoje stilovi borbe (npr. u 16. veku škola mačevanja Kapo Fera) koji izgledaju veoma neobično i puni su grotesknih poza i pokreta u odnosu na mačevanje 18. ili 19. veka, a koje je putem pozorišta i filma izgradilo današnju uobičajenu sliku i predstavu mačevalačke borbe. S tim u vezi postoje tri vrste borilačkog scenskog pokreta:

Opšti (pokreti, kretnje i gestovi karakteristični za borbu svih ljudi u svim epohama i prostorima).

Posebni (pokreti, kretnje i gestovi karakteristični za stil borbe određene grupe ljudi, prostor ili epohu).

Pojedinačni (pokreti, kretnje i gestovi karakteristični za karakter lika borca ponaosob, a u skladu sa njegovim polom, uzrastom i statusom).

Sve vrste scenskih borilačkih pokreta moraju imati osim određene forme (izgleda) i određene dinamičke karakteristike kao što su brzina, amplituda, jačina i ritam.

c) Prostorna kompozicija. Ovo je veoma složen element vizuelnog sloja scenske borbe. Njega čini mnoštvo drugih elemenata i podelemenata koje uvek nose izvesni psihološki uticaj na posmatrače. Svi oni su generalno povezani sa kompozicijom (prostornim rasporedom boraca i scenske borbe na sceni) Navešću osnovne:

1. Planovi
2. Linije kretanja
3. Distance

1. Planovi scenske borbe predstavljaju osnovno sredstvo kreiranja kompozicije scenske borbe na pozorišnoj ili nekoj drugoj sceni. Pomoću planova reditelj ne samo da se bavi estetskom slikovitošću scenske borbe već i bira ono što će naglasiti, a što smatra najvažnijim za datu scensku borbu.

Tema planova obuhvata dve oblasti:

a) Noseći (glavni) plan borbe.

Borba na svakoj sceni (vizuelno podeljena na trećine) se može prostorno postaviti u:

- levom, centralnom ili desnom planu (ili mestu preseka „zlatne sredine“) scene. Ovim položajima se utiče na formiranje osećaja ravnoteže-neravnoteže borbe, dakle, njenu vizuelnu dinamiku ili lepotu;
- prednjem, srednjem ili zadnjem planu scene. Ovim položajima se utiče na formiranje osećaja značaja borbene radnje na sceni, a koja ima najveći značaj u prvom planu, umereni u srednjem, a sporedni-ukrasni u trećem planu dubine scene;
- gornjem, osnovnom ili donjem planu scene. Ovim položajima (izvođenjem borbe na ili ispod, uz ili niz elemenata scenografije) se utiče na formiranje osećaj doživljaja porasta ili opadanja težine-napora izvođenja borilačkih kretnji, dakle, njene unutrašnje dinamike tokom borbe aktera na sceni;
- kombinaciji planova (borba se ne mora odvijati samo u jednom planu – biti statična već i uz kretanje kroz različite planove – biti dinamična).

Svaki od navedenih planova ne nosi, dakle, samo vizuelno-estetski karakter već i scensko-ekspresivno utiče na doživljaj scenske borbe od strane publike. Tako:

- Ukoliko se želi potencirati unutrašnja dinamika scenske borbe ona se kompoziciono postavlja u centar scene jer njena ravnoteža u odnosu na okolni prostor, dakle, njena spoljašnja simetrija i ukočenost otvara vrata za usmeravanje pažnje posmatrača na njeno unutrašnje dešavanje.
- Ukoliko se želi izvođenje scenske borbe u drugom planu, ali tako da se više vizuelno udalji ona se organizuje na većoj visini od prvog plana (stepenište, terasa, balkon).
- Ukoliko se želi radnja u prvom planu vizuelno pojačati tada se u njega postavljaju borci koji su krupni ili se bore velikim mačevima.
- Ukoliko se želi da scenska borba koja je u drugom planu u nekom trenutku istakne u odnosu na prvi plan u njoj treba izvoditi neobične borilačke akcije, postaviti drugačije osvetljenje, zvuk borbe drugog plana pojačati u odnosu na zvuk prvog itd.
- Ukoliko je scenski prostor mali, a treba postaviti masovnu borbu i vizuelno povećati dubinu prostora tada se viši glumci postavljaju u drugi plan, a još viši u treći plan.

Planovi u scenskoj borbi mogu imati i simboličko-alegorijsku funkciju (simbolični značaj borbe koja se uspinje u visinu i borbe koja tone u dno; Hristos razdvaja spasene /desno/ od palih /levo/ od sebe; „...i uznese se na nebo i sede Bogu s desne strane“ (Mk. 16, 19). Na ovo ukazuje i Gete rečima:„S desne strane stoji uvek osoba koju više poštujemo: žena, stariji, otmeniji. I u običnom životu držimo izvesno odstojanje prema onom koga uvažavamo, suprotno svedoči o nedostatku vaspitanosti.“)

Planovi u scenskoj borbi se grade i:

- scenografijom (kulisama ili grafikom koja stvara iluziju perspektive – omiljena tehnika u baroku);
- svetlom (borba u prvom planu se osvetljava jako, ona iza slabijim, a ukoliko se želi da ona iza dobije značaj – obrnuto);
- zvukom (zvuk borbe u zadnjem, srednjem ili prednjem planu);
- kostimom (prvi plan koristi kostime toplih boja, a drugi hladnih boja, ali ako se želi dominacija borbe u drugom planu borci koriste kostime toplih boja a lica u prvom planu hladnih).

No, izloženim karakteristikama planova ne treba pristupati šablonski i ukalupljeno već zavisno od okolnosti i kreativno. Tako npr. treći plan ne mora uvek biti namenjen dekoraciji ili scenskoj borbi koja se ne može izvesti tehnički kvalitetno. On može (ukoliko se prvi i drugi plan pasivizuju radnjom i svetlom) biti i nosilac glavne radnje i tačka koja privlači pojačanu pažnju publike ukoliko se u njemu, u daljini, jedva razgovetno odvija finale i rasplet borbe. Ili je to, recimo, mesto u kome se sprema mučki prepad i gde napadači jedva vidljivo u daljini vrebaju itd. To znači da svakom od planova je moguće određenim postupcima dati karakteristike nekog drugog plana, a što je od značaja za okolnosti kada je potrebno scenskoj borbi dati neki poseban efekat.

b) Uzajamni plan. U izabranom glavnom planu (položaju) borbe na sceni borci mogu biti međusobno postavljeni na različite načine. Tako npr. dva borca koji vode borbu u desnom planu scene mogu međusobno, a u odnosu na publiku, biti postavljeni:

– Upravno – okrenuti bokom u odnosu na publiku (standardno).

– Koso – okrenuti polubočno u odnosu na publiku.

– Direktno – jedan okrenut leđima a drugi licem u odnosu na publiku.

– Indirektno – oba borca međusobno okrenuti leđima.

– Jedan iznad drugog (stepenište, uspon).

– Haotično – kod scene masovne borbe.

Uzajamni planovi su od velikog značaja za formiranje osećaja trenutne (taktičke) prednosti jednog od boraca u borbi jer npr. različit doživljaj ima publika ukoliko borac A na sceni potiskuje borca B ka publici okrenutog leđima (direktan uzajamni plan) i ukoliko se to isto dešava ali da su borci postavljeni upravno.

Scenska borba se može kreirati tako da se izvodi uz nepromenljiv uzajamni plan boraca (npr. prikaz borbe šlager-sabljama koja se izvodi u mestu ili olimpijskog sportskog mačevanja u kome su takmičari tokom cele borbe postavljeni bočno u odnosu na posmatrače), ali se može kreirati i uz niz promena uzajamnih planova.

2. Linije kretanja borbe po sceni. Scenska borba predstavlja kinetičku umetnost. I kao što kretanje tačke geometrijski stvara liniju, kretanje linije ravan, kretanje ravni telo, a sva ta kretanja se mogu opisati linijama tako i borilački pokret tela, oružja, ali i kretanje borbe po sceni se može uvek opisati nekim geometrijski linijama.

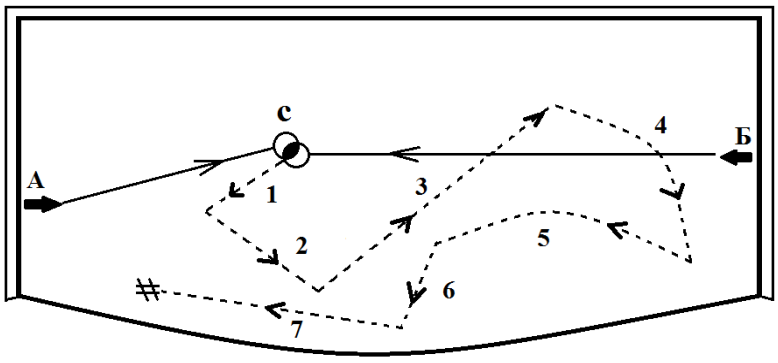
Ista koreografija scenske borbe sa različitom
geometrijom kretanja borbe po sceni stvara
različit scenski uticaj na publiku.

Treba razlikovati dve vrste linija kretanja u scenskoj borbi:

a) Spoljašnju

b) Unutrašnju

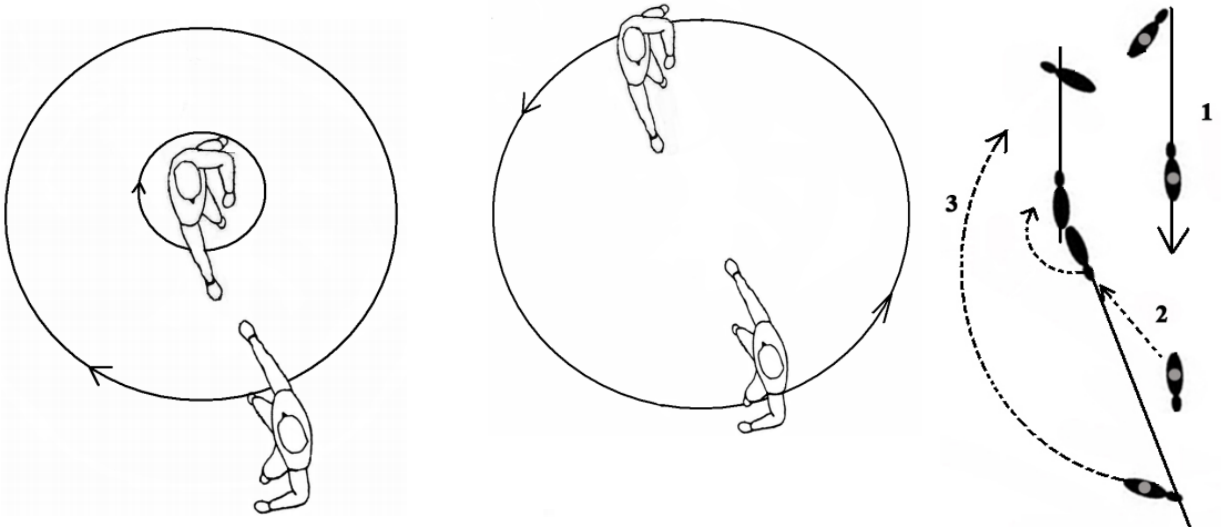
a) Spoljašnja (glavna) linija. Scenska borba se retko izvodi u jednoj tački scenskog prostora (to je uglavnom scensko nasilje ili npr. borba šlager-sabljama krajem 19. i početkom 20. veka) i skoro je pravilo da se ona kreće po sceni u raznim pravcima. Scenska borba, dakle, najčešće počne iz neke tačke na sceni (određenom kompozicijom), kreće se po sceni nekim pravcem i stiže u neku tačku na sceni. Iz ovog razloga se dešavanje borbe na sceni može predstaviti geometrijskom linijom koja podrazumeva trajektoriju borbe u celini, a koja povezuje njen početak, trajanje i kraj u prostoru scene. U tom smislu oba aktera, ili svi akteri, imaju zajedničku spoljašnju liniju kretanja i posmatraju se kao jedna tačka (celina) koja se kreće određenim pravcem.



*Spoljašnja (glavna) linija kretanja scenske borbe. **A** i **B** ulazne tačke boraca na scenu. S tačka sudara boraca i pozicije kretanja borbe po sceni*

Ova linija utiče na generalnu sliku borbe u celini iz više razloga. Naime, psihološka istraživanja pokazuju da je ljudski mozak selektivniji na vertikalne i horizontalne linije nego na kose, takođe, i na kretanje po sceni sa leva na desno i sa desno na levo, a što sve utiče i na vizuelni doživljaj publike. Tako npr. nije isto potiskuje li napadač napadnutog prema publici ili od publike, napreduje li branjenik sa leva na desno ili obrnuto, dijagonalno ili koso po dubini scene, uz i niz stepenište, u krug, pravolinijski ili haotično (cik-cak), kontinuiranim ili isprekidanim kretanjem... Ovo je od posebnog značaja za uvod u scensku borbu i formu susreta boraca jer ne stvara isti utisak na publiku kad dva borca ulaze na scenu sa suprotnih strana horizontalno, sa suprotnih strana dijagonalno, jedan odozdo drugi odozgo, jedan stoji a drugi ulazi, oba se odmah nalaze na sceni, prilaze jedan drugom direktno ili, po luku ili cik-cak. Spoljašnje linije scenske borbe ukazuju na generalno stanje (strateške tendencije) borbe tj. da li celinom borbe dominira jedan borac ili drugi, ili su oni u ravnoteži.

b) Unutrašnja (pomoćna) linija. Pod njom se podrazumeva linija kretanja koju tokom borbe koristi svaki od boraca ponaosob u svojoj borilačkoj akciji dok ostvaruje trajektoriju spoljašnje linije kretanja. Borci, dakle, tokom borbe imaju razne unutrašnje linije kretanja dok se kreću u jednom istom – glavnom pravcu. Tako dok se borba odvija npr. po spoljašnjoj liniji dijagonale scene mačevaoci se mogu istovremeno kretati u krug jedan oko drugog, cik-cak...(a u skladu sa različitim formama mačevalačkih pokreta nogu kao što su okret, poluokret, ispad u levo ili desno, iskorak pravo itd.). Unutrašnje linije scenske borbe daju sliku trenutnog (taktičkog) stanja borbe tj. da li u datom trenutku borbe dominira jedan borac ili drugi, ili su oni u ravnoteži.



Unutrašnja (pomoćna) linija kretanja scenske borbe. Sl1. Jedan borac kruži oko drugog. Sl.2. Oba borca pokušavaju da kruže jedan oko drugog (kruže oko zamišljenog centra ili nekog predmeta u njemu – sto, stolica, drvo...). Sl.3. Unutrašnje linije kretanja kod izvođenja borilačke akcije ***ulaz na levo****.*

Zbog postojanja ove dve vrste linija kretanja (pri čemu u borbi koreografsko-kompoziciono mogu dominirati jedna, druga ili one biti u ravnoteži) koreograf njihovo postavljanje u scenskoj borbi ne treba da prepusti slučaju ili ih bira nasumično. On treba da zna šta je osnovni cilj scenske borbe, koja su scenarijska i režijska uputstva i da ih u skladu sa njima i kreira. To će činiti tako što će prvo formirati spoljašnju liniju kretanja borbe, a tek zatim (ukoliko to zahteva složenost borbe) i unutrašnje linije. Linije kretanja po sceni su takođe u vezi i sa ukupnom dinamikom scenske borbe jer na dinamiku scenske borbe u velikoj meri utiče intenzitet promena linija kretanja na sceni. Naime, scenska borba koja se odvija samo po liniji jednog pravca uvek vodi opadanju dinamike dok scenska borba u kojoj su prisutne stalne promene pravaca linije kretanja (po horizontali, vertikali, dijagonali ili dubini), i to uz razne unutrašnje forme unutrašnje linije, značajno doprinosi dinamici.

Isto tako, scenska borba u kojoj linije kretanja imaju uređen i skladan raspored (dvoboj, sportsko nadmetanje, borba dve legije ili falange) ima niži nivo dinamike od scenske borbe u kojoj linije kretanja imaju haotičan raspored (borba neorganizovanih grupa, neravnopravna borba ili metež u masovnoj borbi).

Ponoviću: *linije kretanja scenske borbe* treba razlikovati od *linija borilačkih akcij*a koje predstavljaju geometrijske linije različitih oblika pojedinačna borilačka akcija tokom njenog izvođenja, a treba ih razlikovati i od *linija borilačkih pokreta* (nogu ili ruku, ili oružja) od kojih su sačinjene linije borilačkih akcija. Prostornim slojem scenske borbe se primarno bavi reditelj i koreograf (koji treba da ih grafički prikaže i uključi u notaciju scenske borbe).

3. Distance scenske borbe. Dok se planovi i geometrija odnose na formu (kvalitet) prostornog sloja scenske borbe distance se odnose na njegov kvantitet (element prostorno-dimenzionalnog rasprostiranja jedne borbe na sceni). Ova tema obuhvata dve oblasti.

Prva oblast se bavi odnosima kvantitativne veličine prostora scene i kvantitativnih ekstenzija oružja i borilačkih akcija. Naime, fizička veličina prostora scene diktira način npr. scenskog mačevanja, vrstu koreografije i linije kretanja po sceni. Na sceni koja je fizički velika efektno je koristiti duge dvoručne mačeve, helebarde i druga oružja velika po gabaritu. Na scenama koje su male treba koristiti kratke mačeve, sablje ili bodeže. Činiti suprotno stvara ne samo komplikacije već i čudne ili smešne vizuelne efekte. Na scenama gde je prostor borbe zbog mizanscena uzak, a dugačak koriste se laki bodući mačevi i linearna tehnika kretanja dok na scenama gde je prostor kratak ali kružan koriste se jednoručni ili jednoiporučni mačevi koji omogućavaju borbu sa puno okreta i nelinearnom tehnikom kretanja. Poznavanje realne fizičke distance je od velikog značaja i za bezbednost glumaca pošto je dobro poznavanje prostornih okolnosti jedan od važnih elemenata zaštite od povređivanja tokom izvođenja scenskih borbi.

Druga oblast se bavi kvantitativnim odnosima distanci između glumaca koji se bore tj. njihovom fizičkom udaljenošću tokom izvođenja borilačkih akcija. Ta distanca zavisi od dva faktora.

Prvi faktor je vrsta oružja, a što diktira tehniku (oružna ili bezoružna – boks, rvanje ili udarci nogama) borbe, pa i fizičku udaljenost između boraca. Neće se boriti na istoj uzajamnoj distanci dva borca koja se bore bodežima i dva borca koji se bore rapirima ili helebardama.

Drugi faktor se odnosi na dramsku situaciju i psihološki element borbe na sceni. Distanca, naime nije samo u funkciji tehničkih zahteva borbe već isto tako i u funkciji prikaza psiholoških odnosa između aktera borbe – forma je njihove scensko-borilačke komunikacije. Ovo je od posebno velikog značaja za uvod u scensku borbu koja treba da otpočne uvredom ili fizičkim kontaktom.[58] U tom smislu distance između dva borca na sceni mogu biti:

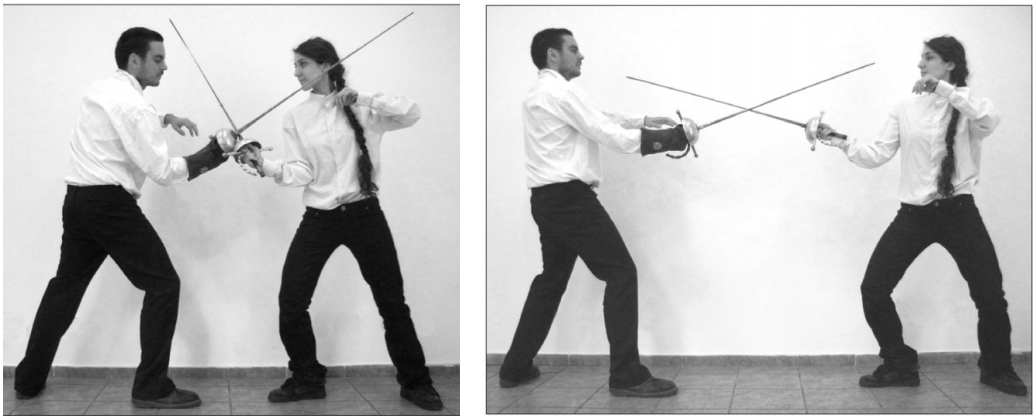
– *Bliska distanca* (oštro, strasno i nepromišljeno fizičko razračunavanje; neukost boraca u rukovanju oružjem i težnja da ga odbace kako bi se davili, rvali, čupali, šamarali...; borba u klinču ravnoteže snaga; mučko iznenadno ubistvo; borba u nerazgovetnom kovitlacu i metežu). Bliska distanca u scenskom mačevanju je ona u kojoj je moguć neposredan fizički kontakt tela boraca, a mačevi mogu biti u kontaktu gardama (balčacima).

–– *Kratka distanca* (bliska borba, ali sa veštinom, razoružavanje, bacanje, udarci nogama, napad iz potaje...). Kratka distanca u scenskom mačevanju je ona u kojoj su mačevi u kontaktu trećim trećinama sečiva i u kojima se najčešće nanosi smrtonosni pogodak.

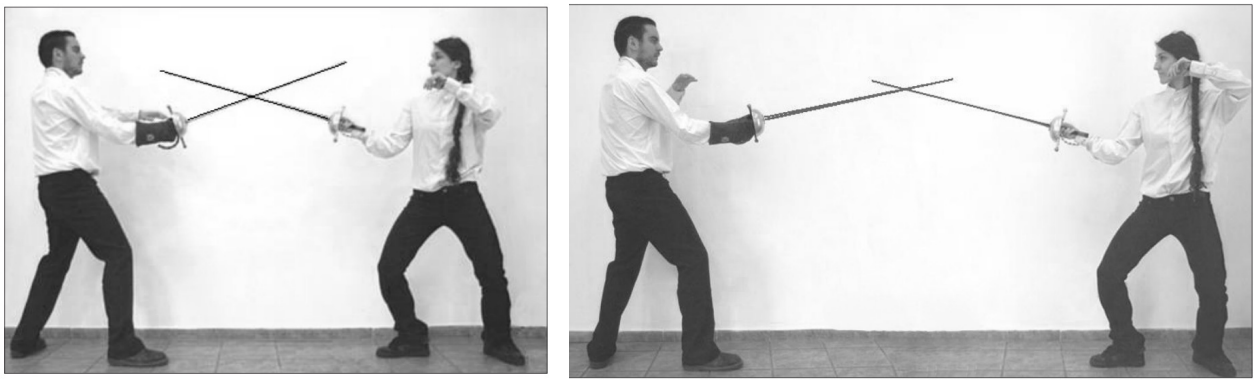
–– *Srednja distanca* (racionalna spremnost i smirenost; tehnička ujednačenost, virtuoznost i veština boraca; borba sa stilom; dvoboj; neposredan okršaj; ranjavanje). Srednja distanca u scenskom mačevanju je ona u kojoj postoji kontakt mačeva na polovini sečiva tj. sečivom mogu dohvatiti telo protivnika. Ovo je distanca na kojoj se najčešće nanosi ranjavanje.

–– *Velika distanca* (podozrenje i neverica; odmeravanje i analiza protivnika; strah da se napadne ili strah od napada; pomirenje, razjašnjenje i dijalog; odbijanje da se bori – bacanje oružja). Velika distanca u scenskom mačevanju je ona u kojoj nije moguće dohvatiti mačem telo protivnika, a mačevi se mogu kontaktirati samo vrhovima.

58 Ovde reditelj treba da vodi računa o kulturološkim karakteristikama učesnika borbe jer distanca borbe koja je karakteristična za pojedice ili narode jednog temperamenta nije i za druge pa blizina koja je uvredljiva i agresivna za jedne nije i za druge. Uglavnom mediteranski i južnjački tip boraca traži veću bliskost tj. manju distancu za sukob i manju udaljenost za osećaj sigurnosti suprotno severnim i zapadnim tipovima. U tom smislu distanca koja ostavlja jednog južnjaka smirenim severnjaka uznemirava.

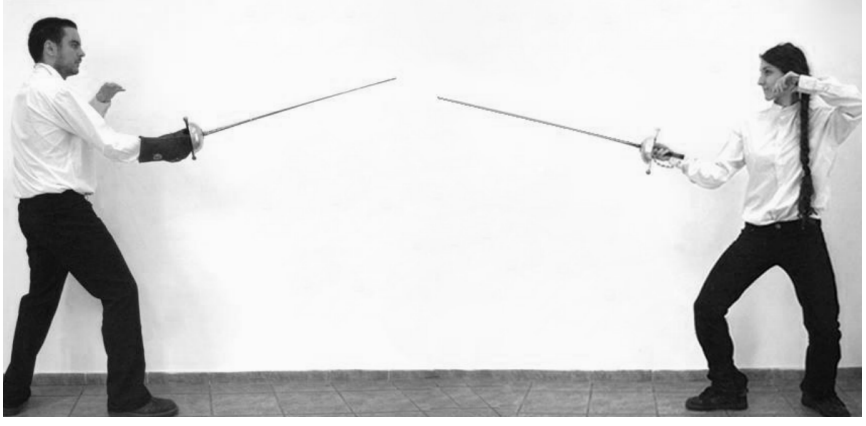


Bliska i kratka distanca scenske borbe mačevima



Srednja i velika distanca scenske borbe mačevima

– *Van distance* (velika netrpeljivost, odbojnost i gađenje;vrebanje; odmor, bavljenje povredom; bežanje, napuštanje scene ili predaja). Ova udaljenost ne sme biti prevelika jer tada glumci postaju prostorno pa, dakle, i akciono pokidani. Udaljenost boraca van distance u scenskom mačevanju je ona u kojoj borci ne mogu ni na koji način kontaktirati svoje mačeve.



Udaljenost boraca van distance u scenskoj borbi mačevima

Ukoliko je distanca tokom borbe stalna (održava se) borba dobija dimenziju ravnoteže i ujednačenosti snaga i tehnika boraca (često prikaz uzaludnosti sukoba). Ona tada gubi na dinamici, ali dobija na mogućnosti jačeg psihološkog izraza. Nepromenljiva (tromo promenljiva) distanca se koristi u borbi sa teškim i velikim mačevima kao i kod boraca koji su teško pokretljivi ili kada su u borbi oba borca umorna itd.

Ukoliko se distanca između boraca tokom borbe menja (čas kratka, čas velika, srednja i van distance) scenska borba dobija dimenziju neravnoteže, velike pokretljivosti i dinamike, ali gubi na mogućnosti jačeg psihološkog izraza. Ova vrsta distanci se koristi u borbi laganim mačevima i kod boraca koji su okretni.

Promena distanci tokom borbe znači i promenu situacije i karaktera borbe. U tom smislu približavanje može značiti povećanje tenzije i dramatike (ali i opadanje ako vodi pomirenju boraca), udaljavanje može značiti opadanje tenzije i dramatike, ali i odstupanje za hvatanje zaleta za borbu, dakle, njen rast itd. Otud približavanje ili udaljavanje boraca na sceni treba da bude praćeno dodatnim scenskim pokretom (npr. izvlačenjem mača ili njegovim stavljanjem u korice, ili bacanjem itd.)

Iz izloženog se vidi da distance između boraca tokom borbe nisu samo u funkciji čisto tehničkih zahteva borbe već i izražavanja i prikazivanja psihološkog odnosa između boraca. Oni imaju i dramaturški značaj kada je reč o koreografisanju klasične scenske borbe koja ima elemente uvoda (van distance), razrade (velika i srednja distanca) i finala scenske borbe (bliska distanca).

Pitanja distance su od velikog značaja i za masovne scene u kojima borce treba grupisati u celine. Naime, borci koji se prostorno grupišu bliže jedan drugom, vizuelno se doživljavaju kao pripadnička grupa. Borci koji su raspoređeni u prostoru na podjednakoj udaljenosti stvaraju kod publike nevericu i napetost itd. U tom smislu ako reditelj postavi glumce na sceni na prostornu udaljenost koja je prevelika publika ih neće moći doživeti kao grupu ili ako ih postavi preblizu doživljavaće ih kao grupu iako to nije možda bio njegov cilj.

Zanatsko baratanje fizičkom distancom scenske borbe je od velikog značaja i za bezbednost glumaca pošto je dobro poznavanje prostornih okolnosti jedan od važnih elemenata zaštite od povređivanja.

d) Somatska kompozicija – voluminoznost i kretanje telesnih masa po sceni. Scenska borba je jednim svojim delom u osnovi fizički fenomen. Iz tog razloga publika u najvećoj meri prvo uočava telesne odnose na sceni tj. odnose masa (volumena) kao najizražajnijeg vizuelno uočljivog fizičkog fenomena.

Iz tog razloga nije isto bori li se na sceni jedan visok i jedan nizak akter ili dva visoka i dva niska, debeo i mršav, koriste li se veliki ili mali mačevi, teški ili laki mačevi, lagani ili teški i masivni kostimi, štitovi veći od borca ili smešno mali u odnosu na borca, a što sve stvara veoma različite scenske efekte.

Somatikom se bave koreograf ili reditelj kroz manipulaciju težištima mase scenske borbe i to:

a) Unutrašnjim težištem:

– njegovim statičkim delom (sve vreme borbe je npr. jedan borac krupan a drugi sitan;

– njegovim dinamičkim delom (scenskim pokretom tokom borbe, a koji podrazumeva u izvođenju borilačkih akcija prebacivanje ravnoteže napred ili nazad čime borci stvaraju vizuelni izraz svoje trenutne ofanzive, defanzive ili ravnoteže snaga).



Ista, **V** *odbrana od sečenja sabljom sa tri različite scenske slike unutrašnjeg težišta: prva slika – neutralna odbrana ili odbrana sa blokom (školska – tehničar), druga slika – defanzivna odbrana ili odbrana od bloka (odbrana uplašenog), treća slika – ofanzivna odbrana ili odbrana ka bloku (odbrana tvrdoglavog i strasnog)*

b) Spoljašnjim težištem – kretanjem mase cele borbe u odnosu na vizuelno težište mase scene u celini (prebacivanje mase celokupne borbe na desnu stranu bine po horizontali označava generalnu defanzivu desnog borca, prebacivanje na levu stranu bine ofanzivu desnog, zadržavanje mase borbe u centru označava njihovu ravnopravnost ili slično, kad je reč o kretanju po dubini po levoj ili desnoj dijagonali, ili kretanju scenske borbe po vertikali scenografije stepeništa itd.).

Postoje različiti metodi koji se koriste za kreiranje somatske kompozicije scenske borbe. Navešću neke primere.

– Vizuelna ravnoteža (fizička i u značenju) krupnog i sitnog protivnika na sceni je uspostavljena kad se ispred krupnog borca u drugi plan postavi sitan borac u prvi plan.

– Vizuelna ravnoteža između jednog krupnog borca i dva sitna protivnika je na sceni uspostavljena kad su sitni na desnoj strani, a jedan krupan na levoj strani. Krupan, međutim, preteže (i fizički i u značenju) ako je na desnoj strani.

– Vizuelna ravnoteža (fizička i u značenju) dva borca koji se kreću oko trećeg je uspostavnjena ako je on u centru scene, a nestaje njemu na štetu ako se pomera u levo ili desno od centra.

Somatika je, međutim, tesno povezan i sa ostalim slojevima npr. psihološkim. O tome Dušan Rnjak piše: „Za uspostavljanje ravnoteže na sceni nije, međutim, dovoljna samo fizička srazmera istog broja glumaca na svakoj polovini scene. Važno je pri tome uzimati u obzir i značaj samog lika. Tako će Pantalone mnogo više značiti na jednoj strani od nekolicine sporednih likova na drugoj strani scene. Bitne scene i glavni likovi treba da se nađu u sredini scenskog prostora što bliže prema publici, dok suprotno sa sporednim likovima i scenama."

e) Scenografija. Stvarna borba se može odvijati u svakom prostoru, ali scenska borba iz scenskih razloga zahteva određeni scenski prostor jer ne odgovara svaki prostor sceničnosti svake scenske borbe. Postoje, dakle, elementi prostora i prostori koji su prigodniji i povećavaju sceničnost borbe, ali i oni koji je smanjuju ili sasvim negiraju. Scenska borba, stoga, interaguje sa scenskim prostorom u kome se izvodi, pa jedna ista koreografija scenske borbe izvedena u različitim ambijentima (prostornim kontekstima) daje različitu scensku sliku, dobija različita značenja i ima različita delovanja kako na publiku tako i izvođače.

Prostor scenske borbe nije jedino sredina u kojoj se izvodi scenska borba, a koja može nositi narativnu ili samo dekorativnu ulogu. On može nositi simboličku funkciju koja je povezana sa karakterom likova i načinom njihove borbe. U tom smislu nije bezrazložno period gotike i gotičke umetnosti sa njegovom estetikom izlomljenog luka, šiljaka, špiceva i rogljeva ujedno bio doba kad se sa mačevanja u kome dominira sekuća tehnika prešlo na boduće tehnike i dolazi do značajnijeg razvoja raznih vrsta šiljatog oružja (koplja, lik, samostrel, štitovi i oklopi sa šiljcima, bodeža za probijanje oklopa, nadžaka itd), a mačevi dobijaju agresivne vrhove, uža i lakša sečiva (gotički mač). Nije bezrazložno period romanike, sa njegovom estetikom kružnog luka, bazilika, kupola, polulopti i oblina ujedno i doba kada je u upotrebi bila mačevalačka veština kojom gotovo u potpunosti vlada sečenje, a mačevi su teški, sa širokim sečivom i često bez vrha (merovinški mač).

Iz tog razloga forma scenografije sa svojim generalnim duhom je u većoj ili manjoj meri uvek jedan od učesnika scenske borbe, a koji može na ovu imati pozitivan efekat ako prati njen duh, ali i negativan ako se kosi sa njim. Prostor scenske borbe, dakle, uvek treba na obazriv način scenografski atrikulisati pri čemu on treba da je u interakciji sa zvukom i svetlošću (a često i sa publikom koja se na razne načine može integrisati u prostor scenske borbe) stvarajući tako ambijent scenske borbe koji je važan faktor njenog ukupnog dizajna. Ovim delom scenske borbe treba da se bavi scenograf i reditelj komada.

f) **Kostim**. I pored toga što odelo ne čini čoveka, ono ga kao simbol predstavlja i šalje određene vizuelne poruke o njemu. Ovo je posebno izraženo u današnje doba slike, površine i fasade. Kostim borca otud svojom formom, bojom i volumenom ukazuje na epohu, status, ukus, sklonosti, psihološki karakter borca. Kostim često ukazuje i na okolnosti u kojima se borac nalazi ili borba odvija jer ne

samo da različiti kostimi u istoj scenografiji i koreografiji borbe daju različite scenske slike, već i jedan isti kostim u različitim okolnostima (kontekstima) scenografije, koreografije, vizelnih ili auditivnih efekata liku i borilačkim akcijama može dati potpuno različit karakter. U tom smislu npr. iako je koreografija i scenografija scenske borbe ista, različitu sliku scenske borbe daje borac ukoliko se bori sa maskom na licu (Zoro) i ukoliko se bori bez nje. U tom smislu dobar izbor kostima i oružja koje ga prati je od velikog značaja u procesu kreiranja dizajna scenske borbe. Ovom oblašću scenske borbe se bavi kostimograf i reditelj komada.

g) **Borilačka oprema**. Oružje koje koriste borci tokom borbe na sceni kao i razna borilačka oprema (štit, oklop, kaciga, rukavice) značajno utiču na vizuelnu sliku scenske borbe. Jedan isti glumac u istom kostimu, istoj scenografiji i sa istom koreografijom borbe ne daje istu scensku sliku ukoliko u rukama drži mač koji je veći od njega (kao npr. Kapitano u komediji del arte), mač koji odgovara njegovoj visini i mač čije su dimenzije smešno male u odnosu na njega. Takođe, ne daje istu scensku sliku borba koja se izvodi floretom i sekirom itd. Slično je i sa zaštitnom opremom. Potpuno drugačiju scensku sliku stvara dvoboj protivnika koji su u borbi zaštićeni srednjevekovnim oklopom i štitom i dvoboj džentlmena 19. veka u košuljama ili goli do pojasa.

Borilački rekviziti, dakle, takođe uvode u lik i govore o njegovoj suštini (simbolizuju ga). Mač npr. može pomoći da se stvore komične ali i tragične situacije. Isto tako borilački rekviziti menjaju svoju vrednost i značenje u odnosu na lik jer nije isto da li dvoručni mač nosi krupan ili sitan čovek, dvorsku špadu aristokrata ili razbojnik.

Borilačka oprema i rekviziti su od velikog značaja i kada je reč o kreiranju istorijsko-realističkih komada. Tada je od najvećeg značaja dobro poznavanje vrsta oružja koje se koristilo u periodu o kome je reč. Tako u scenskoj borbi u kojoj se koriste mačevi treba razlikovati evropske mačeve starog veka, ranog, razvijenog i poznog srednjeg veka, renesanse, baroka i modernog doba. U svakom od navedenih perioda mačevi izgledaju drugačije i koriste se na drugačiji način.

Ovim delom scenske borbe se bave koreograf, reditelj, rekviziter (oružar) ili stručno lice koje je posebno angažovano u tu svrhu, a koje je upućeno u istorijsku klasifikaciju i tipologiju mačeva i drugih vrsta oružja (oružna muzeologija).

h) **Dizajn svetla**. Jedna koreografski ista scenska borba izvedena pod različitim dizajnom svetla (vrsta svetla, pravac, boja, intenzitet i efekti) ima potpuno različita (čak i suprotna) dejstva na publiku. Nije, naime, isto izvodi li se neka scenska borba pod svetlom crno-belog kontrasta i svetlom raznih boja. Prva vrsta osvetljenja scenskoj borbi daje hladnoću, racionalnost, dramatiku i fokus na tehniku borilačkih radnji. Druga vrsta osvetljenja scenskoj borbi daje toplinu, emocionalnost i fokus na ukupnu atmosferu borbe. Različita svojstva scenskog svetla daju, dakle, scenskoj borbi različit karakter, pa i scensku sliku zbog čega je scensko svetlo važno sredstvo za stvaranje akcenata, izraza, značenja ili simbolike u scenskoj borbi. Elementima scenskog svetla se može istaći ono što je u borbi važno, a moguće je i obratno – željenu sliku scenske borbe neodgovarajućim svetlom razbiti i koncepcijski i izvođački. Funkcije i efekti scenskog svetla u scenskoj borbi mogu biti veoma raznoliki. Ono se može koristiti za fiksiranje pažnje publike na tačno određeni deo scenske borbe, ili za njeno skretanje sa određenog dela scenske borbe. Ono se koristi i kao sredstvo koje scenskoj borbi daje oštrinu i izražajnu jasnoću, ali i maglovitost, nejasnoću i mističnost. Scensko svetlo može biti postavljeno sa ciljem da scenskoj borbi da atmosferu umirujućeg, ali i uznemirujućeg, obespokojavajućeg, razdražujućeg i nervoznog. U nekim okolnostima scensko svetlo ima zadatak da ujedini elemente scenske borbe u celinu, a u drugim okolnostima da ih razjedini u metež i borbu učini haotičnom i difuznom. Boja kojom se osvetljava jedna scenska borba ne mora uvek biti realistička tj. takva koja prirodno pripada realnosti. Ona tada više ne opisuje realne predmete već nosi neku simboliku i izvesni subjektivni doživljaj tih predmeta, a što je nužno za kreiranje ekspresivne, mistične, stravične ili nadrealne scenske borbe.



Kreiranje posebne atmosfere scenske borbe scenskim svetlom i scenskim prostorom koji upućuju na njen unutrašnji doživljaj. Priprema za scensku borbu u filmu „Budi bog s nama“(Slobodan Šijan). Glumac Nikola Rakočević (levo) i autor. Beli dvor u Beogradu, mart 2020. godine.

Dizajner svetla treba u svom radu neprestano da koordinira i sa dizajnerom zvuka tj. licem koje se bavi zvučnim slojem scenske borbe pošto ova dva sveta nisu samo odvojeni već i svetovi koji su međusobno povezani (o toj sinestetičkoj povezanosti boja i zvuka – da svaki zvuk ima svoju boju i boja svoj zvuk, su pisali Gete, Kandinski, Stravinski...). Otud kao što jednom istom pejzažu osvetljenom jutarnjim svetlom više odgovara jedna vrsta muzike nego druga, a treća i četvrta ukoliko je osvetljen podnevnim ili večernjim svetlom tako isto i jednoj scenskoj borbi osvetljenoj na jedan način odgovara više jedna nego druga zvučna podloga, a osvetljenoj na drugi način odgovara neka sasvim treća itd.

Publika, dakle, vidi ne samo ono što se realno fizički dešava tokom borbe na sceni (borilačke akcije), već i ono što se dočarava scenskom rasvetom, a koja može i sama (uz pomoć svetlosnih efekata – npr. laser) biti deo ili čak i nosilac borilačkih akcija. Ovim delom scenske borbe se bavi dizajner (majstor) svetla i reditelj komada.

*

Bavljenje vizuelnim slojem scenske borbe ima, međutim, jednu zamku u koju često upadaju današnji umetnici formatizovani uticajima sveta savremene vizuelne postkulture spoljašnjosti (imidža). Oni, naime, sav rad na scenskoj borbi redukuju na aktivnosti oko njenog vizuelnog sloja. No, rad na izgledu i spoljašnjem dizajnu scenske borbe bez rada na njenoj unutrašnjosti (sadržaju) vodi uvek njenoj praznini i pukoj masci i kulisi.

Umetnost scenske borbe (kao i svaka druga umetnost) nesvodljiva je na spoljašnjost jer se tada umesto umetnosti dobija samo slika (simulacija) umetnosti – prazna ljuska (šuplji orasi). Ta praznina se ne može ispuniti nikakvim zahvatima i promenama na formi samih borilačkih akcija (povećanjem njihovog broja ili atraktivnosti) jer i praznina u čoveku ne nestaje kad on promeni frizuru, odelo ili šminku. Te „fasadne“ promene ne menjaju suštinu takve scenske borbe. U bilo čemu rad na spoljašnjosti zahteva delatnost i na unutrašnjem jer kao što je svako unutrašnje rezultat unutrašnjih, ali i spoljašnjih sila, tako je i svako spoljašnje rezultat spoljašnjih, ali i izraz unutrašnjih sila. U umetnosti scenske borbe je, dakle, potrebno raditi i na njenoj formi i na njenom sadržaju, a pitanje je samo svake konkretne situacije da li će akcenat rada umetnika biti više na jednom ili drugom, ili na njihovoj ravnoteži.

B) Zvučni sloj umetnosti scenske borbe

U scenskoj borbi se borilačka akcija ne samo vidi, već i čuje. Naime, „u početku beše ritam, ali i usklici živih ljudi" (Slavenski) – pa i borilački usklici koji su sastavni deo gotovo svake borilačke veštine. Otud i scensku borbu uvek prati zvuk borilačkih pokreta nogu po sceni, zveket oružja u sudaru, muzika i glasovi aktera. Postoje scenske forme u kojima se scenska borba izvodi bez zvuka (gluva borba – npr. video prikaz scenske borbe bez zvuka ili scenska borba koja se izvodi samo pomoću svetlosnih ili laserskih efekata itd), ali to su egzotične forme koje spadaju više u sferu postmodernističkog scenskog eksperimenta, laboratorije i istraživanja – metateatra u kome je cilj autorefleksija umetnika i njegovog koncepta, rasprava, studija, samoedukacija, samospoznaja, a ne umetničko delo po sebi. Zvuk se u scenskoj borbi uobičajeno javlja u tri forme:

1. Kao zvučni efekat (zveket mačeva, udarci nogu po sceni, zvuci razbijanja, padanja itd.). Suština efekta je u njegovoj zvučnoj kratkotrajnosti i nemelodičnosti. Tu, dakle, nije važno melodijsko koliko akustičko.

2. Kao glas koji može biti:

a) Neartikulisan

- Borilački poklič
- Borilački krik
- Glasovi ranjavanja i smrti

b) Artikulisan

- Dijalozi bez borilačke akcije (uvodne scene borbe, pauze, odmeravanja)
- Dijalozi sa borilačkom akcijom (borba praćena dijalogom ili replikama)

U umetnosti scenske borbe smisao reči (značenje govora) u dijalogu može biti harmonizovan sa karakterom borilačkih akcija. Tada je dijalog vrsta produžetka borilačke akcije, njen simbol, alegorija ili izraz (npr. jedan od aktera borbe svoj tekst molbe za milost neće izgovarati uz izvođenje napadačke akcije već akcije u kojoj se brani u nemilosti ili jer je razoružan; ili blok mačem, a uzvrat replikom ali i napad replikom a uzvrat mačem; dama koja se kurtoazno mačuje sa muškarcem koga pokušava rečima da šarmira i zavede u trenutku kad vidi da je to uspela – izvodi mačem akciju njegovog razoružavanja itd.). Ovo je npr. slučaj kod „Sirana".

No, dešava se i negde postoji zahtev da dijalog nije ili čak i ne sme biti vezan za borilačku akciju (npr. podmukli i neočekivani bod skrivenim bodežom uz lepu priču ili u potpunoj tišini – Hamlet ubija Polonija).

3. *Kao muzika.* Dok zvučni efekat traje kratkotrajno, muzika traje duže i najčešće ima melodijsku podlogu različitih muzičkih pravaca. Muzika u scenskoj borbi može imati suštinski značaj, ali i sporedan (prateći) – ambijentalan. Postoje scenske forme u kojima je scenska borba izvodljiva bez muzičkog elementa, dakle, samo uz prirodne zvuke borbe no, postoje i scenske forme u kojima je nemoguće izvoditi scensku borbu bez muzičkog elementa jer mora postojati interakcija između borilačkih akcija na sceni i muzike (balet, igra, opera). Otud borba uz muziku ili spoljašnji ritam zahteva drugačiju vrstu borilačkog kretanja od onog koje se odvija po unutrašnjem ritmu i bez muzike.

Ako je cilj da scenska borba ima dominantno somatsko-tehničku formu tada je za to pogodan prateći zvuk u formi efekta (dominacija zveketa mačeva i neartikulisanih glasova. Ukoliko je, međutim, cilj da scenska borba ima dominantno psihološku formu tada je za to pogodan prateći zvuk u formi muzike odgovarajuće melodije i tonaliteta.

U Scenskoj borbi se zvučni efekti, glas i muzika mogu koristiti odvojeno, ali i istovremeno u svim mogućim kombinacijama.

Zvuci scenske borbe imaju uvek određene dinamičke karakteristike (boju, visinu, jačinu, trajanje i ritam) i te karakteristike utiču (svaka na svoj način) na ukupnu percepciju i psihološki doživljaj borbe na sceni.

S tim u vezi je još Žak Delakroz načinio uporedni presek veza koje postoje između muzike i telesnog pokreta:

- visina zvuka- položaj i smer pokreta u prostoru;
- jačina-mišićna dinamika;
- boja-različitost telesnih formi;
- trajanje-trajanje pokreta;
- ritam-ritam pokreta;
- pauza-pauze u pokretu;
- melodija-neprekinut niz različitih pokreta;
- kontrapunkt-suprotstavljanje pokreta;
- akordi-istovremeno povezivanje različitih pokreta u celinu (daga-rapir). Otud su:

  - viši zvuci povezani sa ubrzavanjem borilačkih akcija, dublji zvuci sa usporavanjem borilačkih akcija;

  - realni zvuk mačevanja (zveket sečiva) scenskoj borbi daje tehnički karakter i dimenziju, a muzika borbi daje emocionalni karakter i dimenziju;

  - ritmičnost zvuka u scenskoj borbi aktivira primarno njenu somatsku ili intelektualnu dimenziju dok melodičnost zvuka u scenskoj borbi aktivira primarno njenu emocionalnu dimenziju;

  - ubrzavanje tempa zvuka povećava napetost scenske borbe, usporavanje tempa zvuka smanjuje napetost scenske borbe;

  - uređaji koji generišu zvuke ispod granice i na granici praga čujnosti rezonatnim efektima stvaraju kod publike osećaj jeze, zloslutnosti i užasa tokom izvođenja scenske borbe;

  - osećaj haosa i meteža u masovnoj scenskoj borbi pojačava kakofoničan i disonantan zvuk.

Dinamičke karakteristike zvuka scenske borbe treba da su, dakle, na neki način harmonizovane sa dinamičkim karakteristikama samih borilačkih akcija na sceni. Tako borbu teških mačeva ne treba da prati muzika zvonkih i visokih tonova jer ona više pripada borbi lakih bodnih mačeva; tempo muzike koja npr. prati razmenu borilačkih akcija treba da prati tempo borbe (laki mačevi i sablje brza muzika, teški mačevi spora muzika). Taj tempo može da je malo brži (ili sporiji) od samih akcija ako se želi povećati (smanjiti) dinamika borbe na sceni; ako se scenska borba kreira samo akustično – dakle, kroz zvuk sudara sečiva, tada jačina zvuka sudara oružja treba da prati težinu tog oružja (smešno deluje sudar dva sečiva teških dvoručnih mačeva koji se čuje slabo, ili sudar dva lagana sečiva koji se čuje jako; borbi iz perioda baroka odgovara barokna muzika, borbi srednjevekovnih vitezova srednjevekovna itd. Sve navedeno, međutim, važi na jedan potpuno drugačiji način kada je reč o modernističkoj i postmodernističkoj scenskoj borbi u kojoj se odstupanje od izloženih pravila namerno koristi kao alat za kreiranje posebnog dizajna i karaktera scenske borbe. Tako nepodudaranje ritma borilačkih pokreta koji se vide i zvuka koji se čuje, ili njihov nesklad sa jačinom ili bojom zvuka može stvarati komične efekte, ali isto tako i iracionalne, apsurdne i mistične. To je zato što je čovek prirodno navikao na određene uzročno posledične veze fizičkog pokreta i zvuka i da npr. određeni ritam borilačkih udaraca rezultuje istim ritmom zvuka zveketa oružja, ili da udarac mača o mač rezultuje zvukom, a ne potpunom tišinom („gluva borba“), zato što je navikao da sudar dva teška komada metala (dvoručni mač) ima drugačiji zvuk nego sudar dva lagana komada metala (floret) itd. Scensko razbijanje ove veze uvek stvara razne efekte neprirodnosti, izvitoperenosti, strave, apsurda ili komike, a koji mogu biti namerni cilj umetnika. Ovim delom scenske borbe se bavi dizajner (majstor) zvuka i reditelj komada.

C) Dinamički sloj umetnosti scenske borbe

Ovaj sloj scenske borbe čini slika njene ukupne vizuelne (ali i psihološke) pokretljivosti. U tom smislu „ima plesova koji nam se svide u velikoj meri, jer se u njima smenjuju dur i mol; međutim, plesovi samo u duru, ili samo u molu, smesta nas zamore (...) Pozorišni komadi, naročito tragedije u kojima vlada isti istovetni ton, bez ikakve promene, nose u sebi nešto dosadno i zamorno, pa ako se pri kakvoj tragediji još i između činova zaori tužna i turobna svirka što je izvodi orkestar, tada nas tišti nepodnošljiv osećaj, od kojeg nam dođe da se bekstvom spasavamo po svaku cenu.“ (Gete)

Izloženo Geteovo „pravilo nužne promene“ važi, međutim, samo za jedan (uistinu najčešći) tip scenske borbe jer umetnost scenskoj borbi daje i druge forme, a koje često zahtevaju reditelj i scenarista. U tom smislu scenska borba dinamički gledano može biti:

- konstantno dinamična – to je borba u kojoj je dinamika sukoba aktera trajna (mala, velika ili umerena) i ne varira;
- konstantno nedinamična – to je borba u kojoj sukob aktera nema nikakve dinamike (monotono uvežbavanje, borba pijanaca, borba uplašenih); tu je borba statična (mala brzina borilačkih akcija, akcije malih amplituda i slab tempo smenjivanja borilačkih akcija);
- promenljivo dinamična – postepeno ili iznenadno dizanje ili opadanje napetosti (kulminacija i retardacija) borilačkih akcija; to je borba u kojoj dinamika sukoba aktera opada ili raste; ta promena napetosti može biti postepena, nagla (preokret) ili fluktuirajuća.

Sve navedene dinamičke karakteristike su vezane za način izvođenja određenih borilačkih akcija, a s obzirom na njihovu:

- amplitudu (široki ili uski borilački pokreti ruke ili oružja);
- snagu (snažni, slabi ili umereno jaki udarci rukom, nogom ili oružjem);
- brzinu (brzo, sporo ili umereno brzo izvođenje borilačkih akcija);
- ritam, tempo – borilačke akcije se smenjuju (ređaju) manje ili više učestalim tempom; borilačke akcije se izvode bez tempa ili u kombinaciji sa akcijama koje imaju tempo.

Različite dinamičke karakteristike borilačkih akcija u jednoj scenskoj borbi, iako je koreografija akcija ista, na publiku ostavljaju različit efekat. S tim u vezi nije isto ako se jedna borilačka akcija izvodi većom ili manjom brzinom (brzina scenske borilačke akcije predstavlja vreme potrebno da se izvede neka borilačka radnja tako da ona ima određeni željeni scenski efekat). Dekru preporučuje:„Farsa je brza, drama je sporija, a tragedija nepokretna“. Dinamički zahtevi scenske borbe su povezani i sa koreografijom. Tako npr. u borbi koja treba da je brza borilačke akcije su kratke, iskidane, nedovršene i skokovite. U borbi koja treba da je spora borilačke akcije su duže, celovite, dovršene i povezane. U prvom slučaju borba gubi na strukturi i postaje površinsko fluidno treperenje. U drugom slučaju ona dobija težinu, strukturu i stabilnost. Slična je situacija sa snažnim ili jakim (srčano, uplašeno ili nežno) izvođenjem borilačkih akcija, sa velikom amplitudom ili sa malom amplitudom (povučeno i stidljivo), ritmički ili neritmički itd.

Scenska borba s obzirom na navedeno može, ali i ne mora imati dinamičku kulminativnu tačku. Ukoliko je npr.reč o scenskoj borbi koja treba da ima čisto dekorativan karakter, služi stvaranju atmosfere i sl. kulminativna tačka smeta i ta vrsta borbe ne treba da ima promenljivu (fluktuirajuću) već konstantnu (jednoličnu) dinamiku. Nasuprot tome neki prepad ili dvoboj treba da imaju promenjivu dinamiku, pa i kulminativnu tačku u kojoj će se prikazati njeni tehnički i dinamički vrhunci.

Isto tako scenska borba u kojoj su pokreti nogu po prostoru mali, a ruku i oružja veliki, ima jednu vrstu statike i dinamike. Scenska borba u kojoj je pokretljivost nogu i ruku u ravnoteži daje scenskoj borbi drugu vrstu statike i dinamike. Scenska borba u kojoj su pokreti nogu po prostoru scene veći od pokretljivosti ruku scenskoj borbi daje treću vrstu statike i dinamike. Scenska borba u kojoj se sve tri prethodne forme tokom scenske borbe stalno, više ili manje, smenjuju daje scenskoj borbi četvrtu odnosno petu vrstu dinamike.

Na dinamiku scenske borbe velikim delom utiče i izbor borilačkih akcija koje se organizuju u veće celine (fraze, kadrove, epizode...). U tom smislu se scenska borba koreografski gledano može temeljiti na:

- upotrebi ponavljanja istih borilačkih akcija (slabljenje dinamike scenske borbe);
- upotrebi stalno novih i drugačijih borilačkih akcija (jačanje dinamike scenske borbe);
- upotrebi novih borilačkih akcija uz ponavljanje već upotrebljenih (održavanje dinamike scenske borbe).

Drugim rečima: ponavljanje iste borilačke akcije (ruke ili noge, ili zajedno) daje određeni ritam scenskoj borbi. Taj ritam utiče na dinamiku borbe na sceni. Ako se ponavljaju iste borilačke akcije (ruku ili nogu) to vodi monotoniji i smanjenju dinamike borbe. Ta monotonija (ako nije tražena) se razbija ukoliko ruke rade jedno a noge drugo (čak i ako se ponavljaju radnje). Najviše smanjuje dinamiku scenske borbe ponavljanje istih borilačkih akcija i ruku i nogu istovremeno, a najviše povećava dinamiku izvođenje različitih borilačkih akcija i ruku i nogu, a bez ponavljanja.

Ako se pođe od definicije da je simetrija jedna vrsta ponavljanja tada i scenska borba u kojoj se borilačke akcije između dva borca smenjuju simetrično po formi (jedan izvodi odbranu i uzvrat,a drugi mu odgovara odbranom i uzvratom...), amplitudi, brzini ili snazi tada dinamika scenske borbe opada. Suprotno tome ukoliko borci izvode borilačke akcije asimetrično (po formi, amplitudi, brzini i snazi) tada dinamika scenske borbe raste (na jednu odbranu i uzvrat određene brzine, snage i amplitude drugi glumac odgovara asimetrično – drugom formom odbrane i bez uzvrata ili sa uzvratom druge vrste i sa sa drugom brzinom, snagom i amplitudom).

Ponavljanje i izbegavanje ponavljanja borilačkih akcija je takođe jedan od alata kreiranja scenske borbe koja treba da ima haotičan ili suprotno tome uređen karakter. Naime, ako je jedna od osnovnih definicija haosa da je to struktura bez elementa periodičnosti tada scenska borba u kojoj nema periodičnog ponavljanja borilačkih akcija (bez obzira na njihov sklad) generalno gledano ima tendenciju da stvara podizanja nivoa osećaja haotičnosti (napinjanje dramatike pred eksploziju). Suprotno tome unošenje sve većeg broja borilačkih akcija koje se periodično ponavljaju ima tendenciju da stvara nivo osećaja uređenosti, postojanosti, profilisanosti i stroge organizovanosti.

Dinamičke karakteristike scenske borbe nisu, međutim, od značaja samo za publiku. Njih isto tako koriste i glumci tokom izvođenja scenske borbe, a kao element međusobne neverbalne komunikacije. Tako npr. promena tempa u borbi (brže-sporije) je često unapred dogovoreni znak između glumaca za napad tj. očekivanje napada ili sledeće fraze. To isto tako može biti i kratka pauza (brzina 0), slab ili jak udarac mačem, izmah sa širokom amplitudom itd. Glumci koji se bore na sceni, dakle, ne treba svoju koreografiju da izvode po automatizmu kao mašinsku radnju na fabričkoj traci već uz uzajamnu i tesnu komunikaciju očima, gestovima ili glasom (krik, uzdah, izjava...). To je potrebno s obzirom da svaki od njih ne izvodi samo radnje zajedničke koreografije već i svoj borilački scenski pokret kao i radnje koje nisu deo koreografije već slobodnog glumačkog kreativnog rada koji je samo više ili manje uklopljen u nju.

Kad je reč o dinamici scenske borbe treba podsetiti da prevelika dinamika ubija dinamiku scenske borbe isto kao i premala dinamika. Naime, sve suviše čulno i spektakularno postaje nakon kraćeg vremena iritantno. To je trenutak kad intenzitet, brzina i raznolikost akcija posle određenog vremena toliko zasite percepciju da se u posmatraču javlja fiziološka mučnina vrtoglavice.

Na ovo treba posebno obratiti pažnju danas u vreme generalnog preterivanja i opčinjenosti brzinom u svim sferama života, pa i umetnosti. Tako se dobija koncept „turbo“ scenske borbe koja se odvija ubrzano kao celina ili sa pojedinim prebrzo izvedenim akcijama.

No, postoje granice brzine izvođenja borilačkih akcija na sceni. Suviše brze akcije publika ne može percipirati pa ih je besmisleno i izvoditi. Naime, ljudsko oko može da vidi, a mozak da obradi viđeno – razaznaje akcije samo ako su u rasponu brzina od 1/50 do 1/75 dela sekunde. Oko može da uoči i pokrete većih brzina – do 1/120 deo sekunde, ali više ne razaznaje šta se dešava i akcije deluju kao stroboskopsi efekat koji posle kratkog vremena stvara mučninu i odbojnost daljeg gledanja.[59]

59 Otud reditelji scenske borbe koji danas često traže da se borilačke akcije na sceni izvode sve brže i brže zaboravljajući (ili odbacujući) ove prirodne zakone ljudske percepcije scenskoj borbi daju jednu nerazumljivu i mučnu sliku jer

Brzina izvođenja borilačkih akcija ima uticaja i na već kreiranu koreografiju scenske borbe. Naime, isuviše brze pokrete na sceni mozak posmatrača tokom percepcije uvek grupiše u veće celine. Otud forme i vrste pojedinačnih borilačkih akcija na kojima je radio koreograf postaju nešto beznačajno jer gube svoje pojedinačno dejstvo pri čemu se nikad ne može unapred znati kakav će uticaj stvarati na posmatrača ta veća celina u koju su oni grupisani. Isto tako suviše mala brzina izvođenja borilačkih akcija utiče na mozak tako da on u percepciji koreografskih celina borbe, ili čak i borbu u celini, razvlači i deli ove spontano na manje delove tako da posmatrači uočavaju forme i karaktere samo pojedinačnih borilačkih akcija, a scenska borba u celini deluje fragmentirano i razbijeno. Ubrzavanje ili usporavanje brzine izvođenja scenske borbe može biti, dakle, i jedan od alata koji se koristi ukoliko se želi akcenat posmatranja publike fokusirati na celinu scenske borbe ili suprotno tome na pojedine borilačke akcije.

Brzina scenske borbe ima još jedno dejstvo. Ona, naime, (paradoksalno) vodi odsutvu vremena („Što više juriš manje vremena imaš"), pa i nedostaku vremena za promišljanje i osećanje – proživljavanje dešavanja na sceni. S tim u vezi u nauci postoji fenomen kvant čina radnje. Pod njim se podrazumeva vreme koje je potrebno da mozak integriše čulnu percepciju slike i zvuka u misao i emociju. To vreme prosečno iznosi oko 3 sekunde.

Tako akcija na sceni postaje neprijatelj misli i uzrok redukcije i istiskivanja duhovnosti iz nje. „Pri strašnom ubrzavanju života duh i oko se navikavaju na polovično ili pogrešno gledanje i suđenje, i svaki čovek liči na putnika koji iz voza upoznaje zemlju i narod." (Niče) No, takvo ubrzavanje scenske borbe ne samo da vodi tome da ona deluje sve tupavije, jer „što brže to gluplje", već i sve praznije. Naime, popularno ubrzavanje borilačkih akcija u savremenim scenskim borbama navodi publiku na pojačanu pažnju, ali preterivanje u efektu „brzo i kratko" znači i zaborav da „đavo je otac brzine" (persijska poslovica).

Iz ovog razloga scenska borba u savremenim filmovima, koji su „bliži luna-parkovima po iskustvima koja nude" (Martin Skorseze) donosi ne samo agresiju vizuelnih efekata koji stvaraju mučninu u stomaku, vrtoglavicu u glavi, srčane aritmije od zvučnih efekata već i duhovno-duševnu pustoš od koje u čoveku raste praznina jer „užurban život nosi jalovost". (Sokrat)

Vrhunac savremenog sveta hiperdinamičkog vizuelnog spektakla konstantnog klimaksa brzine je, dakle, jedna pustinja ravnodušja, apatije, i demotivisanosti posmatrača uništenog za percepciju svake vrste scenske borbe jer „u društvu fasciniranom vrtoglavicom čiste ispraznosti, u atmosferi žurbe, kratkotrajnosti, instanta i sveopšte ravnodušnosti, ništa više ne deluje ni katastrofalno, ni stvarno uzbudljivo, ništa." (Zorica Tomić)

Uticaj na dinamiku ima i vremensko trajanje scenske borbe ili neke od borilačkih akciju u njoj. Naime, fizička akcija na sceni ima željene efekte na publiku samo u maksimalnom trajanju 2-3 minuta, a nakon čega pažnja publike opada usled zasićenja jer „dugu koja stoji na nebu četvrt sata niko više ne gleda." (Gete)

Isto tako i ukoliko scenska borba ili neka od akcija traje vremenski prekratko scenska borba, takođe, neće ostvariti željeni efekat jer publika neće ni vizuelno ni psihološki stići da odreaguje na nju.

U prvom slučaju, dakle, pažnja gledalaca ne stiže da se fokusira i oformi doživljaj, a u drugom slučaju pažnja publike više ne može da zadrži fokus i prezasićena je doživljajima (kako vizuelno, zvučno tako i psihološki).

No, ovde treba napomenuti da te sekunde i minute (čiji kvantitet varira pod uticajem kulturoloških i raznih drugih faktora) su vezane uvek za neposredno prisustvo neke promene na sceni jer samo promena i pokret rađaju vreme. Trajanje (vreme) borbe se, dakle, primećuje samo zahvaljujući promenama koje se smenjuju. Jedino tada je „uključena štoperica" koja meri njeno trajanje. Odsustvo promene zaustavlja vreme. Iz tog razloga borba na sceni koja u sebi sadrži diskontinuitet borilačkih akcija tj. pauze (odmeravanje, ispitivanje protivnika, čekanje, dijalog...) produžava vreme trajanja borbe i gasi njenu dinamiku pa ona „stoji" ili se „lenje" kreće. Isto se dešava i ukoliko je scenska borba prezasićena akcijama (promenama) tj. kada sama promena postane nešto trajno i nepromenljivo, a

suvišno umnožavanje prizora dovodi do zasićenja poplavom fragmentarnih slika borilačkih radnji, a što nakon određenog vremena rezultira ravnodušnošću posmatrača.

što takođe u publici dovodi do gubitka osećaja vremena. Oba navedena fenomena se mogu, dakle, koristiti kao jedan od alata za kreiranje scenske borbe koja treba da u publici stvori osećaj težine, mučnine i nestrpljenja.

Na dinamički sloj scenske borbe utiče i koreografski faktor. Neki koreografi bačeni u izobilje ideja borilačkih akcija kojim ne uspevaju da ovladaju (da se ograniče na suštinsko i karakteristično što će celini scenske borbe dati željeni karakter i formu uz redukciju njihovog broja) često ih nepotrebno gomilaju čime njihova suvišnost radnju borbe „zagušuje“ i tako smanjuje dinamiku. Na ovaj način umesto jednog efektnog haiku stiha koji sve otkriva i kazuje kao udar munje ili „bljesak oštrice mača“ dobija se dugačka pesma sa mnoštvom reči koje poetsku snagu i dejstvo stiha razvodnjavaju njegovom konstantnom kulminacijom i patosom koji traju bez kraja. No, dešava se i suprotno, a kad koreograf nema dovoljno ideja borilačkih akcija pa pravi stalno pauze (odmeravanja, odmori, pripreme i dijalozi) ili prečesto ponavlja iste akcije. I u tom slučaju dolazi do pada dinamike scenske borbe.

Koreograf isto tako mora da je svestan da na dinamiku borbe ne uziče samo kvantitet borilačkih akcija već i njihov kvalitet (vrsta). Različite borilačke akcije same po sebi imaju različitu dinamiku tj. neke akcije imaju malu dinamiku dok druge veliku. Zbog toga se i ne koriste sve borilačke akcije za svaku situaciju. Neke su karakteristične za uvod, druge za razradu, a treće za finale scenske borbe, neke se koriste kad je cilj smanjiti dinamiku borbe („umiriti sukob“), a neke kad treba ovu povećati („rasplamsati sukob“).

Na dinamiku scenske borbe utiče i koreografski raspored borilačkih akcija jer jedan od zakona ljudske percepcije je da posmatrač pamti samo najintenzivniji trenutak i intenzitet završnog trenutka uzimajući njihov prosek, a zanemarujući većinu događaja u ostalom trajanju borbe na sceni. Na dinamiku utiče i scenografija, npr. borba na pokretnim trakama ili platformama, ali i zvuk i dinamično svetlo.

D) Psihološki sloj umetnosti scenske borbe

Svaki borac se bori telom, ali u skladu ne samo sa svojim telesnim osobinama već i u skladu sa svojim temperamentom i karakterom – psihološkim osobinama. U tom smislu različito se u borbi ponašaju borac sangvinik, kolerik, melanholik, flegmatik, ekstrovertan, introvertan, sentimentalan, nervozan, psihopata, sadista, mazohista...Takođe, u borbi se ne ponaša na isti način borac koji je u strahu, sumnji, plimi ili oseci hrabrosti, pod uticajem ljubomore, pohlepe, zavisti, ljubavi, samilosti, mržnje, fanatizma...

Psihološki (intelektualni i emocionalni) sloj u scenskoj borbi je, dakle, neophodan jer borci pored svog somatskog sloja kao nezaobilazni deo ljudske prirode i svakodnevnog života imaju i psihološko (mentalno, intelektualno emocionalno).

Iz ovog razloga svaka dobro glumački izvedena scenska borba ima spoljašnji i vidljivi, ali i unutrašnji i nevidljivi sloj zbog kojeg „nije uvek neophodno da se istina i opredmeti; dovoljno je da provejava kao duh.“ (Gete) Taj sloj ne deluje na čula već na misli i osećanja posmatrača. On je pre svega vezan za duhovno-duševni život borca jer telesno (fizičko-mehaničko) borca, iako čini svet za sebe, povezano je sa njegovim mislima i osećajima i:

„...niko još ne shvati
kako se duša s telom lepo slaže,
čvrsto se drže, kao da ne kane
nikad se jedno s drugim rastajati –
a ipak stalno jedno drugom dane zagorčavaju.“

Faust, Gete

Da bi glumac u borbi na sceni mogao, dakle, da izrazi i taj drugi sloj borca potrebno je da u svoju scensku borbu unese pored fizičko-mehaničkog i psihološko – svoj telesni pokret delom dematerijalizuje. To znači da borilačku akciju na sceni izdigne iznad puke telesne egzibicije tako što će je na razne načine povezati sa misaonim i duhovnim dešavanjem u borcu.

Uistinu, svaki pokret čoveka – pa i glumca na sceni, jer je on jedinstveno telesno-duhovno-duševno biće sadrži vantelesno i psihološko (čak i kad on to ne želi), ali da bi ono došlo do izražaja i razvilo se, a ne zakržljalo na njemu treba i raditi kao što treba raditi i na telesnosti. Drugim rečima iako je čovek telesno-duhovno-duševno biće neko (bilo da je reč o glumcu ili liku borca koji tumači) može biti telesno-motorički kao i duševno (emocionalno) zreo i razvijen, ali duhovno nerazvijen, neobrazovan i tupav. Isto tako, neko može biti telesno i intelektualno razvijen, a emocionalno nezreo i zakržljao. Može biti i emocionalno i duhovno razvijen i zreo, ali telesno nerazvijen i kržljav.

U svakodnevnom životu kod većine ljudi ove tri grane obično nisu uravnoteženo razvijene u svojim maksimumima (telesno, duhovno i duševno razvijen) već najčešće prosečno ili (što je danas sve dominantnije) u minimumu (telesno, duhovno i duševno nerazvijen), kao i u različitim kombinacijama minimuma i maksimuma (nešto je hipertofirano, a nešto hipotrofirano).[60]

Stoga kakav će neko biti čovek, pa i glumac na sceni koji treba da tumači lik borca – koji isto tako ima neku od navedenih formi telesno-duhovno-duševnog, zavisi samo od toga kako i koliko radi na sebi (uz svest da se telo hrani hlebom i telesnim radom, duh knjigom i teorijskim radom, a duša vrednostima i lepotom telesnog, duhovnog i duševnog) jer *„ako hoćeš više postani više“* (Gete).

Borilački pokret u scenskoj borbi treba, dakle, da poseduje uvek jedan sloj koji govori više od puke telesnosti i na njemu koreograf, reditelj i glumac treba svesrdno da rade isto koliko i na telesnom. Iz tog razloga i koreograf i reditelj i glumac treba da budu upućeni i svesni psihološkog profila likova koji se bore, a kako bi borilačke akcije i scensku borbu u celini mogli utemeljiti na tom profilu.

Psihološki sloj scenske borbe ima nekoliko oblika u kojima se pojavljuje i scenski izražava:

a) emocionalni – pokretač borilačkih akcija je mržnja, strah, srčanost, strast itd. Reč je, dakle, o obliku u kome se umetnik fokusira na emocionalno u borbi (koreografija i gluma kroz koju se pokazuje da li je borac strastan, flegmatičan, uplašen, nepoverljiv, sumanut, iracionalan, nezreo ili zreo…);

b) racionalni – pokretač borilačkih akcija je proračunatost, logika, znanje, taktika, lukavost, plan, strategija ili tupost, glupost, naivnost itd. Reč je, dakle, o obliku u kome se umetnik fokusira na intelektualno u borbi tj. (koreografija i gluma kroz koju se pokazuje da li je borac inteligentan, promišljen, proračunat, lukav, razuman ili glup).

Otud se jedna odbrambena borilačka akcija na sceni može izvesti kao kukavičko bekstvo, ali i kao kontranapad iz straha, ili hladna uvežbana tehnička odbrana majstora veštine, kao herojski čin žrtvovanja, ali i kao samoubilački juriš ludaka itd.

Naravno, svaki ljudski ljudski postupak pa i borba uvek sadrži oba (pored telesnog) elementa istovremeno, ali i svaki ljudski postupak pa i borba je uvek i akcentirana na nekom od njih (ili je akcenat ređe na njihovoj ravnoteži) tj. više je npr. emotivan nego racionalan.

Stoga je poznavanje i povezivanje individualnog psihološkog stanja aktera scenske borbe sa njegovim scenskim borilačkim pokretima od ključnog značaja za formiranje psihološkog sloja scenske borbe jer kao što da bi delovao u telesnom svetu duh treba da se utelotvoruje tako i telo da bi delovalo u duhovnom svetu treba da se oduhovljuje („Ono što je duhovno teži za čulnim izrazom, a ono što je čulno želi da se uzdigne do duhovnih visina“ - Gete).

Psihološki sloj scenske borbe nije vezan samo za individualnu karakterologiju borca već i za borilačku karakterologiju grupe. Ljudska priroda je, naime, delimično glina, pa sredina vaja karaktere zbog čega se svaki borac bori i na način svoje grupe, naroda, epohe i prostora u kojima se nalazi. Ne bore se na isti način trgovac, seljak, razbojnik, gusar, plemić, vitez, džentlmen, sportista, mlad i star, muškarac i žena. Svaki od njih unosi u borbu i karakter grupe kojoj pripada. Zato ne prilazi borbi i protivniku na isti psihiološki način rimski borac perioda kraljevstva i carstva, grčki vojnik i srednjevekovni vitez, nemački landskneht i vojnik s kraja 18. veka, narodi severa, juga, istoka i zapada itd. Karakter borbe svakog borca je delom uvek određen i prelomljen i kroz kulturu i narod kojima

60 Otud prikaz psihofizički zrelog borca na sceni podrazumeva sklad njegovog razuma i emocija u ponašanju i načinu borbe, a prikaz borca psihopatskog tipa (racionalni logičar bez emocija) ili iracionalnog tipa (strastan, emocionalan i afektivan a bez razuma) podrazumeva nesklad ili patološku neravnotežu razumskog i emocionalnog u ponašanju tokom borbe.

on pripada. To potvrđuje i cela jedna nauka – etnopsihologija i mnoštvo istraživača koji su se još od antike bavili ovom temom.[61]

Tako Cvijić u svojim istraživanjima ističe da: „Geografska sredina ne utiče samo na opšti tok istorije, na raspored raznih civilizacija, na migracije, na etničku podelu, položaj i tip naselja već isto tako neposredno ili posredno ona utiče i na psihičke osobine stanovništva. Isto tako i Vladimir Dvorniković u svojoj knjizi „Psiha jugoslovenske melanholije“ ukazuje da npr. „narodi koji su u borbi i patnjama svoj vek vekovali, koji su duge istorijske periode živeli teškim, nesigurnim, borilačkim životom, morali su prirodno da dođu do težega, ozbiljnijeg životnog osećanja“. S tim u vezi Vilhelm Taube 1777. godine opisuje srpskog ratnika rečima: inteligentan, emotivan, sklon heroizmu, patničkom i melanholičnom, bez potrebe za velikom otmenošću, sklon pijanstvu, nebrizi za budućnost, nepoverenju, častoljublju, mrzovoljan prema svakom poslu („on ne radi pre nego što će ga glad na to prisiliti“), život mu ništa ne znači, a čast, ponos, poštenje i osveta sve. Gaji gostoprimstvo, sklonost ratovanju i poseduje silnu odvažnost, neustrašivu hrabrost i srčanost koja svakoj opasnosti prkosi.

Otud i Gete opravdano zaključuje da „svaki narod ima osobenosti koje ga razlikuju od drugih i upravo su one i razlog što se narodi osećaju rastavljeni među sobom, što se odbijaju ili privlače (...) Čovek, ma kako hteo da se ponaša, neprestano se vraća onome što mu je urođeno, a isto tako i cele nacije. A kako bi i moglo biti drugačije, kad to određuje njegovu prirodu i način života? (...) Na uobličenje karaktera jednog naroda, osim urođenih rasnih osobina, utiču kako tle i klima tako i ishrana i zanimanje. Treba takođe imati u vidu da su najranija plemena većinom zaposedala zemljište gde im se svidelo i gde je, dakle, predeo već bio u skladu sa urođenim karakterom ljudi.“

No, ovde treba izbeći vulgarizaciju u psihološkoj karakterologiji scenske borbe. Tako npr. Aramis nije samo pripadnik svoje grupe jer nije svaki pripadnik njegove grupe Aramis, ali u njegovoj grupi se mogu naći niz odlika karakterističnih za mišljenje i osećanja u toj grupi, a koja poseduje i on. Psihološka karakterologija, dakle, ukazuje na to da neki elementi ponašanja Aramisa u borbi imaju svoje poreklo u ponašanju grupe, ali i da su neki elementi sasvim nezavisni od nje i imaju izroke samo u njemu samom i njegovoj specifičnoj individui. Borac kao pojedinac, dakle, ima neponovljive, specifične i vantipske karakteristike koje su nesvodljive na opšte karateristike vremena i grupe u kojima on živi. No on (kao i sve i svi) samo delom izmiče opštem jer sastavni element pojedinačnog je i opšte koje se prelama na specifičan način kroz njegovo pojedinačno. Negde je to opšte jače i dominantnije, negde je sporedno i sekundarno, a što zavisi od okolnosti i karaktera borca. To je, dakle, pitanje borbe odnosa teze „istina je u celini“ i „istina je u delu“, a o čemu treba da vodi računa umetnik vezano za svaku konkretnu situaciju.

*

Iz svega izloženog se može zaključiti da scenska borba koja je svedena na telesni i vizuelni sloj (*spoljašnje* – vidljivo, impresivno, spektakularno, senzacionalno i atraktivno borilačkih bravura i vratolomija), a bez unutrašnjeg – psihološkog sloja, uvek je prazna i mrtva (mehanička).

To *unutrašnje* – duhovno i duševno tj. psihološko je, dakle, odgovorno za *animiranje* (od lat. animus /duh-duša/ – udahnuti dušu, uliti život) i oživljavanje fizičke borilačke akcije na sceni čak i kad ona nema ništa od vizuelne impresivnosti. Otud se i može desiti da „...i videsmo ga, i ne beše ništa na očima, čega radi bismo ga poželeli“ (Is. 53,2-3), a da borba na sceni, ipak, bude živa, snažna i ispunjena.

Stoga scenska borba koja je zakovana za zemlju i svedena na puke vizuelne telesne forme (koja je izraz jednog istog takvog vremena, sveta i kulture puke ekranske pikturalnosti) da bi postala umetnost mora se (čak i po cenu izvesne žrtve u kvalitetu fizičke akcije) ispuniti psihološkim. Samo tako telesni borilački pokret oživljava i prestaje da bude mrtva mehanička radnja.

Bez ovoga umetnost scenske borbe postaje redukovana na telesno i čulno – konačno, dakle, i na jednu umetnost pokidanu od pojmovnog, misaonog, duhovnog (ideje, idealnog) i emocionalnog (neizrecivog, nemislivog, neopisivog, neobjašnjivog... jer „osećaj beskraja je osnovno svojstvo duše.“

61 Vidi prilog: Četiri glavna toka u istoriji evropske scenske borbe, četvrti tok – borba telesnoh i duhovnog obrasca (Uporedna karakterološka analiza dva osnovna tipa boraca).

– Madam De Stal.). No, tada je to umetnost kojoj nedostaje beskonačno – jedna od suština umetnosti (dohvatanje neograničenog u ograničenom i ograničenog u neograničenom).

Postoje, međutim, okolnosti u kojima psihološki sloj u scenskoj borbi nema značaj ili je on potpuno sporedan. No, to su izuzetne okolnosti koje se dešavaju kada umetnike u scenskoj borbi ne zanima čovek u borbi već namerno i smišljeno jedino *borba sama* (cilj scenske borbe je puko smenjivanje slika čistih borilačkih pokreta koji ne nose nikakvo dublje značenje i sadržaj, dakle, *impresionistička* pikturalnost za ukras (dekoraciju), ili sporedna ambijentalna radnja u trećem planu scene.

Drugi izuzetak se odnosi na savremene postmodernističke komade jer postmodernistički koncept deidentizacije ide u pravcu odbacivanja karakterološkog generalno – pa i psihološkog karaktera. Individualni borci, naime, treba da se bore beskarakterno kao mašine („transhumano“) pošto u tom konceptu kulture svi ljudi su formatizovani da budu bez identiteta i bezlično isti. Isti narativ važi i za grupe boraca i narode jer u tom konceptu kulture svi narodi i grupe treba da imaju istu psihologiju i karakterne crte (unificirane, bezoblične, bezidentitetske, pogodne za svako oblikovanje bezduhovno-bezduševne mase biologizovano-hedonizovano-tehniciziranih potrošača) pošto u globalističkom svetu ne postoji etnoidentitet već mešavina naroda – pastiš u kome su svi isti pa i etnopsihološko gubi smisao u iščezavanju nacionalnog u nadnacionalnom.

No, problem čini što su danas upravo ovi izuzeci postali pravilo i što je ova vrsta scenske borbe bez psihološkog sloja (hipotrofiranog psihološkog) postala dominantna forma u savremenom postkulturnom svetu koji teži sve da redukuje na telesni igrokaz praznih slika i vizuelnih opsena jednog Diznilenda za odrasle.[62]

Psihološki sloj scenske borbe ima još jednu dimenziju, a koja je od posebnog značaja za umetnost scene, pa i umetnost scenske borbe. Svaka radnja na sceni u pozorištu (kao i svaka druga i svuda) je uvek praćena i raznim čulima nedostupnim elementima i uticajima koji deluju na publiku i umetnike. Tu je reč interaktivnom polju koje duhovno i duševno povezuje ljude van njihove telesne čulnosti, a zbog čega gledanje pozorišne predstave u sali nije isto što i njeno gledanje na ekranu.

Prisustva tog delovanja su uvek svesni i glumci i publika, ali tako da je ono za njih uvek prisutno samo kao čar doživljenog ali i neobjašnjivog, jer kako kaže Hamlet: „Ima mnogo stvari na nebu i zemlji o kojima vaša mudrost i ne sanja“.

E) Tehničko-tehnološki sloj umetnosti scenske borbe

Ovaj sloj umetnosti scenske borbe čini tehnika scenske borbe tj. zanatsko poznavanje pravila načina izvođenja osnovnih i najopštijih mehaničkih radnji telom i oružjem koje koristi glumac prilikom učenja, vežbe i realizacije scenske borbe (vidi: Tehničko-zanatsko u umetnosti scenske borbe)

F) Akrobatski sloj umetnosti scenske borbe

Scensku borbu često prati i scenska akrobatika. Naime, mnogi delovi scenske borbe u sebi sadrže najraznovrsnije padove, prevrtanja i skokove. U scenskom mačevanju je npr. uobičajeno da protivnici izvode razna bacanja i padove kad stupe u blisku borbu, bore se na stepeništima izvode skokove sa jednog mesta na drugo (po klupama, stolovima, balkonima...), izvode saplitanja ili valjanja po tlu itd.

Iz navedenih razloga glumac mora naučiti i uvežbati elemente padova, doskoka sa visine, skokova u vis (na sto, preko zida itd.), penjanja uz uže... On sve to mora činiti tako da izbegne povrede kako sebe tako i kolega. Ovo ne samo da pojačava njegovo samopouzdanje u sposobnost izvođenja borbe već i borbi daje telesno efektniji scenski izgled.

Akrobatski sadržaj ne predstavlja tehniku same scenske borbe već se na nju nadovezuje pošto tehnika akrobatske veštine nije tehnika scenske borilačke veštine već je nešto što se izvodi iz nje i ima funkciju dodatka i ukrasa koji joj povećava atraktivnost.

62 Najveći deo krize umetnosti današnje scenske borbe se nalazi upravo u hipertrofiji njene somatske komponente na račun psihološke (duhovne) komponente. Ta dominacija somatskog i kriza duhovnosti je posledica generalne okupacije celog sveta savremenom civilizacijom materijalne kulture i njenom profitno-tehnokratsko-tehnološkom ideologijom.

Slabi koreografi obično čine grešku da scensku borbu zamenjuju akrobatskom. Naime, ukoliko se akrobacija u scenskoj borbi koristi preterano ili pogrešno tada ona postaje borba akrobacija i akrobatskih efekata telom i oružjem, a što ovu odvodi od pozorišne u cirkusku scensku borbu.

Ovo je uobičajeno npr. u savremenoj kinematografiji u kojoj nailazimo na filmove sa scenskom borbom u kojima je od početka do kraja zamenjena tehnika scenske borbe beskrajnim smenjivanjem praznih efekata akrobacije sa kompjuterskim i montažerskim efektima.

Za glumce su akrobatske vežbe, pored ostalog, i sredstvo opšteg fizičkog vaspitanja. Naime, gotovo sve vežbe iz akrobatike pozitivno utiču na jačanje određenih kompleksa muskulature i zglobova, a posebno dobro deluju na sveukupnu pokretljivost i zdravlje tela u današnje vreme opšte hipokinezije i telesnog kržljavljenja. Akrobatika veoma povoljno utiče na razvoj centra za koordinaciju pokreta, funkciju ravnoteže i orijentacije u prostoru. Osim toga ona razvija i osećaj za lepotu i preciznost pokreta, a koji su od značaja za eleganciju izvođenja borilačkih akcija. Takođe, zbog postojanja izvesnih opasnosti pri vežbanju po pravilu je potrebna koordinacija i asistencija kolega, a što razvija uzajamno poverenje među glumcima koje je od generalnog značaja za scenski život.

Od svih elemenata akrobatike (sa kojima bez ostatka moraju baratati svi kaskaderi) glumci treba da znaju samo nekolicinu osnovnih, a koji se prvenstveno odnose na padove i skokove. Padovi su od značaja za izvođenje radnji kod udaraca, guranja, bacanja, ranjavanja ili smrti. Skokovi su od značaja za izvođenje radnji kao što su napad, bežanje, promena položaja borbe kretanjem „na“ ili „sa“ elemenata dekora i scenografije itd.

Postoje i posebne akrobatske radnje, a kojima se bave kaskaderi i koje se uče i upražnjavaju samo kada je reč o specijalnim efektima. Glumci njih nisu dužni poznavati pošto izlaze iz okvira prihvaćenih rizika glumačke profesije i spadaju u rizike kaskaderske profesije. U osnovne forme glumačke akrobatike, a koje su od značaja za umetnost scenske, borbe spadaju:

1. Doskok sa visine bez kotrljanja
2. Doskok sa visine uz kotrljanje
3. Pad napred preko glave
4. Pad napred nagnuto
5. Pad savijanjem
6. Pad nazad na leđa
7. Pad napred ispravljenim telom
8. Pad srozavanjem
9. Pad „sveća“

G) Idejni sloj umetnosti scenske borbe

Ovaj sloj se ne bavi idejom namene jedne scenske borbe u nekom komadu (to je tema razmatranja funkcionalnog sloja scenske borbe) već idejnim u samoj scenskoj borbi. Svaka scenska borba je, naime, proizvod i misaone delatnosti njenih kreatora i izvođača. Iz tog razloga ona uvek u sebi sadrži i neke ideje i zamisli pa kao što vidljiv svet ne iscrpljuje postojeći svet tako se i scenska umetnost i scenska borba u njoj ne treba da iscrpi u njihovoj vizuelnosti. Čak i kad je scenska borba čisti ukras oslobođen svakog sadržaja i poruke ona sekundarno ima izvesnu idejnost jer je rezultat rada koreografa koji kreira taj ukras u skladu sa svojim promišljanjima i duhovnom kulturom.

Idejni sloj scenske borbe (kao i komada u celini) predstavlja suštinski deo u radu umetnika jer je u njemu smisao predstave i on je centralna tačka koja povezuje celu radnju komada oko koje „gravitira“ okupljanje i vezivanje svih dešavanja i drugih ideja i zamisli. Poznavanje ideje scenske borbe je posebno važno za komade koji imaju više scenskih borbi i u kojima treba izgraditi osnovni sukob tj. glavnu scensku borbu koja je sukob zapleta i tesno je vezana za glavnu ideju komada u celini.

Idejni sloj scenske borbe čine dve vrste ideja:

a) *Spoljašnja ideja* scenske borbe koja se odnosi na generalnu zamisao forme scenske borbe. To je ideja reditelja vezana za to „kako" treba da izgleda u celini jedna scenska borba jer ona može biti zamišljena sa idejom da bude klasična, modernistička ili postmodernistička, istorijsko-realistična, ali i kao deo nekog sna (naderealistički), košmara, ili bajkovito, ep-fantastično, fantastično itd.

U ovaj sloj spada i rad reditelja na povezivanju scenske borbe sa komadom u celini tj. njegovog borbenog sa neborbenim delom, ali tako da oni budu povezani jednom zajedničkom idejom.

b) Unutrašnja ideja scenske borbe koju čini:

- *Unutrašnji sadržaj* scenske borbe – njena poruka i vodeća misao koreografa, reditelja, dramaturga i glumca. To je ideja koja je vezana za „zašto?" u jednoj scenskoj borbi. Tako npr. u Hamletu mačevalačka scena predstavlja borbu u prisustvu kralja i dvorjana. Povod za borbu je bila opklada između kralja i Learta. Kralj je izjavio da iz 12 akcija Leart ne može naneti Hamletu više od 3 pogodaka, a Leart je potvrdio da neće manje od 9. Ovo ukazuje da Šekspir nije nameravao da stvara dvoboj već nadmetanje i to je bila njegova ideja te scenske borbe. Međutim, ovo je bila samo prividna ideja zato što je ona tokom borbe otkrila drugu ideju, a to je da se sportska borba transformiše u pravu i ubitačnu uz pomoć prevare i mačeva čiji su vrhovi bili zatrovani.- *Unutrašnja struktura* scenske borbe. Pod ovim se podrazumeva rad koreografa na kreiranju i izboru različitih ideja borilačkih akcija i njihovom povezivanju u ideju jedne harmonične celine koja ima atraktivnu i skladnu scensku formu.

Glumac, koreograf, reditelj... – jer svaki ljudski odnos je i neki oblik komunikacije, kroz scensku borbu prenose, dakle, uvek i određene ideje koje se izražavaju direktno ili indirektno, simbolično, asocijativno...

Umetnik u svom radu može spoljašnjoj i unutrašnjoj ideji pridavati podjednak značaj, ali može u svom radu postupati akcentirano i veći značaj pridati jednoj ili drugoj, a što će uticati i na karakter same scenske borbe u smislu da će ona biti više za gledanje i-ili za promišljanje.

H) Istorijski sloj umetnosti scenske borbe

U umetnosti scenske borbe, generalno gledano, postoje tri istorijska koncepta:

– Sinhroni

– Asinhroni

– Kombinovani

U **sihronom**, koji traje od starog veka do novog veka, scenska borba se u svakoj epohi izvodila u skladu sa duhom te epohe i prateći aktuelne stilove prave borbe – dakle, sinhrono sa neposrednim vremenom u kome postoji.

Dolaskom novog veka, istoricizma i značajnijih istraživanja prošlosti i u umetnosti scene scenska borba postaje **asinhrona (dijahrona**). To znači da prestaje biti vezana samo za svoje vreme i počinje pratiti stilove i tehnike borbe raznih epoha.

U savremenom dobu je scenska borba dobila još jednu asinhronu dimenziju. Ona, naime, ne izražava više samo stilove, tehnike i umetnost borbe prošlosti i sadašnjosti već pokušava i da anticipira budućnost i borbu u vremenu i prostoru koji još ne postoje – ima *futurističku* formu.

Kombinovani istorijski koncept scenske borbe se koristi u savremenoj postmodernističkoj scenskoj borbi koja se sastoji od najrazličitijih vrsta simultanih i sukscesivnih kombinacija, varijacija, sinkretike, pastiša itd. prethodne dve vrste.

Danas je u umetnosti scenske borbe, međutim, dominantna savremena postkulturna forma kombinovanog koncepta sa njenim antiistoricizmom. U njemu se ne teži istorijskoj autentičnosti i istinitosti (istina u današnjem svetu vladavine postistine više nije vrednost jer nije važna istinitost i činjeničnost jednog stava, već njegovo dejstvo, uticaj i utisak koji on stvara, a to efikasno može i

simulacija istine, poluistina, obmana i laž) već pomerenosti, kaleidoskopskoj igri kombinovanja, variranja, konglomeraciji, mešanju, proizvoljnosti i apsolutnoj slobodi sinkretizma u pristupu vremenu i prostoru scenske borbe.

Tako vidimo da se mačevi srednjeg veka koriste u 21. veku, tehnika sportskog mačevanja 21. veka u Homerovim komadima, Hamlet koji se ne bori sa Leartom rapirom i dagom, nego na ulicama Harlema u kaubojskim čizmama sa heklerom, ili slično video igrici budućnosti. Otud danas među dramaturzima, glumcima i rediteljima vlada gotovo gadljivo odbacivanje učenja, knjiga, dokumenata, čitanja, izučavanja duhovne kulture uopšte kao i često radikalna nihilistička nezainteresovanost za bavljenje istorijom.

Takvi umetnici scene u svom radu insistiraju na stavu da je bavljenje istorijom u umetnosti uopšte, pa i u umetnosti scenske borbe u današnje postmoderno doba postistorije koje zagovara disoluciju istorije i gledanje samo u sada ili sutra, nešto retrogradno i anahrono pa iz Geteovih reči gaje Faustovsko shvatanje da:

„...prošla doba su u tami,
zapečaćena knjiga prava;
što vama duh se doba čini
ono je sopstveni duh vaš u suštini,
u kome se doba odražava.
I tu sad često vidiš bedu puku,
da ti se zbilja utroba okreće:
trice, starudije i smeće,
i, u najbolju ruku,
povesni neki prizor dirljivi,
pun izreka poučnih
ko stvorenih da lutka ih blebeće!“[63]

Kao reakcija na pritisak ovog savremenog i dominirajućeg postistorijskog i antiistorijskog koncepta razaranja prošlosti[64] pojavljuju se pojedinci i grupe koji suprotno tim trendovima gaje jedan novi- „retro“ duh.

63 Apologeta ovog narativa ima u svim epohama mnoštvo: „Istorija je reka, koju onaj što je piše navodi kuda hoće“ (Ljuba Nenadović); „Istorija bi bila briljantna stvar, samo kad bi bila istinita“ (Tolstoj); „Istorijske činjenice su školjke iz kojih je vreme izvuklo biser. Uprkos najobilnijoj građi mi nismo kadri da restauriramo njihovu živu srž, već samo suvu i mrtvu ljušturu, ostavljajući izvan saznanja i osećanja sve što se stvarno zbivalo pod enigmatskim šiframa prošlosti, pa ma to imalo najsurovije oblike patnji, iskušenja u smrti, a što čini, zapravo, jedini relevantan sadržaj istorije, koja nikad neće biti napisana“ (Borislav Pekić); „Stanja velikih vladavina i naroda, izmiče nam stoput više nego što nam dospeva u naše saznanje“ (Montenj); „Svako istorijsko istraživanje pati od neke amnezije“ (Bloh); „Kaže se da će svi koji čuju dvoje ljudi kako opisuju isti saobraćajni udes izgubiti svaku veru u istoriju kao nauku“ (istoričar Džefri Baroklou); „Istorija koju čitamo, strogo govoreći, uopšte nije zasnovana na činjenicama već je zbir prihvaćenih procena od strane određene grupe ljudi sa nekim zajedničkim interesom“ (istoričar Rasel Miler); „Iz istorijskih dela saznaje više o istoričarima nego o istoriji“ (Tomas Man); „Primena analitičkih instrumenata hermeneutike na istoriografiju pokazala je da je čitava predstava o istoriji koju stičemo bitno uslovljena pravilima određenog književnog roda – dakle istorija je pre priča, pripovest, nego što smo to uopšte spremni da priznamo (...) nema jedne jedinstvene istorije koja obuhvata sve, nego postoje samo različite istorije, različiti nivoi i načini rekonstrukcije prošlosti u svesti i kolektivnoj uobrazilji“ (Đani Vatimo); „Pobednici su ti koji upravljaju istorijom i zadržavaju samo ono što se podudara sa predstavom koju oni imaju o njoj, kako bi opravdali sopstvenu vlast“ (Benjamin); „Umesto da bude zaista učiteljica života, istorija je u mnogim studijama nazadnih i kratkovidih pisaca postala sluškinja njihovih klasnih, verskih, ili nacionalnih interesa i ubeđenja i sredstvo za borbu u rukama fanatika i opskuranata. Istorijska istina podešavana je prema njihovim željama i potrebama“ (Ivo Andrić); „U Herodota, oca istorije, mnogo je bajki“ (Ciceron); „Od istorije učimo da od istorije ne učimo“ (Hegel) ...

64 „Razaranje prošlosti je jedan od najkarakterističnijih i najjezivijih fenomena s kraja 20. veka. Većina mladih ljudi na kraju ovog veka se razvija u nekoj vrsti permanentne sadašnjosti...“ (Erik Hobsbaum). O tom načinu života u kome se gleda i vidi jedino prizemna svakodnevica beskrajne sadašnjice ljudi koji egzistiraju bez juče i sutra, dakle, besvesno – jer svest je pre svega interakcija znanja o juče, danas i sutra, Fridrih Niče piše: „Posmatraj stado koje pase pored tebe: ono ne zna šta je juče, šta je sutra, skače tamo-amo, ždere, odmara se, preživa, ponovo skače i isto od jutra do mraka iz dana u dan, vezano užetom svog trenutnog zadovoljstva i bola. Tako životinja živi neistorijski.“

On se ogleda u pokretanju specijalizovanih časopisa, posebnih televizijskih kanala, sajtova, izdavačkih kuća i istraživačkih timova koji se profesionalno i amaterski na razne načine bave prošlošću. Oni rekonstruišu načine građenja iz davnih vremena, izradu drevnih brodova, sprava i mašina, oružja, načine borenja, načine sviranja i izrade instrumenata iz prošlosti, načine pevanja, slikanja, igranja, govora, pisanja, lečenja, kuvanja, rekonstruišu putovanja i bitke iz prošlosti itd. Tako je nastao i koncept koji se sastoji u povratku na razne forme scenske umetnosti prošlosti (renesansno, barokno, romantično...), a koji je sličan savremenim pokretima u mačevalačkoj veštni (istorijsko i sport-istorijsko mačevanje). Otud se može videti sve više glumaca koji posećuju škole npr. istorijskog mačevanja, bave se oružnom muzeologijom, učestvuju aktivno u raznim istorijskim festivalima i borilačko-istorijskim spektalima. Ova zainteresovanost za „retro" i istoriju je fenomen vezan za komade koji treba da imaju realistički karakter i sceni daju sliku koja reprodukuje i rekonstruiše autentično događaje iz prošlosti.

No, zainteresovanost za istoriju i „retro" je postala takođe i deo koncepta koji je usmeren upravo u suprotno – transepohalnost. Naime, interesovanja i istraživanje istorije kod mnogih savremenih postmodernističkih umetnika (koji inače zagovaraju postistorijski i antiistorijski koncept) postoji kao sredstvo da dopru do građe za njenu dekonstrukciju u nove, autentične i antirealističke forme – poigravanje sa narativima prošlosti, a kao element zabave vladajućeg sveta spektakla.

Na tom fonu nastaju i razni urban-supkulturni pokreti kao što ne npr. steampunk – veoma estetizovan retrofuturististički pravac koji spaja futurizam i zainteresovanost za viktorijanski period 19. veka, a u čijem duhu je kreirano mnoštvo filmova i scenskih borbi u njima.



Duelista u post-modernističkom steampunk kostimu, autor Aleksander Schlesier,2012, (www.steampunker.de*)*

No, kao što postoje opravdani razlozi zbog kojih se, uistinu, ne treba baviti prošlošću, već gledati napred jer „da se htelo gledati iza sebe, dobili bismo oči na potiljku" (Borislav Pekić), tako postoje opravdani razlozi i za suprotno. Da nije tako, odgovoriću u duhu navedene opaske, priroda nam ne bi dala glavu koja se okreće i nazad kako bismo videli i ono što nam je iza leđa pošto „ako se ne zna poreklo neke stvari, to jest njen uzrok, ne zna se ni sama stvar". (Moris Merlo Ponti)

Zato bavljenje prošlošću i istorijom u umetnosti scenske borbe je iz jednog ugla, uistinu, suvišno i „retrogradno", ali iz drugog ugla (iz kojeg ono što je ispred nas uvek delom zavisi i od onog što je iza nas) je veoma značajno, ne samo za današnje, već i pozorište sutrašnjice.

Naime, prošlost i sadašnjost nisu diskontinuirani i nepovezani svetovi za sebe (što je danas mejnstrim stav) već su i međusobno upleteni i uzajamno uzročno uslovljeni delovi kontinuiteta celine vremena. Zato Oskar Vajld na jednom mestu i kaže: „Onaj kome je današnjica jedina stvarnost, ne zna ništa o dobu u kojem živi. Da bi shvatio svoj vek, neophodno je da čovek shvati sve vekove koji su mu prethodili, kao i njihov doprinos njegovom veku."

Otud i postoji razumljiva potreba makar i za usputno bavljenje prošlošću u umetnosti scenske borbe. No, u tom bavljenju umetnik ne treba kao *pijan plota* da teži apsolutnom prikazu „prave slike stvari" prošlosti. Dostizanje te autentičnosti je nemoguće jer ono što je bilo nestalo je u plamenu života beskrajne kompleksnosti ostavljajući nam samo tragove i pepeo. Isto tako autentično istorijsko izvođenje komada iz prošlosti je nešto što bi bilo nerazumljivo ljudima današnjice – ono može govoriti samo avetima. Tek udahnjujući izvesnu sadašnjost komadima iz prošlosti oni se oživljavaju noseći sa sobom ne samo ono staro već i novo. I kao što bi borba malim dvorskim mačem (špadom) u rimskoj areni posmatračima tog doba bila strana i nerazumljiva tako i danas borba gladijusom bez unošenja duha savremenosti koji treba da bude most ka toj prošlosti bi bila savremenom posmatraču u mnogim elementima strana i nerazumljiva. Scenska borba koja tumači prošlost treba, dakle, da sadrži u sebi autentično prošlosti, ali prelomljeno kroz prizmu sadašnjosti.

Stoga umetnik scene iako živi u sadašnjosti nema za zadatak samo da je *sadašnji*, već i da u tu sadašnjost prevede prošlost i budućnost koji su njen strukturni deo jer u sada su nerazdvojno zapleteni *juče* i *sutra* – uzroci ali i tendencije. Iz tog razloga istraživanje tehnika, načina borbe, formi scenskih borbi tokom istorije i utvrđivanje istina vezanih za društva prošlosti koja se razlikuju od našeg današnjeg društva, nemoguće je bez našeg anahronističkog tumačenja, pa i zabluda o prošlosti. Zato današnja scenska borba koja tumači npr. srednji vek uvek obiluje elementima današnjice i to ne samo nenamerno, već i namerno jer bi u protivnom ona bila u velikoj meri nerazumljiva savremenom posmatraču.

No, umetnost nije u obavezi samo da bude dete svog vremena. Ona to treba da čini kroz prizmu i vanvremenskog i refleksiju svevremenskog jer umetnost, kao i umetnik, nije samo dete svog vremena, već i postojanja uopšte.

Kako su se, dakle, izgovarali tekstovi u Šekspirovo vreme, kakvo je bilo kretanje po sceni, stil glume, vrste oružja, pa i nekadašnji način borbe na sceni, sa jedne strane je od velikog značaja (kao što je sa druge potpuno beznačajno) i za pozorište danas i pozorište svih epoha iz mnogih razloga, a zbog čega nikako nije besmisleno bavljenje umetnika scenske borbe kako prošlošću generalno tako i prošlošću svoje umetnosti. Od svih razloga navešću samo **tri** glavna

Prvi razlog. Umetnik koji ne poznaje prošlost osuđen je da je ponavlja, ali neplodno jer kreativnost kao stvaranje nečeg novog uvek se delom temelji i na poznavanju onog već dostignutog na kome se gradi novo pošto novo nije nešto što dolazi ni od kuda (*Deus et machine*) i stoji bez korena kao *čardak ni na nebu ni na zemlji*. Umetnik stoga treba da se bavi i prošlošću, a kako bi bolje i potpunije razumeo sopstveno vreme, ali i sebe samog prepoznajući svoje mesto i mesto toga što stvara u glavnim istorijskim tokovima.[65]

Stoga svako današnje bavljenje umetnošću scenske borbe uvek treba da je delom istovremeno i umetničko prodiranje u njenu prošlost kao što treba da bude i obrnuto, bavljenje prošlošću u umetnosti scenske borbe otvaranje vrata za njenu sadašnjost i budućnost. Jedino takvo bavljenje prošlošću umetniku scene neće donositi samo građu iz riznice sveta prošlog, a koju može koristiti u svom stvaranju, već će davati i *elan vital* – život njegovom stvaralaštvu jer „Umetnost u kojoj ima života ne prikazuje prošlost iznova; ona je nastavlja". (Roden), a što je razlika između točka koji se vrti prazno u mestu i točka koji se vrteći nekud ide.

Drugi razlog. Ukoliko se scenskoj borbi teži prići kao umetnosti mora joj se prilaziti kao formi i delu kulture, dakle, kao duhovnosti koja se prenosi i čuva kroz vreme.[66] Samo tada, kad je i delatnost koja se bavi i čuvanjem dostignutog, dakle, prošlošću (i to onim delom prošlosti koji kultiviše i oplemenjuje čoveka) i tako je prozor kroz koji *mrtvi otvaraju živima oči*, ona stiče i svoju umetničku dimenziju.

65 Vidi PRILOG – Četiri glavna toka u istoriji evropske scenske borbe.

66 Reč kultura ima dva korena i značenja. Prvi je kult (lat. cultus) – poštovati, obožavati, a drugi je lat. colere, cultura – negovati, čuvati, gajiti, razvijati i oplemenjivati. U oba značenja „kultura počiva na pamćenju" (Hajdeger), poštovanju i negovanju stvorenog u prošlosti („Prvi i osnovni proces u kulturi jeste tradicija" – Ugo Fabijeti; „Kultura je ono što je čovek sačuvao" – Pikaso; „Civilizacija (kultura) je rezultat duge i tegobne društvene borbe koja se vodi na istom mestu i koje različite generacije, nasleđujući jedna drugu, prenose jedna na drugu" – Tokvil), dakle, opiranju prolaznom i beznačajnom u životu. Zato svaki zaborav prošlosti vodi razaranju kulture – varvarizaciji i vandalizaciji (lat. vandalismo – strast za rušenjem i uništavanjem dostignutih kulturnih i umetničkih vrednosti, sklonost pustošenju).

Da je tako potvrđuje i činjenica da svako nazadovanje i razaranje kulture – varvarstvo, započinje upravo sa zaboravom i negiranjem prošlosti, destrukcijom istorije, istorijski dostignutog i rušenjem i uništavanjem dostignutih kulturnih i umetničkih vrednosti. Zato današnji svet kao svet dominacije postkulturne struje postmoderne mnogi i definišu kao svet *neovarvarstva*.[67]

Treći razlog. Sam duh izvorne post-moderne je (ne savremene postkulturne kvazipost-moderne) enciklopedijski. On kombinuje, varira, kopira, kolažira, eksperimentiše, pravi hibride, eklektiku, fraktale, vitraže...,a to ne može ako nema građu i ukoliko ne poseduje i sakupljački poriv koji gladno traži, kopa, istražuje, gomila, memoriše znanje i podatake, ne samo o neposrednoj sadašnjosti, već i prošlosti i budućnosti („Veliki čovek (...) kao pčela prikuplja med, prikuplja znanja i otkriva nove istine..." – Nikola Tesla).

Istoriji i istorijskoj građi za jednu scensku borbu se, dakle, ne mora pristupati samo nihilistički – u duhu svaka istorija je relativna pa i sve istorije za bacanje, i kao smeću za spaljivanje, reciklažu, porugu, podsmeh, pogrdu, sarkazam, poigravanje, obezvređivanje. Pristup istorijskoj građi za jednu scensku borbu može biti i rekulturni[68] tj. kroz povratak istoriografiji i jednom upornom i temeljnom poliperspektivnom *rudarenju* po prošlosti iz beskrajno uglova („Istorija je popis alternativa – nedovršen razgovor sa prošlošću" – Džon Toš; „Računajmo sa mnoštvom istorija" – Volfgang Velš) čime se otvaraju vrata ne samo za neku igru slobodnog postkulturnog kolažiranja, kombinovanja, konglomerisanja, već i izgradnju jednog mozaika koji će davati multipolarnu (*hologramsku*) sliku koja se sve više približava uskrsnuću jedne istorijske stvarnosti nestale u vremenu.

Stoga je „vrlo korisno da se jednom, u većoj meri, otuđimo od svog vremena i da takoreći budemo gurnuti od njegove obale u natrag na okean prošlih pogleda na svet. Gledajući odande prema obali, mi, svakako prvi put, sagledavamo njenu ukupnu konfiguraciju, i, kad joj se opet približimo, imamo tu prednost da je u celini bolje razumemo nego oni koji je nikad nisu napuštali." (Niče)

I) Funkcionalni sloj umetnosti scenske borbe

Funkcionalni sloj umetnosti scenske borbe čini njena glavna namena u svakom konkretnom slučaju, a koja diktira njen karakter i formu. Naime, jedna scenska borba može imati namenu zabavne igre za decu, ali može imati namenu i psihofizičke pripreme ratnika za neposrednu borbu ili biti deo ceremonije krunisanja, ali i rituala sahrane ili reklame za nov proteinski anabolik boksera, ili prosto dekor u nekoj pozorišnoj predstavi, čista umetnost sama za sebe itd. U tom smislu se može razlikovati niz tipova scenske borbe pri čemu neki od njih imaju i svoje podtipove:

1. Pozorišna scenska borba
2. Filmska scenska borba
3. Plesna, baletska scenska borba
4. Operska scenska borba
5. Ceremonijalna scenska borba
6. Cirkusko-vašarka scenska borba

67 „Tako smo stigli do sadašnjeg stepena civilizacije u kojem smo izgubili kulturu: ona kao da poprima obrise visokotehnicizovanog varvarstva i divljaštva, u kojem ratna krađa ljudskih organa – otkrivena u zapadnim (američkim) ratovima u ratovima od 1999. do 2022. godine – postaje detektor nadolazećeg novog ljudožderstva, odobrenog unutar najsofisticiranijeg društvenog poretka" (Frank Lison).

68 Pod rekulturom podrazumevam kulturni model suprotan postkulturnom, model obnove, restauracije, rekonstrukcije i regeneracije kulture (kultura izvorno i znači sabiranje, čuvanje, negovanje i gajenje dostignutog), dakle, tradicionalnog i klasičnog tj. trajnih vrednosti („Ako se ne smestiš u trajanje, ne možeš ništa razumeti" – Luiz Lambriš). No, zato što „tradicija nije čuvanje pepela, nego prenošenje vatre" (Gustav Maler) reč je i o traženju i stvaranju stalno novih formi tog klasičnog pri čemu to novo nikad ne napušta paradigmu i bit klasičnog i tradicionalnog, već ga kroz razne nove dimenzije, horizonte i interpretacije produbljuje, proširuje, bogati i menja, ali istovremeno čuvajući i utvrđujući ga u njegovoj arhetipskoj suštini. U tom smislu bi se rekultura mogla definisati i kao neomedijalna. Savremena postkultura je, jer „moderno je ono prolazno, letimično i slučajno" (Šarl Bodler), okrenuta protiv svega bezvremenog i univerzalnog (metanaracije, metafizike) u bilo čemu, pa i scenskim umetnostima. Ona je opsednuta i ispunjena novačenjem, prolaznim, letimičnim, slučajnim, običnim, svakodnevnim, trivijalnim, potrošnim – dakle, onim što se mora konzumirati i kupovati stalno iznova i u tom smislu ona teži da svu umetnost redukuje samo na jednu njenu formu – efemernu umetnost.

7. Istorijsko-festivalska scenska borba
8. Ritualno-ekstatička scenska borba
9. Revijalno-priredbena scenska borba
10. Vojno-ratnička scenska borba
11. Turistička scenska borba
12. Dokumentarna (školsko-edukativna, istorijsko-istraživačka) scenska borba
13. Reklamna scenska borba
14. Folklorna (etnička) scenska borba
15. Lutkarska scenska borba
16. Kvaziscenska borba
17. Sportsko-takmičarska scenska borba (borbe profesionalnih kečera, šampionat „art-fehtovanije“ u umetnosti scenskog mačevanja itd.)
18. Multifunkcionalno-multimedijalna scenska borba

To koju funkciju pa i formu (a pre svega da li umetničku ili neumetničku) ima jedna scenska borba u velikoj meri diktira njen karakter jer ne postavlja se i ne izvodi na isti način koreografija jedne scenske borbe za balet, vašar ili film. Svaki od njih kao posebna forma ima posebne zakone i osobine, a kojima treba ponaosob prilagoditi scensku borbu kako bi ona postala njihov integralni deo (vidi šemu 2 . – Pluralizam formi i funkcija scenske borbe)

Scenska borba, dakle, može imati, razne namene i u tom smislu posedovati različite forme koje moraju biti prilagođene tim namenama. Svaka od tih formi ima svoju publiku, pa mora imati i karakter prilagođen toj publici. No, s druge strane svaka scenska borba (ukoliko je cilj umetnost) u sebi mora sekundarno sadržavati istovremeno i sve ostale slojeve bogatstva života jer jedno scensko delo može biti sredstvo za opuštanje publike, ali ako se svelo samo to, ono više nije umetnost, već vizuelni ili zvučni sedativ.

Tako npr. scenska borba koja je deo neke trgovačke reklame takođe treba da poseduje i izvesni umetnički sloj inače postaje šund. Isto tako scenska borba koja u nekom komadu treba da ima samo funkciju dekoracije i ukrasa ne treba da se svede samo na njih već i da ima kao prateće i sekundarno i druge slojeve umetničkog.[69]

Stoga kao što u svakodnevnom životu čovek ne treba da se identifikuje sa svojim poslom (strukom, profesijom) ili svojim položajem, imetkom, izgledom, zdravljem... i tako suzi na neku *specijalizaciju* – osakati (jer on je još i neka porodica, nacija, grad, jezik, religija, umetnost..., dakle, mnoštvo slojeva ličnosti i života) tako i umetnik dok stvara jedno umetničko delo ne treba ovo da veže (identifikuje) samo za jednu funkciju, zatvori ga u jednu namenu – ograniči jednim značenjem.

Koreograf, reditelj, glumac... zato uvek treba prvo sebi da postave pitanje funkcije (svrhe, namene) scenske borbe kojom se bave: da li je cilj njena istinitost (realizam), ili njena lepota, ili komercijalna zarada, ili njena poruka (simbolika, značenje...) njen etički ili politički uticaj, puka zabava, ili čista umetnost radi umetnosti...itd. No, pri tome oni ne treba da zaborave da je umetnički postavljena scenska borba uvek višeslojna i što više funkcija realizuje to će biti šire i dublje (vrednije) umetničko delo. Iz tog razloga se može, zapravo, postavljati samo pitanje akcenta tj. onog što će se izdvojiti kao prvo i najznačajnije za funciju i na šta će biti postavljeno primarno težište u kreiranju i izvođenju jedne scenske borbe u odnosu na sve druge slojeve, a kojima će biti dat sekundaran i periferan (defokusiran) ali ipak prisutan značaj.

Otud borilačke akcije u scenskoj borbi ne smeju biti kreirane apstraktno (izuzev ako to nije režijski cilj kako bi se postigao efekat razbijenosti, haotičnosti, raspadanja radnje...) već konkretno i kontekstualno jer značenje i funkcija forme jedne iste borilačke akcije na sceni može biti veoma različito, a u zavisnosti od različitih idejnih, vrednosnih, psiholoških, vizuelnih, svetlosnih, zvučnih...slojeva koje

69 Ukrašavanje (estetizacija) je sastavni deo umetnosti jer nema umetničkog rada bez težnje nekoj lepoti (čak i kad je reč o estetici ružnog – lepoti ružnog, ili estetizovanom prikazu ružnog) ali je umetnost nesvodljiva na ukras i ulepšavanje jer ulepšavanje bez drugih slojeva umetničkog završava u kiču.

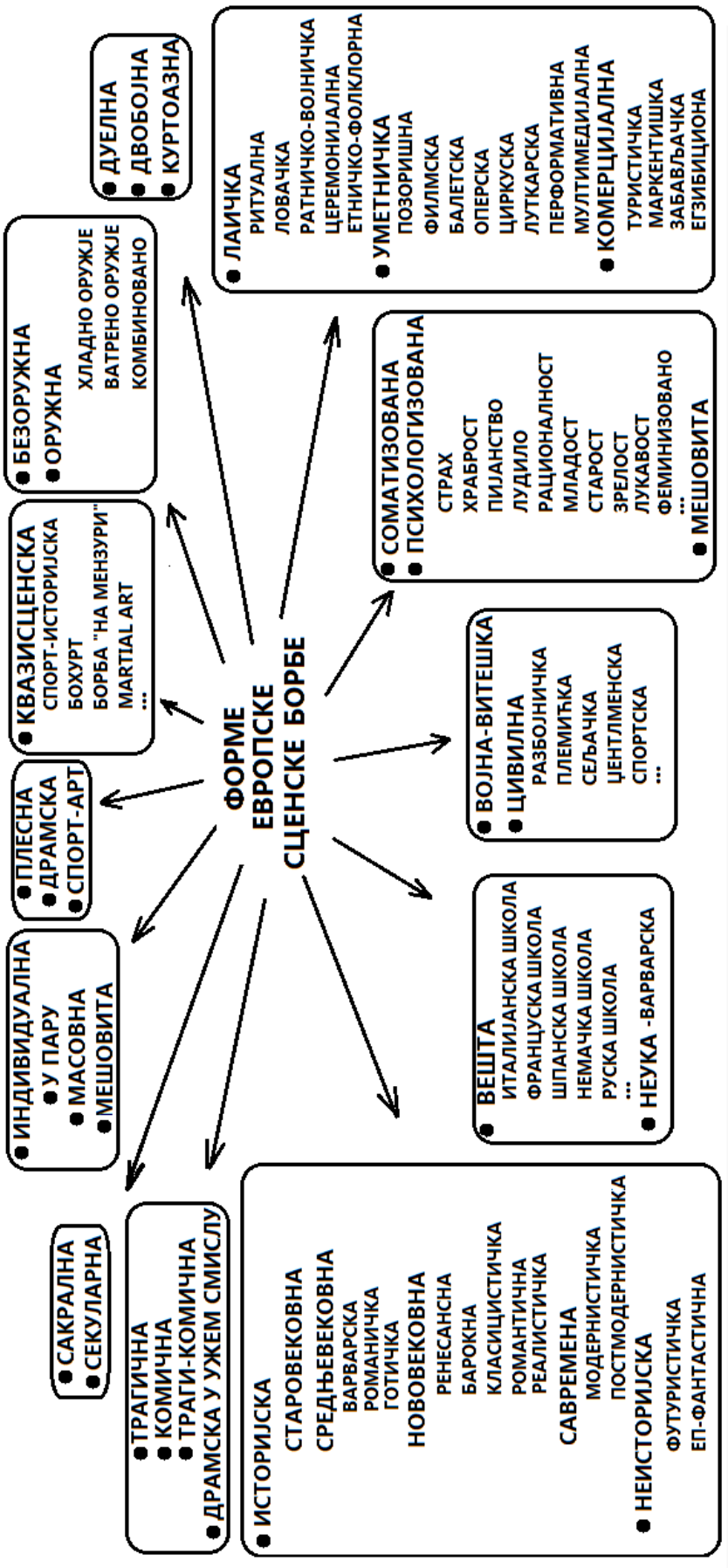
diktira komad u celini. Drugim rečima: jedna akcija u nekoj scenskoj borbi i scenska borba u celini se ne mogu umetnički kreirati i razumeti sasvim samo iz sebe samih već tek uz korelaciju sa svim slojevima kroz koje se umetnost dodiruje i prožima sa stvarnošću.

No, jedna scenska borba ne treba da postoji isključivo instrumentalno tj. svedeno samo na jednu određenu ulogu koja joj je dodeljena u nekom komadu (a što je najčešće slučaj). Ona tada postaje puka jednodimenzionalna zanatska korektnost bez umetničke dubine. Da bi se to izbeglo scenska borba treba da bude i komad koji je sam sebi uloga i svrha – živi sopstveni život, a slično organu koji živi kroz telo kao celinu tek ako živi i sam za sebe. Na taj način scenska borba dobija i umetničku dimenziju jer prestaje, slikovito rečeno, da bude banalna posuda namenjena za držanje vode i postaje posuda koju je majstor dodatno ukrasio i ulepšao, a što je stvaralački višak nepotreban za njenu puku funkcionalnost.

Ukoliko je, dakle, cilj da scenska borba ima i sloj umetničkog nužno treba da je delom i *deinstrumentalizovana* – bez spoljašnje funkcije. To znači da u viziji i delatnosti umetnika ona ne treba da postoji isključivo kao deo nečeg i sredstvo za nešto već i kao celina za sebe koja je sama sebi cilj jer da bi jedna cigla imala svoje mesto i funkciju u nekoj građevini ona treba prvo da postoji po sebi i van građevine. I kao što čovek koji zanemaruje sebe (svoje telo, duh i dušu) ne može biti od koristi ni sebi ni drugima, tako i jedna scenska borba koja nije dobro rešila svoje sopstvene unutrašnje probleme strukture i forme ne može dobro ispunjavati neku zadatu joj svrhu u nekom komadu. Da bi jedna mašina mogla da vrši neku spoljašnju funkciju potrebno je pre svega da je sama unutar sebe funkcionalna.

Scenska borba u umetničkoj formi, dakle, treba da ima dva života: jedan spoljašnji vezan za nju kao deo celine komada i drugi unutrašnji koji se odnosi na nju kao celinu po sebi, a koji je delimično nezavisan od komada u kome se nalazi. Na taj način jedna scenska borba kojoj je u nekom komadu dodeljena npr. zabavna, estetska, moralna, politička, propagandna... uloga (neki kulturaktivizam) će istovremeno imati i nezavisno od toga čisto umetnički (koreografski, glumački, scenografski, rediteljski...) sloj.




ФОРМЕ ЕВРОПСКЕ СЦЕНСКЕ БОРБЕ
ДУЕЛНА
ДВОБОЈНА
КУРТОАЗНА
ЛАИЧКА
РИТУАЛНА
ЛОВАЧКА
РАТНИЧКО-ВОЈНИЧКА
ЦЕРЕМОНИЈАЛНА
ЕТНИЧКО-ФОЛКЛОРНА
УМЕТНИЧКА
ПОЗОРИШНА
ФИЛМСКА
БАЛЕТСКА
ОПЕРСКА
ЦИРКУСКА
ЛУТКАРСКА
ПЕРФОРМАТИВНА
МУЛТИМЕДИЈАЛНА
КОМЕРЦИЈАЛНА
ТУРИСТИЧКА
МАРКЕНТИШКА
ЗАБАВЉАЧКА
ЕГЗИБИЦИОНА
БЕЗОРУЖНА
ОРУЖНА
ХЛАДНО ОРУЖЈЕ
ВАТРЕНО ОРУЖЈЕ
КОМБИНОВАНО
КВАЗИСЦЕНСКА
СПОРТ-ИСТОРИЈСКА
БОХУРТ
БОРБА "НА МЕНЗУРИ"
MARTIAL ART
...
ПЛЕСНА
ДРАМСКА
СПОРТ-АРТ
ИНДИВИДУАЛНА
У ПАРУ
МАСОВНА
МЕШОВИТА
САКРАЛНА
СЕКУЛАРНА
ТРАГИЧНА
КОМИЧНА
ТРАГИ-КОМИЧНА
ДРАМСКА У УЖЕМ СМИСЛУ
ИСТОРИЈСКА
СТАРОВЕКОВНА
СРЕДЊЕВЕКОВНА
ВАРВАРСКА
РОМАНИЧКА
ГОТИЧКА
НОВОВЕКОВНА
РЕНЕСАНСНА
БАРОКНА
КЛАСИЦИСТИЧКА
РОМАНТИЧНА
РЕАЛИСТИЧКА
САВРЕМЕНА
МОДЕРНИСТИЧКА
ПОСТМОДЕРНИСТИЧКА
НЕИСТОРИЈСКА
ФУТУРИСТИЧКА
ЕП-ФАНТАСТИЧНА
ВЕШТА
ИТАЛИЈАНСКА ШКОЛА
ФРАНЦУСКА ШКОЛА
ШПАНСКА ШКОЛА
НЕМАЧКА ШКОЛА
РУСКА ШКОЛА
...
НЕУКА -ВАРВАРСКА
ВОЈНА-ВИТЕШКА
ЦИВИЛНА
РАЗБОЈНИЧКА
ПЛЕМИЋКА
СЕЉАЧКА
ЦЕНТЛМЕНСКА
СПОРТСКА
...
СОМАТИЗОВАНА
ПСИХОЛОГИЗОВАНА
СТРАХ
ХРАБРОСТ
ПИЈАНСТВО
ЛУДИЛО
РАЦИОНАЛНОСТ
МЛАДОСТ
СТАРОСТ
ЗРЕЛОСТ
ЛУКАВОСТ
ФЕМИНИЗОВАНО
...
МЕШОВИТА

Šema 2

J) Bezbednosni sloj umetnosti scenske borbe[70]

Bezbednost glumaca i ostalih učesnika u izvođenju neke scenske borbe je od najvećeg značaja za ovu umetnost i zato ću ovoj temi posvetiti nešto veći prostor.

Borilačke radnje na sceni predstavljaju fingirano i pre svega bezbedno nasilje. No, scensko oružje, bez obzira što je prilagođeno scenskim potrebama tj. nije opasno kao bojevo može pod izvesnim okolnostima povrediti, a ove povrede mogu biti i teške. To je zato što se u pripremi i izvođenju scenskih borbi ne koriste sredstva zaštite koja su nužna za sportsku ili kurtoaznu borbu (zaštitna maska i odelo). Ukoliko bi se, naime, vežbalo uz upotrebu zaštitnih sredstava to bi kasnije, kad se komad izvodi pred publikom, a borba nije uvežbana bez njih, nenaviknutim glumcima stvaralo još veće poteškoće da izbegnu povrede. Izuzetak od ovog pravila čini scenska borba koja ima za cilj da prikaže sportsko takmičenje u kome se regularno koristi kompletna zaštitna oprema ili srednjevekovne borbe u kojima se koriste zaštitni oklopi, kacige, verižnjače itd., a kada je i neophodno uvežbavati koreografiju uz upotrebu svih tih sredstava.

Isto tako i u bezoružnoj borbi mnoštvo borilačkih pokreta može naneti povrede ukoliko se izvode neoprezno i neuvežbano, a u formi raznih uganuća, istegnuća i lomova usled padova i sl.

Iz tog razloga dok se na sceni izvode borilački pokreti sa ili bez oružja treba razmišljati o tome da se oni moraju izvoditi na bezopasan način jer povrede, čak i one najmanje, mogu rezultirati nepredvidivim posledicama. Naime, zbog svakog povređenog glumca se narušava cela koncepcija ili proba ili predstava. Ovo sve dolazi posebno do izražaja ukoliko neki od povređenih glumaca nema zamenu ili je pak levoruk, ili ga treba zameniti levoruk glumac (što je od značaja npr. za scensko mačevanje jer se linearna borba zamenjuje ukrštenom čime se menja forma celokupne koreografije). Često, ako je povređen ključni glumac (npr. Sirano), predstava mora biti otkazana.

Opasnosti od povređivanja u scenskoj borbi postoje u četiri oblasti:

1. Za glumca koji se sam može neopreznom manipulacijom povrediti sopstvenim oružjem.
2. Za kolegu koga glumac može povrediti svojim oružjem ili biti povređen oružjem kolege.
3. Za okolne glumce, a kada je reč o masovnim scenskim borbama.
4. Za publiku ili druga lica koja su u okolini scenske borbe, a koji mogu biti povređeni neopreznom manipulacijom oružjem tokom borbe ili delovima borilačke opreme koji su iz raznih razloga počeli da se nekontrolisano kreću.
5. Za statiste koji se igraju scenskim oružjem

Iz navedenih razloga samo ukoliko su ranije preduzete sve potrebne mere predostrožnosti i zaštite, ako se one sprovode neprekidno tokom uvežbavanja i izvođenja scenskih borbi, ali i nakon toga nivo bezbednosti može biti zadovoljavajući. U scenskoj borbi se povrede događaju najčešće u pet situacija:

1. *Tokom prvog upoznavanja* glumaca sa oružjem ili borilačkom veštinom
2. *U pripremnom baratanju sa oružjem* i to:

– Dok se scensko oružje neoprezno uzima (posebno kad je reč o grupi) sa mesta na kome je postavljeno. Tako se npr. mačevi (ukoliko su postavljeni vrhom na gore) ne uzimaju za prvu trećinu sečiva i tako podižu jer se time može povrediti kolega koji se u tom trenutku saginje da uzme svoj mač, već za vrh ili jabuku (i podiže tako da vrh pada na tlo).
– Prilikom neopreznog nošenja do mesta vežbanja. Tako se npr. mačevi ne nose držeći za dršku jer se time usmeravaju ka nekome, već tako da se hvataju za sečivo ispod garde sa vrhom okrenutim ka tlu.
– Tokom pauze, a kad glumci umorni neoprezno odlažu mačeve tako da se može stati nogom na njihovu jabuku čime se vrh mača automatski podiže i može povrediti onoga ko je stao na njega; ukoliko u pauzi vežbanja odlažu mač naslanjajući ga uz nešto vrhom na dole (najčešća greška) pa on usled veće težine gornjeg dela padne i počne nekontrolisano da se kreće; ukoliko u pauzi

70 Ovaj sloj je od značaja samo za klasične forme scenske borbe koje u sebi sadrže neposredni fizički sukob glumaca na sceni uz ili bez upotrebe oružja i on nema značaj za koncepte scenske borbe u kojima se sukob na sceni odvija kroz razne simboličke, asocijativne, alegorijske, konceptualne, video, svetlosne, zvučne, laserske, hologramske itd. forme borbe.

glumci ne drže mač vrhom prema tlu; ukoliko se glumci tokom pauze neoprezno i neozbiljno ponašaju sa mačevima itd.

– Zbog nemarnog odnosa prema izvesnim sredstvima zaštite kad se ona koriste ne samo tokom uvežbavanja već i izvođenja scenske borbe (kaciga, oklop itd.) Tako npr. ono što se kao obavezno u scenskom mačevanju koristi je rukavica i glumci ovu treba od samog početka aktivnosti sa mačem da koriste ne samo zbog zaštite od povreda već i naviknutosti na nju kao na deo kostima. Čak i ako se scensko mačevanje neće izvoditi sa rukavicama početne vežbe sa mačem glumci moraju izvoditi sa rukavicama da bi se sprečila pojava žuljeva zbog nenaviknutosti na držanje oružja.

Iz svih navedenih razloga postoje izvesna pravila kako se scensko oružje uzima sa mesta na kome se nalazi i nosi do mesta upotrebe. Ova pravila su od posebnog značaja kada je reč o grupi čime se sprečava povređivanje i samopovređivanje u gužvi.

3. *Na početnim probama*. Veliki broj povreda se dešava na samim probama i to najčešće na početku uvežbavanja dok glumci još nisu dobro savladali tehniku, a svom zadatku prilaze suviše ležerno ili sa nedovoljno volje, pažnje i koncentracije. Najtipičnija i najčešća povreda na početnim probama je kad glumci zbog nedovoljne zagrejanosti i nepripremljenosti za fizičke aktivnosti dožive neko uganuće ili istegnuće. Ovo je povreda koja u gotovo 70% slučajeva učestvuje u svim scenskim povredama.
4. *Na finalnim probama*. Povrede su česte u periodu pred premijeru tj. kad su glumci dobro savladali tehniku borbe i koreografiju, a zbog čega se suviše opuste, postaju neoprezni i ne razmišljaju više o scenskoj borbi (jer je „savladana“) već o drugim elementima glume u komadu (scenski borilački pokret). No, u navedeno vreme povrede su česte i jer glumci zbog nedostatka vremena nisu uspeli dobro da savladaju koreografiju pa brzaju i u zbunjenosti počnu da improvizuju.
5. *Nakon nekoliko odigranih predstava*. Ukoliko glumci ne rade na ponavljanju koreografije oni ubrzo počinju zaboravljati njene elemente pa počnu da imrovizuju. Često se dešava i da se originalna koreografija zagubi ili glumci namerno počnu izbacivati neke delove ili pokrete za koje smatraju da su „suvišni“ ili „preteški“, a dodaju neke svoje. Rezultat ovih „muljanja“ često nije samo opadanje kvaliteta scenske borbe već i rizičnija borba, pa i povređivanje.
6. *Kod pojave novih glumaca*. Često zbog bolesti, drugih predstava ili povreda neki od glumaca koji su izvodili scensku borbu moraju biti zamenjeni drugim glumcima koji nisu radili na početnom savladavanju borilačke tehnike i koreografije. Tada se obično novi glumac na brzinu priučava na finalne pokrete koreografije bez da je savladao elementarne radnje nogu i ruku sa oružjem. Ovo dovodi do toga da on udara prejako, prebrzo, nesigurno, neprecizno, sa tremom i nekoordinirano sa kolegom jer je suviše fokusiran na pamćenje radnji koreografije i pod pritiskom predstave u celinu. Takav glumac je faktor rizika jer često trpi povredu ili povređuje kolegu.
7. *Kod režijskih zahvata*. Često koreograf i reditelj iz raznih razloga nedovoljno oprezno unose (ili izbacuju) neke elemente u scensku borbu ili traže od glumaca brzinu, snagu ili amplitudu izvođenja akcija koji su nebezbedni. Tada glumac pokušavajući da izađe u susret tim zahtevima dovodi sebe u rizičan položaj i često se povredi.

Kad je reč o trenutku u komadu kada se povrede u scenskoj borbi najčešće dešavaju to je kad su borilačke scene odmah na početku komada ili na samom kraju. U prvom slučaju zato što su glumci još neopušteni ili nezagrejani, sa tremom i puni snage, a u drugom slučaju jer su na izmaku snage i koncentracije.

Povrede (ili čak i stradanja) su češći u scenskoj borbi u filmu nego u pozorištu. One se događaju prilikom snimanja opasnih kaskaderskih scena i češće u masovnim scenama. Uzroci su u loše projektovanom ili izrađenom dekoru, neispravnoj borilačkoj opremi i sredstvima, nestručnom rukovanju sa oružjem i sredstvima, nepažnji učesnika, rizičnim zahtevima reditelja ili u nepredviđenim objektivnim okolnostima – slučaju.

Svaki od učesnika u izvođenju jedne scenske borbe nosi svoj deo odgovornosti vezan za bezbednost i u tom smislu tri faktora utiču na ishod izvođenja scenske borbe u kome je izbegnuto povređivanje.

1. Glumački faktor
2. Koreografsko- režijski faktor
3. Tehnički faktor

1. Glumački faktor

Pod ovim se podrazumeva prvenstveno obučenost glumca za scensku borbu. Ukoliko glumac nije dovoljno dobro tehnički uvežban u npr. mačevalačkim radnjama sa oružjem velika je verovatnoća da tokom izvođenja scenske borbe zbog greške dođe do povređivanja. Glumci, naime, često olako i nemarno zbog profesionalne gordosti ili lakomislenosti prilaze učenju i uvežbavanju veštine potrebne za izvođenje scenske borbe. Razlog tome je često i nedostatak vremena, a što nameće savremeni način rada u „umetničkim industrijama" koje kleče pred Mamonom i kojima je jedini cilj masovna hiperprodukcija radi što većeg zgrtanja novca. Glumci tada površno i na brzinu – *instant*, učestvuju u vežbama i predstavama. Problem je i veći kad glumci u sve to unesu još i dozu opuštenosti, zabave i igre. Tada gotovo po pravilu dolazi do povređivanja.

Sa druge strane neki glumci imaju prosto urođeno lošu motoriku ili su telesno neprikladni (fizički slabi ili gojazni) pa se prirodno slabo snalaze u radnjama sa oružjem. Tada obično dolazi do povređivanja zbog trapavosti. Sa takvim glumcima treba prosto izbegavati angažmane sa scenskim borbama.

No, isto toliko mogu biti opasni glumci sa odličnim motoričkim sposobnostima, ali psihološki nepogodni. Oni izvode borilačke akcije toliko lako i perfektno da poneseni žarom svoje veštine zaboravljaju na kolege i njihove mogućnosti pa počinju npr. mačevati kao da su sami: prebrzo, prejako ili sa nesvesnom pretenzijom takmičarskog nadmetanja u virtuoznosti pred publikom. Tako nastaju razni gafovi pa i povrede. U umetnosti scenske borbe je, naime, veoma važno da glumac u svakom trenutku bude svestan da se ne nalazi na sportskom takmičenju već u pozorištu ili na filmu i da se ne bavi sportom već umetnošću. Otud i ako glumačku profesiju često prati i određena doza sujete, zavisti i gordosti, pa i s tim u vezi i kompeticije, ne treba dozvoliti da oni uđu u sferu umetničkog i počinju da se realizuju i u scenskoj borbi.

Tehnika scenske borbe kao i zanatski element umetnosti koreografisanja su tako koncipirani da se glumci tokom vežbe i scenske borbe u principu ne mogu povrediti. To ne dozvoljavaju ni vrsta, količina, snaga ni redosled pokreta telom i oružjem tokom vežbe i borbe. Iz tog razloga do povrede može doći samo ukoliko više aktera scenske borbe simultano u svom radu pogreše. Naime, ako jedan od glumaca nepažljivo napada drugi glumac ovo može kompenzovati pažljivom odbranom. Isto tako ako jedan glumac vidi da se kolega nepažljivo brani on će pažljivije napadati. Scenska borba može, dakle, imati za rezultat povredu samo ako su oba glumca nepažljiva tj. ako jedan glumac pogreši, a drugi isto tako zbog nepažnje propusti priliku da izvede potrebnu improvizaciju neophodnu da se pogrešno izvedena akcija kolege bezbedno uklopi nazad u koreografiju (poveže sa akcijom koja greški prethodi i akcijom kola za njom sledi). Ista je situacija i sa koreografijom. Glumac treba da prijavi koreografu ako uoči neku nebezbednu radnju kao što i koreograf treba da prijavi ako uoči da glumac izvodi neku radnju iz koreografije na nebezbedan način, ili tako što koreografiju samovoljno modifikuje.

Postoji više zaštitnih mehanizama koje glumci tokom uvežbavanja i izvođenja scenske borbe treba da poznaju i koriste:

1. Glumac uvek pre otpočinjanja borilačke akcije određenim i dogovorenim znakom daje signal kolegi da sledi početak napada. To je pružanje ruke napred ako je reč o bodu mačem ili pokret laktom unutra ili spolja ako je reč o sečenjima mačem s boka ili stomaka. Znak kolegi za početak akcije ispadom po pravilu je podizanje prstiju stopala prednje noge (koja polazi napred). Znak kolegi za početak akcije iskorakom (ispad napred zadnjom nogom) po pravilu je okretanje stopala vrhovima prstiju napred u pravcu napada, a nakon čega sledi povezano iskoračivanje napred itd.

2. Mesto udarca ili boda mačem se fiksira pogledom pa napadnuti glumac gledajući pravac u koji kolega napadač ima usmerenu oči zna gde je napad usmeren, gde da očekuje pogodak i gde treba da se brani. Znak za početak udarca i udarac mačem je često isto toliko i pokret glavom koja prati kretanje sečiva tokom celog puta nanošenja udarca (ovo se čini kod teških mačeva koji zahtevaju izmah uz izraženiju amplitudu scenskog pokreta). Isto tako npr. sečenja mačem koja se nanose u donje sektore kolege (3, 4, 5, 7, 8, 9 sati) se izvode tako da izmah za sečenje mora otpočeti padanjem (spuštanjem) vrha mača dole-levo ili dole-desno, sa visine kukova, a što će kolegi biti znak da zamah sečenja ide u donje položaje pa svojim mačem treba da izvede odbrane donjim blokovima (I i II). Ukoliko, međutim, napad sečenjem treba da ide u gornje sektore kolege (10 ili 2 sata) izmah napadača treba da ide levo-horizontalno ili desno-horizontalno sa visine ramena, a što će kolegi biti znak da zamah sečenja ide u gornje horizontalne položaje pa svojim mačem treba da izvede odbrane gornjim blokovima (III i IV). Takođe, ukoliko napad sečenjem treba da ide u gornje sektore kolege (11,12 i 1 sat) i to vertikalno tada izmah napadača treba da ide podizanjem vrha mača levo-vertikalno ili desno-vertikalno sa gardom mača u visini temena, a što će kolegi biti znak da zamah sečenja ide u gornje vertikalne položaje pa svojim mačem treba da izvede odbrane gornjim blokovima (V i VI).
3. Udarac u scenskoj borbi nekim oružjem se ne izvodi po principu „započni i zaboravi“ već pod punom kontrolom od njegovog početka do kraja, a što znači da glumac koji izvodi npr. sečenje mačem treba da nanosi udarac kontrolisanom snagom, brzinom i amplitudom kao i da, ako je to potrebno, isti i zaustavi.
4. Svaka akcija oružjem, bilo da je reč o napadu ili odbrani, mora da se izvodi određenom sukscesijom tj. redosledom radnji kako delovi jednog borilačkog pokreta ne bi bili haotični, a samim tim i nekontrolisani kako za onog ko napada tako i za onog ko se brani. Iz tog razloga je veoma važno da glumci u početku svaki svoj borilački pokret broje i izvode po redosledu radnji koji im pripada. Tako se stiče rutina da u scenskoj borbi finale zamaha rukom kod sečenja mačem pada u istom trenutku kad i finale ispada ili iskoraka nogom, a što značajno povećava bezbednost izvođenja odbrana. Napadi koji kreću haotično (nekad prvo rukom pa zatim nogom, nekad prvo nogom a zatim rukom, ili istovremeno) su značajno teži za odbranu, pa i nebezbedniji, a koriste se samo izuzetno za posebne scenske efekte). Brojanje radnji tokom izvođenja scenskih borilačkih akcija ne samo da povećava sigurnost i bezbednost već pruža i mogućnosti da se kontroliše njihov tempo.
5. Svaki udarac koji nanosi kolega treba da se brani ne napamet (tamo gde on treba po scenariju da padne) već po viđenju (tamo gde se fizički finalizuje). U tom smislu glumac ne samo da treba da gleda odakle udarac polazi već i gde se kreće da završi pošto se veoma često dešava da kolega u napadu pođe iz jednog pravca, a greškom završi zbog kolebanja na sasvim drugom mestu pokušavajući u zbunjenosti da se ispravi. Iz tog razloga je važno da se odbrane ne izvode panično i prebrzo tj. pre nego što je kolega krenuo da izvede udarac za napad (ovo je ujedno i glumački neprihvatljivo jer razbija scensku iluziju kad se vidi da se glumci bore po unapred zacrtanoj koreografiji čekajući unapred jedan drugog).
6. Svaki udarac koji se nanosi oružjem ili delom tela treba da ima neophodnu minimalnu sporost, amplitudu i snagu. Snaga treba da je tolika da se čuje kontakt oružja. Kada je reč o brzini ona ne sme biti tolika da kolega i publika ne mogu vizuelno da je konstatuju i to je brzina u kojoj svaki glumac u sebi, dok izvodi akciju, može većom ili manjom brzinom da izbroji 21-21. Ovaj uslov nije samo od bezbednosnog značaja. Naime, publika treba ne samo da gleda već i vidi pokret, shvati njegov smisao i oseti njegovu scensku vrednost. Borilački događaji na sceni ne treba da gaze jedni preko drugih stvarajući jedan nerazgovetni kovitlac (izuzev ako to nije iz režijsko-umetničkih razloga kreiranja meteža na sceni potrebno) haosa.
7. Svaki udarac koji se nanosi ili brani treba izvoditi pravilno tj. onako kako načela tehnike određene borilačke veštine to nalažu. Ne može se npr. u scenskom mačevanju sekući udarac braniti slabijom stranom sečiva već se on uvek brani onom jačom – bližom gardi; nasuprot tome ako je reč o borbi bodovima lakim mačevima na velikoj distanci tada je upravo nužno odbrane izvoditi slabijom stranom sečiva, a nikako onom jačom jer je tada vrh napadača suviše

blizu kolege i može ga povrediti; položaj ruke koja izvodi odbranu od sečenja ne sme biti ni preblizu ni predaleko od glave onoga ko se brani itd.[71]

8. Svaki glumac, a posebno student glume treba dok izvodi scensku borbu da je svestan razlike između kaskade i glume tj. kaskaderskog i glumačkog poziva. Glumci ne treba (izuzev ako su školovani i kao kaskaderi) da poneseni žarom akcija olako i presamouvereno pokušavaju izvoditi često veoma opasne radnje (koje im se zbog njihovih godina i neiskustva ne čine takvim) jer to može završiti fatalno. U izvođenju opasnih akcija se ne mora u više puta pogrešiti nijednom, ali je dovoljno pogrešiti samo jednom, a verovatnoća greške matematički raste sa brojem izvedenih akcija. Ovakve rizike zato treba prepustiti onima koji su spremni po pozivu, znanju i karakteru na njih i koji će sa više iskustva i sigurnosti, ali i svesnosti o posledicama, izvesti opasne borbene akcije.
9. Veoma važan faktor bezbednosti u vežbanju i izvođenju scenskih borbi je psiha glumca. Pod ovim podrazumevam njegovu trezvenost tj. da glumac ne treba scenskoj borbi da pristupa psihički nestabilan, pod dejstvom alkohola ili opijata.

2. Koreografsko-režijski faktor

U svim scenskim centrima širom sveta za poslove koreografije borilačkih scena (a posebno mačevalačkih) se angažuju isključivo stručnjaci za ovu oblast (učitelji, instruktori ili profesori scenskin borbi). Ovo je od izuzetnog značaja pošto se najveći broj povreda glumaca i događa upravo kao posledica olakog rada i nestručnosti u oblasti scenske borbe. Navedeni problem dobija na težini u današnje vreme jer su obim, tehnologija i žestina izvođenja scenskih borbi (posebno na filmu) zbog generalne dinamizacije savremenog života takvi da dinamički prevazilaze sve prethodne periode pozorišne i filmske umetnosti.

Koreografski i režijski nestručno postavljena scenska borba po pravilu vodi povređivanju pošto glumce dovodi u situacije da izvode radnje povećanog rizika koga niko od njih nije ni svestan. Naime, niz npr. mačevalačkih akcija se ne sme izvoditi iako su scenski veoma atraktivne, ili se mogu izvoditi ali na poseban i korigovan način. Isto tako je npr. dovoljno da koreograf u akcijama bacanja ili ispadanja oružja iz ruke razoružanog protivnika ne vodi računa o načinu i smeru padanja mača pa da se ovaj nekontrolisano otkotrlja pravo u publiku ili druge glumce itd.

Koreograf i reditelj iz tih razloga ne postavljaju scensku borbu samo u skladu sa zahtevima scenske atraktivnosti borbe već i u skladu sa pravilima bezbednosti. Ovo je posebno zahtevan posao kada je reč o scenama sa više glumaca (masovne scene) i kada treba voditi računa o bezbednoj usklađenosti složeno isprepletanih linija kretanja scenskih borbi, a koje treba da dočaraju haotičnost i metež na sceni. Koreograf i reditelj treba posebnu pažnju da posvete na bezbednost kada je reč o raznim vrstama eksperimentalnog pozorišta u kojima se svi učesnici scenske borbe često susreću sa nepoznatim situacijama i iskustvima. Ovo se posebno odnosi na režiju koja u raznim performansima aktivno uključuje i publiku u scensku borbu kako bi se ona saživela sa umetničkim činom i tako se „uklonila granica između umetnosti i života“.

Koreograf i reditelj scenskih borbi imaju još jedan zadatak. Često se dešava da glumci koji su iz raznih razloga u ulozi nezamenjivi nemaju prirodno motoričke kapacitete za izvođenje nekih borilačkih radnji. Koreograf i reditelj tada treba da procene njegove mogućnosti i da prilagode svoj rad njegovim sposobnostima. Ukoliko ovde pogreše ne samo da glumac neće moći u potpunosti da zadovolji zahteve komada već će im nepotrebno otežavati posao, a što je najvažnije, snižavati prag bezbednosti za sve učesnike tokom vežbi i izvođenja scenske borbe.

Na ovom mestu treba spomenuti i producenta. Rad na stručnoj izradi koreografije i obuci glumaca za scensku borbu uvek pada na teret producenta i reditelja jer je stručnost prvi i osnovni preduslov da se izbegnu povrede. No, producent treba da je svestan da postoji razlika između stručnjaka za npr. sportsko mačevanje, bojevo (istorijsko) mačevanje i scensko mačevanje i da u tom smislu stručnjaci iz oblasti sporta ili prave borbe nisu ličnosti koje zadovoljavaju ni tehnički ni umetnički kriterijume za kvalitetan i bezbedan scenski rad. Tako npr. u sportskom mačevanju ne postoji mogućnost vežbanja

71 Ova oblast je inače detaljno izložena u mojoj knjizi-enciklopediji Pozorišno mačevanje i umetnost scenske borbe, a u delu koji se bavi tehnikama scenskog mačevanja raznim tipovima mačeva.

bez zaštitne opreme, takođe, u sportskom mačevanju se koriste, recimo, finte u napadu, napadi na glavu, bodovi iz svih distanca, kontranapadi, simultani napadi – odbrana, itd. dok sve to je zabranjeno u tehnikama koje koristi stručnjak za scensko mačevanje.

Zakonom o zaštiti na radu su u gore navedenom smislu precizno formulisane obaveze glumca i poslodavca kada je reč o obuci, a što važi za svaku vrstu zanimanja. Smatram da je poštovanje i ovih zakonskih obaveza veoma važno posebno zato što su glumačke aktivnosti često skopčane sa nizom opasnosti i rizika na sceni bez obzira da li je reč o komadima sa scenskom borbom ili bez nje.

3. Tehnički faktor

Ukoliko oružje kojim glumci izvode scensku borbu nije adekvatno (scensko) i ukoliko nije pravilno održavano ono može biti izvor povreda. Treba podsetiti da se povrede ne moraju dešavati samo među glumcima već i da sama publika može biti povređena, a posebno kada je reč o različitim vrstama scenskih borbi u formi savremenih postmodernističkih performansa. Naime, ako je sečivo mača oštećeno ili loše učvršćeno ono se može polomiti i izleteti u publiku, a što je čest slučaj.

U tom smislu rekviziter-oružar treba da bude stručno lice koje je upućeno u elementarne stvari vezane za borilačko oružje i opremu, a kao što su npr. tipovi mača u raznim epohama, osnovni i pomoćni delovi mača raznih epoha, njihova namena, način montaže, demontaže, održavanja i popravljanja. On mora biti svestan u svakom trenutku da se u scenskoj borbi sme koristiti isključivo scensko oružje, a ne pravo bojevo. Iz tog razloga nije dozvoljeno u scenskim borbama upotrebljavati prave bajonete, noževe, mačeve, sekire itd. sa izgovorom autentičnosti, a da se prethodno ovi nisu na adekvatan način prilagodili uslovima scenske bezbednosti. Ovo podrazumeva da su oštrice do forme teluća istupljene i da su vrhovi do zaobljenosti oboreni. Isto tako pojedini delovi oružja i borilačke opreme se tokom vežbi i borbi oštećuju čime nastaju strukture koje mogu dovesti do povreda. Tako npr. kad je reč o sečivima mačeva na njima se tokom udaraca i odbrana formiraju reckasti zazori koji veoma lako mogu izazvati posekotine. Slično se dešava i sa gardama i rukobranima mačeva, rubovima štitova, kaciga itd. Iz tog razloga rekviziter-oružar mora redovno sanirati nastala oštećenja. No, odgovornost ne pada samo na rekvizitera već i na lice koje uvežbava sa glumcima koreografiju, a koje dopušta upotrebu eventualno neadekvatnog ili oštećenog oružja jer i najbenignije scene u trenutku nepažnje, posebno ako je reč o masovnim scenama, sa neadekvatnim oružjem mogu imati fatalan ishod.

Oružar-rekviziter je odgovoran i da oružje uvek stoji na za to određenom mestu i u za to pripremljenim soškama i ormanima koji su pod ključem. Zato je veoma važno da se oružje nakon izvedenih proba ili predstava ne ostavlja slobodno i na nekontrolisan dohvat pošto se često dešava da glumci u slobodno vreme, a često i statisti, igre radi ga uzimaju i nekontrolisano se mačuju.

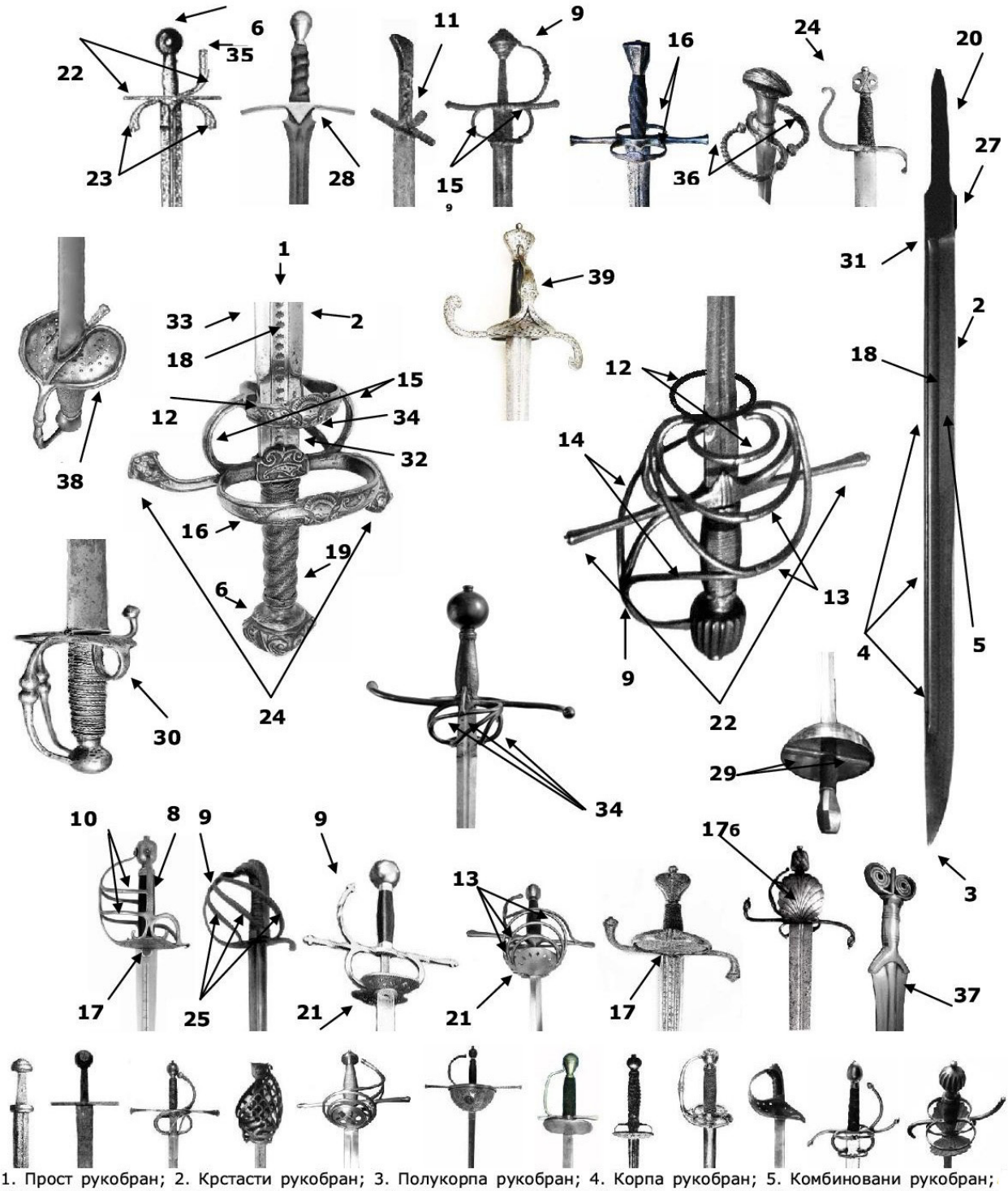
K) **Trenažni sloj umetnosti scenske borbe**

> „Ono što čujem to zaboravim, ono što vidim to pamtim, ono što radim to znam.“ Konfucije

Pod ovim slojem se podrazumeva neposredna fizička priprema glumca za izvođenje scenske borbe. Naime, nijedan od prethodno navedenih slojeva nema nikakav značaj ukoliko glumac ne savlada iz objektivnih ili subjektivnih razloga koreografiju scenske borbe. Rad na savladavanju ovog sloja ima niz specifičnosti u odnosu na uobičajenu metodiku glumačkog rada vezanu za pripreme scenskog komada.

Ovde ću samo u najopštijim crtama izneti kako treba po fazama da izgleda rad sa glumcem ili grupom glumaca na njihovoj pripremi za kvalitetno i bezbedno izvođenje scenske borbe. Upuštanje u posebne i pojedinačne crte ove metodike i detaljne instrukcije za ovu vrstu scenskog rada zahteva mnogo veći prostor (celu jednu knjigu u formi praktikuma). Osim toga sam rad sa glumcima uvek je samo delom zanatsko-tehničkog karaktera dok je drugim delom kreativan i nosi u sebi puno iskustvenog, neizrecivog i neprenosivog.

ДЕЛОВИ МАЧА СА ПРОСТИМ И СЛОЖЕНИМ БАЛЧАКОМ



1. Прост рукобран; 2. Крстасти рукобран; 3. Полукорпа рукобран; 4. Корпа рукобран; 5. Комбиновани рукобран; 6.Гарда рукобран; 7. Транзициони рукобран; 8. Полугарда рукобран; 9. Окон рукобран; 10. Триангуларни рукобран сабље и палаши; 11. Дуални рукобран - поседује два система заштите из *рикасо прстене* и из *паириног прстена*. основној форми *спада ди лато* а у развијеној *мач папенхајм.*

Šema 3

1. ***Сечиво***. Тело мача.
2. ***Оштрица***. Део сечива којим мач сече.
3. ***Врх.*** Део сечива којим мач боде.
4. ***Телуђе***. Тупи део сечива који се налази насупрот оштрице. Постоји код неких мачева.
5. ***Лист***. Бочна стране сечива.
6. ***Јабука***. Метални лоптасти део насупрот врху сечива који повезује сечиво са балчаком
7. ***Балчак***. Део на крају сечива мача кога чине рукобран, дршка и јабука.
8. ***Бочни гребен***. Пречка која повезује бочну страну накрснице, парирни прстен, одбојник или лукове одбојника са јабуком (са леве или десне стране балчака). Штити бочне делове шаке.
9. ***Доњи (централни гребен)***. Крак доње накрснице који је лучно повезан са јабуком или лучну пречка која почиње из корена доње накрснице и повезана је са јабуком мача. Штити доњи део шаке.
10. ***Грана***. Део сложеног рукобрана - свака шипка и пречка везана за било који део накрснице која се надовезује на доњи или бочне гребене.
11. ***Чапорак***. Мала шипка или плочица са леве или десне (или обе) стране накрснице постављена као рукобран кажипрста или палца по средини накрснице и под углом од 90 степени у односу на краје накрснице. Зачетак бочне накрснице и парирног прстена.
12. ***Одбојник***. Део сложеног рукобрана - прстен, полупрстен или плочица који повезује чеоно рикасо прстенове и штити прсте са чеоне стране. Ако одбојник није од прстена већ металне плочице зове се се ***чеона плоча***.
13. ***Лукови одбојника***. Лучне шипке које се паралелно надовезују на прстенове одбојника ширећи се према накрсници.
14. ***Гране одбојника***. Лучне шипке које повезују лукове одбојника са доњим или бочним гребенима.
15. ***Рикасо прстен***. Полупрстен који се простире између предње стране накрснице и оштрице. Настао највероватније повијањем контранакрснице ка оштрици. Служи за заштиту кажипрста пребаченог преко накрснице.
16. ***Парирни прстен***. Мањи или већи прстен постављен са леве или десне (или обе) стране накрснице (по средини накрснице) као рукобран кажипрста или палца а управно на краке накрснице.
17. ***Браник.*** Метална плочица која замењује или покрива парирни прстен. Штити кажипрст или палац поред сечења и од бода. Ако браник покрива оба парирна прстена тада мач добија браник у облику обореног броја 8 – ***октон.***
17б. ***Парирна плоча***. Метална плоча (обично полушкољка) која замењује или покрива парирни прстен простирући се до јабуке. Штити целу од сечења и бода целу десну страну шаке. Ако је повезана са јабуком зове се ***гребенска плоча***.
18. ***Жљеб***. Канал дуж сечива који који се простире по листу сечива а служи за олакшање сечива и његово конструкцијско ојачање.
19. ***Дршка***. Део балчака за који се хвата сечиво мача.
20. ***Трн***. Крај сечива. Део насупрот врху сечива на који се навлачи балчак мача и фиксира јабука. Дуж трна се налази дршка мача.
21. ***Чеона плоча***. Одбојник покривен металном плочицом која покрива само прстене одбојника или металном плочом која сеже све до накрснице.
22. ***Накрсница.*** Врста простог рукобрана који се састоји од равне шипке постављене управно на дршку мача а у равни оштрице сечива. Састоји се од доњег и горњег крака.
23. ***Контранакрсница***. Накрсница којој су краци повијени према врху мача.
24. ***Комбинована накрсница***. Накрсница којој је један крак повијен у назад - према јабуци а други у напред - према врху мача.
25. ***Бочне накрснице***. Шипке које полазе са леве и десне страна накрснице и у луку или дијагонално се повезују са доњим гребеном директно или преко грана (полукорпа рукобран) или се повезују са бочним гребеном или јабуком (корпа рукобран).
27. ***Контрателуђе***. Тупи део сечива на његовој бази (између наоштреног дела сечива и балчака) који се налази на супротној страни од телуђа мача.
28. ***Рикасо усек***. Полумесечасти усек на сечиву код контрателуђа у који се поставља кажипрст за ослонац и заштиту.
29. ***Рикасо пречка***. Метална шипка унутар гарда рукобрана постављена управно на дршку код мачева који немају накрсницу а имају рикасо.
30. ***Прстен за палац***. Метални прстен унутар корпа и калота рукобрана који се налази са леве стране накрснице а у који се ставља палац ради чвршћег хвата дршке.
31. ***База сечива***. Део сечива између краја оштрице и почетка трна. Тупи, најшири и најдебљи део сечива и на њему почиње монтажа балчака мача.
32. ***Рикасо***. Део на сечиву који чини угао између контрателуђа и доњег крака накрснице.
33. ***Контраоштрица.*** Друга оштрица на сечиву код двооштричних мачева – налази се насупрот оштрице.
34. ***Пречка рикасо прстена***. Кратка метална шипка која лучно-дијагонално везује рикасо прстен са другим рикасо прстеном, одбојником или накрсницом.
35. ***Доњи рукобран***. Доњи крак накрснице или лучна шипка која полази из корена доњег крака накрснице повијена ка јабуци, али која **није** спојена са јабуком. Штити шаку одоздо.
36. ***„S" накрсница*** – накрсница којој су краци извијени на супротне стране а управно на раван оштрице мача стварајући заштиту сличну парирним прстеновима.
37. ***Ребро***. Пружно испупчење (ојачање) дуж центра сечива мача (бодежа) на оба листа а које полази од дршке до врха сечива. На овај начин сечиво на попречном пресеку добија крстаст изглед.
38. ***Октон***. Браник који симетрично покрива оба парирна прстена правећи рукобран облика обореног броја 8. Овај браник личи на браник транзиционог рапира али се од њега разликује по томе што нема рикасо јер мачеви којима се рукобран развио из парирних прстенова немају рикасо за разлику од мачева код којих се рукобран развијао из рикасо прстена и одбојника.
39. ***Гребенска плоча***. Ужа или шира парирна плоча која је везана за јабуку.

Iz Rečnika evropskog bojevog mačevanja, Aleksandar Stanković, 2017, Edicija Rapir, knj. 14, Centar FABULA NOSTRA

Iz tog razloga jednostavni putokazi i principi metodike koji će ovde biti izloženi ne mogu biti ni od kakve koristi ukoliko lice koje radi sa glumcima na savladavanju koreografije nema pored dovoljno tehničkog znanja i iskustva takođe i urođeni talenat za umetničko ali i sposobnosti i talenat za rad sa ljudima.

Ovaj sloj se sastoji od nekoliko edukaciono-trenažnih koraka:

– *Auditivnog* (slušanje) koga čine teorijsko upoznavanje glumaca sa formom scenske borbe, koreografijom, vrstama oružja, pravilima i uputstvima vezanih za bezbednost itd.

– *Vizuelnog* (gledanje) koga čini praktični pokaz određenih borilačkih radnji vezanih za koreografiju.

– *Taktilnog* (proba) koga čini neposredno praktično glumačko oponašanje i pokušaji podražavanja prethodno pokazanih borilačkih radnji.

– *Kinestetičkog* (trenaž) koga čini uvežbavanje do automatizma, prvo sa učiteljem, a nakon toga sa kolegom, osnovnih tehničkih radnji neophodnih za savladavanje koreografije.

– *Improvizacionog* koga čini slobodno kombinovanje naučenih tehničkih borilačkih radnji. Ovo je potrebno da bi se glumci oslobodili treme, rutinirali, podigli svoj motorički nivo baratanja oružjem, dostigli samopouzdanje i prestali da misle o tehnici borbe, a kako bi se posvetili u potpunosti njenoj koreografiji.

– *Koreografskog* koji se sastoji od učenja i uvežbavanja koreografskih elemenata scenske borbe. Ovaj deo prvo izvodi glumac sam tokom upoznavanja sa notacijom koreografije, zatim sa licem sa kojim ovu uvežbava i na kraju sa glumcem (glumcima) sa kojim treba da izvodi scensku borbu. Svi izloženi koraci se izvode kroz sledeće faze:

Prva faza. Školovani glumci su uglavnom tokom svojih studija imali priliku da savladaju tehniku npr. scenskog mačevanja tj. kretnje nogama i radnje rukama u akcijama napada i odbrane. No, njihovo znanje je po pravilu veoma neujednačenog nivoa kako po kvalitetu tako i po obimu zato što dolaze iz različitih glumačkih škola i zato što je vreme tokom kojeg nisu vežbali i obnavljali stečena znanja učinilo svoje.

Osim navedenog glumci veoma često poseduju neadekvatna znanja iz ove oblasti jer su za držanje nastave zbog nedostatka kadrova ili uslova obično angažovani ljudi koji se bave sportskim mačevanjem tj. sportisti. To su, međutim, lica čija se znanja odnose samo na jednu specifičnu vrstu mačevanja – mačevanje sa kraja 19. veka jednoručnim lakim mačem tipa špada (floret) ili sablja i to na sportski način. Ova znanja i rad, međutim, mogu pokriti tek kojih 20% tehnike scenskog mačevanja. Sa druge strane rad sa sportskim stručnjacima (trenerima) podrazumeva prenošenje znanja isključivo tehničkog tipa tj. pukih radnje nogu, ruku, napadi, udarci, odbrane itd. dok glumci ostaju potpuno uskraćeni za sve ono što čini suštinu scenskog mačevanja – sceničnost i glumačku artikulaciju.

No, to nije sve. Tokom savremenog glumačkog školovanja sve više se može naići na slučaj da se edukacije iz oblasti scenskog mačevanja svodi na učenje tehnika istočnih borilačkih veština: mačevanje japanskim dvoručnim sabljama (katana), džudo, karate, aikido, tekvondo itd. Sve ove veštine, međutim, nemaju nikakve veze sa zapadnom tradicijom borbe koja se temelji na evropskom mačevanju, rvanju i boksu i potpuno je neadekvatno (štaviše smešno) njihovo korišćenje u komadima zapadnoevropske dramaturgije do 20. veka.

Takođe, a u duhu savremenog postmodernog obrazovanja, sve češće se nailazi na slučaj da se glumci i ne obrazuju iz ove oblasti. To znači da oni tokom školovanja ovaj (kao i mnoge druge) predmet i nemaju u ponudi jer za potrebe savremenog postmodernističkog teatra, u kome je umetnički prihvatljivo sve i može se slobodno, provizorno i improvizovano činiti svašta, to nije ni potrebno. Otud veliki deo edukacije u glumačkoj umetnosti koji je postojao u klasičnim školama u vreme kulture (dakle, pre doba postkulture) je sužen kako po kvalitetu tako i kvantitetu, a sve u skladu sa današnjim ukupno instant i minimalizovanim načinom života.[72]

72 „Deca uzrasta 5-6 razreda uče 15 minuta i ne mogu više! Tokom igranja igrica i boravka u virtuelnom svetu, u kojem se sve dešava jako brzo, dečiji mozak za kratko vreme prima na stotine impulsa, a u realnom životu sve je sporije pa ne mogu ni da čitaju ni da i uče (...) svaka generacija unazad 15 godina je sve slabija i slabija." (dr. Ranko

Iz svega izloženog sledi da lice koje se bavi pripremom glumca ili grupe glumaca prvo mora ispitati nivo njihovog znanja, a kako bi ga, što je veoma važno, ujednačio. Iz tog razloga je u principu uvek neophodno da svi prođu kroz elementarnu fazu obnavljanja tehnike scenskog mačevanja. Neki glumci će se na ovoj oblasti zadržati kraće, a neki duže u zavisnosti od svojih sposobnosti i ranije stečenih znanja.

Ova pripremna faza je od velikog značaja ne samo zato što glumci u njoj rade na savladavanju tehnike scenskog mačevanja već i zato što istovremeno podižu nivo svojih motoričkih sposobnosti i fizičke kondicije. Fizička kondicija je, naime, neophodna zbog telesno zahtevnog rada koji dolazi kasnije sa savladavanjem i uvežbavanjem koreografije i mnoštva proba. Iz svih navedenih razloga, ako je cilj stvaranje vrednog umetničkog dela, potrebno je kod glumaca, reditelja, organizatora i producenta insistirati na ozbiljnom pristupu ovoj prvoj fazi rada koja ima ukupno 12 koraka i to:

1. Potrebno je glumce upoznati u osnovnim crtama sa koreografijom scenske borbe (ako je potrebno i sa načinom čitanja notacije koreografije) kao i sa duhom epohe koju tumače, posebnim (karakterističnim) crtama karaktera borca tog perioda i pojedinačnim crtama karaktera lika koji glume.

2. Potrebno je glumce upoznati sa vrstom oružja koje će koristiti i njegovim tehničkim osobinama jer to je važno za razumevanje tehnike njegove upotrebe.

3. Potrebno je glumce obučiti u osnovnim tehničkim radnjama borilačkog kretanja po sceni tj. mačevalačkim koracima epohe o kojoj je reč. Ovaj element, koji ujedno oduzima jednu trećinu vremena pripreme glumca za scensku borbu, je veoma važno savladati do automatizma i rutine jer u onoj meri u kojoj glumac razmišlja o svojim „nožnim radnjama“ tj. načinu kretanja po prostoru tokom izvođenja borilačkih akcija on ima manje kapaciteta da se istovremeno bavi radnjama rukom (rukama) sa oružjem, svojim scenskim pokretom i dijalogom. Otud je prvi i osnovni cilj automatizam radnji nogu.

Ovaj segment priprema glumaca za scensku borbu ima jedan izuzetak. Ukoliko je, naime, reč o borbi koja na sceni treba da prikaže sukob školovanog borca sa neukim borcem tada se ovaj drugi bori naturalistički tj. instinktivnim (prirodnim) kretnjama nogu. Iz tog razloga se prvi borac obučava u savladavanju borilačkih pokreta nogu dok ovaj drugi treba da ostane neuk (neobučen) i da se po sceni kreće upravo „kako ume i zna“. Njegova obuka će, dakle, biti svedena samo na elementarne pokrete odbrane i napada oružjem „varvarskom“ (prirodnom) tehnikom instinktivnog izmaha, zamaha i bloka, a kako bi mogao scenski i bezbedno ući u bilo kakvu borilačku interakciju sa kolegom.

U savladavanju ove prve faze lice koje radi na obuci glumaca treba da proceni motoričke sposobnosti glumaca pojedinačno. To je potrebno kako bi prilagodio način pristupa građi, savladavanje veštine i koreografije svakom glumcu ponaosob pošto su glumci često veoma različiti kako po svojim mogućnostima i sposobnostima tako i godinama.

Da bi se ovaj deo pripreme glumaca za scensku borbu dobro uradio potrebno je da lice koje radi sa glumcima na uvežbavanju borilačkih radnji bude upoznato sa metodologijom praktičnog izvođenja vežbi (da poseduje praktikum scenskih borbi). To znači da zna ne samo kako izgleda neki borilački pokret već i šta treba čini i koji su praktični postupci, vežbe i elementi u radu potrebni kako bi jedan ili grupa glumaca savladali taj pokret u njegovoj pravilnoj formi. Tako npr. kad u scenskom mačevanju glumac treba da uvežbava sečenja instruktor prstom leve ruke daje znake vertikalno-levo ili vertikalno-desno za sečenje 11-7 sati ili 1-5 sati, horizontalno-levo ili horizontalno-desno za sečenje 10-2 ili 2-10 sata, levo-dole ili desno-dole za sečenje 3-9 ili 9-3 sata dok desnom rukom izvodi odbrane svojim mačem; da bi se izbegla česta i smešna glumačka greška da se napadnuti glumac brani pre nego što je napad izveden (a što može biti samo sredstvo smešne stilizacije) tokom učenja izvođenja sečenja instruktor pokret

Rajović) Novim generacijama dece i ljudi ekranoida savremenog doba brzine i vizuelnih spektakla sposobnost pažnje i fokusa je uništena rasutim i rastrzanim vatrometima virtuelnih privida i opštim multitaskingom. Duh i duša su im hipnotisani kultom materijalnog, a hedonizam ih je onesposobio za disciplinu, upornost i napor ka vrednom u bilo čemu. Otud neprestani zahtevi za konstantno snižavanje kriterijuma rada i učenja u svemu – pa i u umetnosti scene. Sistem im raznim surogatima izlazi u susret učestvujući u tom procesu idiotizacije i stvaranja bezidentitetskih kopija digitalno zavisnih – robova budućnosti sposobnih samo za simuliran život u jednom svetu idiokratije i simulakruma. Cilj je da kritička sposobnost bude otupljena ili uništena jer ljude treba transformisati u tehnološko.naučne zupčanike kapitalističkog aparata, umesto u autonomne građane sposobne za društvenu kritiku.

izmaha mačem (sa svim njegovim elementima) mora glasno i jasno brojati sa „1“ (prva faza), a pokret zamaha mačem (sa svim njegovim elementima) koji se finalizuje istovremeno sa završnom fazom koraka napred, ispada ili iskoraka izbrojati sa „2“ (druga faza); kad instruktor uvežbava glumca da izvodi sečenja kreće se nekoliko koraka napred i nazad (glumac protivkretanjem održava distancu) pri čemu povremeno izgovara „1“ (znak da glumac izvede sečenje sa ispadom) ili „2“ (znak da glumac izvede sečenje iskorakom), a uz povremene sopstvene napade ispadom ili iskorakom uz sečenja koja glumac treba da odbrani; da bi glumci stekli rutinu, spretnost i automatizam u izvođenju napada sečenjem i odbranama od sečenja instruktor glumce postavlja naspramno tako da jedan vodi korake napred izvodeći vezano sečenja, a drugi korake nazad izvodeći vezano odbrane. Instruktor zatim u željenom trenutku iznenada komanduje „promena“, pa drugi glumac počinje da se kreće napred i napada dok prvi ide nazad i izvodi odbrane. Nakon toga se izvodi ista vežba ali tako da instruktor stane iza jednog glumca i podizanjem jedne ruke daje znak glumcu koji napada da sečenje izvede sa ispadom, a podizanjem obe ruke znak da sečenje izvede sa iskorakom. Nakon toga staje iza drugog glumca i ponavnja istu vežbu itd. Da bi neko bio profesor, učitelj ili instruktor scenskih borbi on treba da poznaje i ima iskustvo sa stotinama ovakvih i sličnih praktičnih vežbi, a koje su mu neophodne u radu sa glumcima. Za ovaj deo obuke je važno da glumci od početka vežbaju korake u vrsti obuće u kojoj će mačevati i na sceni. Uvežbavanje osnovnih borilačkih pokreta scenskog mačevanja se odvija po redosledu:

a) Lepeza svih koraka se uvežbava prvo tako da svaki glumac pojedinačno savlada svaki korak po formi, a zatim po amplitudi i na kraju po brzini. U savladavanju koraka se počinje od motorički najprostijih do motorički najsloženijih (najatraktivnijih). Veoma je važno da glumci od početka pravilno savladaju formu pokreta jer ona i daje pokretu njegovu vizuelnost i deo scenske vrednosti. Od početka učenja svaki korak glumci treba da izvode sukscesivno tj. po fazama i sa znanjem njegovih sastavnih elemenata. U tome će pomoći brojanje svakog pokreta i njemu sledećeg pokreta. Na ovaj način ne samo da se dobija na ispravnosti forme već i glumac odmah u svoj pokret unosi i „metronom“ ritma koji će kasnije biti od značaja za formiranje željene dinamike u borbi.

b) Zatim je potrebno da glumac slobodno kombinuje sam sve naučene korake i kretnje po sceni.

c) U sledećoj fazi glumac vežba naučene pokrete naspram svog kolege tako da se počinju kretati u paru naspramno (održavajući međusobnu distancu) prvo samo sa pojedinim vrstama koraka, a zatim slobodno kombinujući razne vrste koraka. U početku se vežba samo sa istom brzinom i amplitudom, a zatim kombinujući različite brzine i amplitude.

4. Nakon toga se glumcima daje oružje (mač) kako bi se navikli na njegovo pravilno držanje u ruci i kretanje s njim u prostoru. U ovoj fazi je važno da glumac izgradi borilački stav tj. da formira neki borilački karakter bojeći svoj telesni pokret položajem (prav, pogrbljen, iskrivljen, mlitav, smešan, odvratan) koji će govoriti nešto o njegovom liku, a koji će provejavati kroz većinu njegovih borilačkih akcija kao izvesni tonalitet. Na ovom mestu reditelj u saradnji sa glumcem i koreografom scenske borbe treba, dakle, aktivno da rade na generalnom borilačkom izgledu i stavu (borilakoj karakterologiji) glumca u komadu.

5. Nakon toga se glumcima objasne osnovna pravila bezbednosti (označavanje početka udarca i mesta na koje će udarac ili ubod biti nanešen, distanca sa koje ubod ili sečenje ne povređuje, kontrolisanje snage itd.)

6. U sledećoj fazi glumac savladava borilačke radnje oružjem (mačem). I ovde je neobično važno, kao i kod učenja koraka, da se savlada pravilna forma **napadačkih radnji** uboda i sečenja. U ovoj fazi je važno da se glumac navikne na obavezno odbrojavanje usklađenih radnji naoružane ruke i nogu tokom izvođenja akcija. Ova faza, čiji je jedan od najvažnijih ciljeva rutiniranje u radnjama sa oružjem, podrazumeva pojedinačno glumačko savladavanje sledećih radnji sa stručnjakom za uvežbavanje tehnike scenske borbe:

a) Uboda i sečenja iste vrste u mestu.
b) Uboda i sečenja raznih vrsta u mestu.
c) Uboda i sečenja iste vrste sa istim koracima
d) Uboda i sečenja iste vrste različitim koracima
e) Uboda i sečenja raznih vrsta sa istim koracima
f) Uboda i sečenja raznih vrsta različitim koracima

7. U sledećoj fazi glumci treba da savladaju osnovne **odbrambene radnje** zaštite od uboda i sečenja i to prvo u mestu, a zatim sa kretanjem. I u ovoj fazi glumci izvode vežbe ne sa drugim glumcem već sa stručnjakom angažovanim za uvežbavanje tehnike scenske borbe.

8. Glumci se postavljaju u parove i u mestu polako i lagano razmenjuju sečenja, ubode i odbrane po redu, a zatim ih slobodno kombinujući uz strogo poštovanje tačke 5. U ovoj fazi prvo jedan glumac napada, a drugi se brani, zatim obratno i na kraju u kombinaciji obostrane naizmenične razmene napada i odbrana, dakle, sa „preuzmanjem na znak". Sve sa brojanjem.

9. Sledeća faza podrazumeva sve prethodno izloženo ali uz istovremenu upotrebu naučenih kretanja (prvo sa istim koracima različiti napadi i odbrane, zatim sa različitim koracima isti napadi i odbrane i na kraju kombinacije različitih napada i odbrana sa različitim koracima).

10. Sledeća faza podrazumeva savladavanje uzvrata (napada nakon izvede odbrane). Glumci stoje u mestu i razmenjuju napade, odbrane i uzvrate i to tako da jedan napada, a drugi se brani i uzvraća da bi zatim, u drugoj fazi, i drugi glumac uzvraćao nakon izvedene odbrane. Tako se za rezultat dobija jedna kontinuirana celina razmena napada, obrana i uzvrata koja je temelj borilačkog kadra jedne scenske borbe.

11. Glumci izvode prethodnu vežbu, ali sad sa kretanjem uz upotrebu različitih borilačkih pokreta. Sve sa brojanjem.

12.Poslednja faza uvežbavanja se sastoji od toga da par glumaca izvode korake, napade i odbrane oružjem po diktatu sa strane, a koji će imati za rezultat prvu kraću kontrolisano improvizovanu scensku borbu.

Druga faza. Podrazumeva uvežbavanje koreografije scenske borbe. Ona se sastoji iz sledećih koraka:

1. Glumcima treba objasniti način čitanja koreografske notacije scenske borbe.

2. Glumcima se daje da uvežbavaju kadar po kadar koreografiju, ali bez oružja, a sa ciljem da koracima i pokretima tela dočaraju prvo sebi vizualizacijom, a zatim i posmatračima napad, odbranu i razmenu borilačkih akcija pantomimski.

3. Nakon što su savladani pojedinačni kadrovi, oni se povezuju u fraze tj. borba počinje da dobija celovitu sliku. Još uvek bez oružja jer cilj je forma scenskog borilačkog pokreta.

4. Izvodi se prethodna vežba, ali se sada radi na dinamici tj. glumci izvode koreografiju usporeno, ubrzano, ubrzavanjem, usporavanjem i raznim kombinacijama ovih.

5. Izvodi se prethodna vežba, ali se radi na amplitudi i snazi borilačkog pokreta tj. glumci svoje korake, napade, odbrane i uzvrate izvode sa velikom ili malom amplitudom i snagom, i raznim kombinacijama ovih.

6. Ukoliko je borba dobila svoju jasnu sliku, a glumci su uvežbali koreografiju ponavlja se postupak od tačke 2 ali sada sa oružjem. Važno je da se ovaj deo uvežbava prvo lagano i ležerno, kao kroki i skica i gotovo bez dinamike.

7. Kad je ovaj deo savladan izvodi se sve kao prethodno, ali se radi na dinamici. Naučena koreografija se izvodi brže, sporije, jače, slabije itd.

8. Za kraj je potrebno da se scenska borba izvede po koreografiji, ali kako je to dinamički zamislio reditelj. Tek tada su glumci spremni da scensku borbu obogate scenskim borilačkim pokretom.

Treća faza podrazumeva rad sa glumcima na scenskom borilačkom pokretu. U ovoj fazi:

1. Reditelj definiše karakter glumca, karakter scenske borbe u svim njenim fazama, dinamiku, snagu, amplitudu napada i odbrana. Glumcima se za svaki kadar i frazu ukazuje na elemente scenskog borbenog pokreta, a kako bi borba u celini izražavala i karakter lika. Ova faza je od značaja za postavljanje klasične forme scenske borbe, ali kad je reč o modernističkoj i savremenoj postmodernističkoj ona je od manjeg značaja jer je u njima u većoj ili dominantnoj meri prisutna deregulacija, naturalizacija i improvizacija. Ona je i od manjeg značaja kod reditelja koji teže da daju veću slobodu glumcima u izvođenju scenske borbe.

2. Glumci ponavljaju naučenu koreografiju scenske borbe i ukoliko postoje dijalozi i replike oni se unose u njeno uvežbavanje.

Četvrta faza. Obuhvata razne finalne radnje koje su neophodne za kompletnu realizaciju scenske borbe. U njih spada rediteljsko mizanscensko postavljanje scenske borbe. Scenska borba treba da dobije, dakle, izvesnu kompoziciju i dizajn i u tom smislu reditelj definiše glumcima mesto na sceni, prostorne tačke njenog početka, razrade i finala, mesta pauza, linije kretanja borbe po sceni, kretanja boraca među predmetima na sceni, svetlo, zvuk, kostim itd.

K) Estetski sloj umetnosti scenske borbe

Ovaj sloj čini koreografska poetika formi pojedinačnih borilačkih akcija i borbe u celini, a što se izražava kroz vizuelni izgled njihovog glumačkog i rediteljskog izvođenja.

Čovek sve oko sebe i u sebi na razne načine neprestano vrednuje („Izbor je ono što te čini čovekom" Stajbek) – pa vrednuje i estetski. Marsel Dišan je čak celokupnu umetnost sveo na *vrednovanje* – „... umetnik bira, dakle, stvara." Čovek u tom smislu vrednuje i fizičku borbu u kojoj sam učestvuje ili koja se odvija pred njegovim očima. Stoga i u stvarnosti dva borca mogu da vode borbu koja je vrednovana i okarakterisana kao strašna, odvratna i surova (razbojnici, vojnici), ali i prefinjena, elegantna (aristokrate, gospoda, plemići) ili ljupka (zabavna igra dve dame floretima na pikniku). Otud i primera izjava „lepa borba" ili „ružna borba", a koji su svakodnevni u svim borilačkim veštinama. Tako npr. *Beogradske novine* 4.III.1908. godine, izveštavajući sa jednog mačevalačkog takmičenja *Boračkog društva Srpski Mač*, pišu: „Sa puno hvale, profesor Erb i Milutin Krnjajić u skladnoj borbi floretom radi lepote stava i rada, uzajamnim dogovorom, gotovo bez tuševa, dopali su se (...) Šarl Duse, profesor, jubilar, borio se sa velikim znanjem protiv amatera visokoga ranga dr. Malekoma, njihova borba mačem, jedna lepa lekcija iz borbene veštine, sa preimućstvom za profesora sa puno hvale za amatera (...) Šampion Italije Đuzepe de Galante i J. Pantelić očarali su publiku svojim znalačkim assaut-om. Udari gotovo podjednaki i s jedne i s druge strane izazvali su aplauze (...) Galante i Duse – *clou de la soiree* – zadivili su nas, sva hvala je nedovoljna da se oceni takav umetnički rad, dostojanstven i neobično interesantan. Vi koji niste prisustvovali večeri Srpskog Mača izgubili ste mnogo. Umetnici i kavaljeri, odlika *escrinuura* -, stari kamaradi i poznanici u istoj ovakvoj borbi zadivili su čak i parisku publiku; pred nama su se dohvatili džinovi u sablji (...) Eviva Galante! Bravo Duse! Bravo Srpski Mač!").[73]

Estetske kategorije lepo-ružno u oblasti umetnosti uopšte pa i u umetnosti scenske borbe imaju kontroverzan karakter iz mnoštva razloga. Ta kontroverza nije vezana samo za problematičnost definisanja kategorija lepo i ružno, ili polemiku o slobodi ukusa – „o ukusima se ne raspravlja" (jer i ovaj stav je jedan od ukusa koji raspravlja o ukusu), niti za činjenicu da pojam lepog i ružnog sadrži u sebi i dimenziju iracionalnog i nemislivog, a o čemu je Gete izjavio da: „Moram se smejati estetičarima koji se muče da ono neizrecivo, za koje upotrebljavam izraz lep, svrstaju sa nekoliko apstraktnih reči pod jedan pojam."

Jezgro pitanja problematičnosti fenomena lepo-ružno u scenskoj borbi se sa jedne strane nalazi u tome da činovi kao što su nasilje, agresija, zlostavljanje, ranjavanje i ubijanje, a koji su njeni temeljni elementi, kod psihički normalnih posmatrača generalno ne stvaraju osećaj lepote već osećaj neprijatnosti, odbojnosti i ružnoće, a sa druge strane u tome da, ipak, i pored toga, svim epohama pripada i period u kome je ta ružnoća nasilja i zlostavljanja bila obožavana, popularizovana i idealizovana kao što je to npr. u rimskoj areni ili tokom masovnih okupljanja ljudi širom Evrope od srednjeg pa skoro do 19. veka na javnim spaljivanjima „veštica", ili kažnjavanjima i egzekucijama prestupnika i zločinaca.

Postoje različita psihološka i kulturološka objašnjenja ovog fenomena[74] ali se ovom temom može baviti i bez upuštanja u navedene probleme estetike, a na način da se odnos lepo-ružno analizira primarno tehnički kako u konceptu klasične tako i modernističke i postmodernističke scenske borbe.

73 *Viteško, dvorsko i građansko mačevanje u Beogradu i Srbiji 1284-1941*, Aleksandar Stanković, 2003/2014, Edicija Rapir, knjiga III, Signature

74 Tako npr. za neke mislioce bavljenje ružnim, strašnim, opasnim, groznim, krvavim...ukazuje na težnju da se ovi izdrže, prevladaju, prevaziđu i pobede, a lepo je ono čime smo ovladali i uredili ga u skladu sa svojom voljom i tako stekli moć nad tim strašnim i opasnim.

Naime, na ovom mestu ću problemu lepo-ružno prići iz osnovnog tj. ugla klasične (realističke, tradicionalne) forme scenske borbe, dakle, ukusa za lepo/ružno koji je vladao dominantno kao ideal od stare Grčke do modernizma 19. veka.[75]

Iako lepo u scenskoj borbi može nastati kao rezultat nenamernog i srećnog slučaja, kao što i ružno može biti rezultat pukog neukusa i neznanja toga koje i kakve radnje u ovoj umetnosti za posledicu obično imaju stvaranje kod većine posmatrača osećaj ružnoće, postoji ipak nekoliko osnovnih zanatskih alata koji se u umetnosti scenske borbe koriste svesno i znalački kao sredstva da bi se u njenom kreiranju i izvođenju postigla željena estetska forma borbe koja će u publici stvoriti osećaj lepog ili ružnog.

U umetnosti scenske borbe se (kad je reč o njenoj klasičnoj formi) lepo i ružno javljaju na tri načina:

a) *Kroz dramski sadržaj scenske borbe*. Sama tema borbe sadržana u njenoj priči može biti lepa (svečani srednjevekovni turnir, kurtoazna prijateljska borilačka vežba, dečija igra mačevima, damska zabava...), ali i ružna (razbojnički napad, mučko ubistvo, silovanje, podmukla prevara protivnika u dvoboju, zverski pogrom...).

b) *Kroz prikaz borbe (njenu formu).* U klasičnoj estetici izvesne forme kod posmatrača stvaraju osećaj lepog/ružnog. Te forme umetnici u svim umetnostima, pa i umetnosti scenske borbe, koriste kao glavne alate za kreiranje i izvođenje scenske borbe koja treba u publici da stvori osećaj lepog/ružnog. Kad je reč o lepom (ponavljam, u klasičnoj formi) u te alate spada sve što u sebi sadrži elemente zlatnog preseka, harmonije, sklada, reda, ravnoteže, simetrije, pravilnosti itd.

U tom smislu koreograf u procesu kreiranja i izvođenja scenske borbe borilačke akcije bira, komponuje i usklađuje na način koji sadrži gore pomenute elemente. Isto tako i glumac ne samo da teži da koreografisane borilačke akcije izvede na način koji u sebi takođe ima te elemente (eleganciju, sklad, ravnotežu itd.) već i da svoj sopstveni scenski borilački pokret i radnje na sceni, dakle, ono što nije dato koreografijom, ispuni pomenutim elementima.

Tu su takođe scenograf, kostimograf, dizajner svetla i dizajner zvuka od kojih svaki ponaosob na svoj način u svojoj oblasti treba da primene pomenute elemente lepote. Napokon reditelj ima ključnu ulogu u davanju lepote scenskoj borbi jer on baveći se linijama kretanja borbe po sceni, rasporedom masa boraca tokom scenske borbe, dinamikom scenske borbe, scenografijom scenske borbe, kostimom, svetlom, zvukom itd. ovo sve integriše u jednu kompozicionu celinu koja kod posmatrača stvara generalnu sliku ravnoteže, harmonije, sklada... – lepote. Otud ukoliko bilo koji učesnik u kreiranju i izvođenju scenske borbe ne ispuni svoj zadatak njena celina će imati manja ili veća odstupanja od željene lepote scenske borbe.

Kad je reč o *ružnom* u te alate (u klasičnoj estetici) spada sve što u sebi sadrži elemente disharmonije, deformisanosti, neumerenosti, preteranosti, asimetričnosti, iskrivljenosti, hipertrofije ili zakržljalosti, disfunkcionalnosti delova, nakaznosti, degenerisanosti, nesklada i nepravilnosti kako u izgledu boraca tako i oružju, ponašanju, akcijama, načinima borbe i njenom generalnom vizuelnom i zvučnom ambijentu.

Ukoliko, dakle, koreograf, glumac, reditelj, scenograf itd. želi u scenskoj borbi nekom od aktera, obojici, nekoj borilačkoj akciji ili njihovoj borbi u celini dati karakter ružnog, strašnog, odvratnog... tada borilačke akcije, način njihovog izvođenja i ambijent u kome se one izvode bira i komponuje uz pomoć pomenutih alata (koriste se npr. izvitoperene borilačke kretnje, disharmonične borilačke akcije, neskladna dinamika borilačkih akcija, nesimetrična i deformisana scenografija, jaki kontrasti svetlosti ili mrak,[76] atonalna, disonantna i kakofonična muzika konfuznih ritmova itd.)

75 Savremenim postmodernističkim konceptom sa njegovim narativom radikalne relativizacije („idealna lepota za žapca je žaba"- Volter) i deidentizacije („sve je isto") koji rad umetnika usmeravaju u pravcu odbacivanja hijerarhije u bilo čemu pa i ukusu (lepo-ružno), dakle, umetnošću scenske borbe u kojoj se sve izjednačava pa lepo i ružno gube svaki značaj, ekskluzivitet i vrednost postajući samo obične forme među drugim formama (koncept borbe protiv terora estetike i kriterijuma lepote), se bavim u mojoj knjizi Postmoderna umetnost i scenska borba u savremenom teatru (Umetnost scene i scenske borbe između koncepta post-moderne kulture i postmoderne postkulture).

76 Tako npr. svetlost sugeriše prisustvo lepote božanskog („Nek bude svetlost"). Zlo i ružno je crno ili sivo (odsustvo svetlosti-boga), boja praznine pre nastanka sveta (ništavilo). Obmana (laž) su slepilo, odsustvo svetlosti (prosvetljenja), ogrtač mraka da se ne vidi privid nečega tj. odsustva koje se predstavlja kao prisustvo itd.

No, upotreba ovih alata ima i svoju drugu – konkretno-istorijsku dimenziju i nije matrica koja se može primenjivati šablonski i nezavisno od vremena, prostora i sveta kome pripada umetničko delovanje. S tim u vezi Fridrih Niče ukazuje da: „...Ona radost koja nastaje pri pogledu na sve što je pravilno i simetrično u linijama, tačkama, ritmovima, već je suptilije vrste; jer, izvesnom sličnošću budi se osećanje za sve ono sređeno i pravilno u životu čemu jedino i treba da zahvalimo za svoje celokupno blagostanje: u kultu simetrije mi, dakle, nesvesno poštujemo pravilo i srazmernost kao izvor svoje dosadašnje sreće; ta radost jeste neka vrsta molitve zahvalnice. Tek pri izvesnoj zasićenosti tom radošću nastaje još suptilnije osećanje: da zadovoljstvo može ležati čak i u narušavanju simetrije i pravilnosti."

c) *I kroz sadržaj i kroz formu*. Jedna scenska borba može biti lepa/ružna na način koji je podržan kako njenim sadržajem (dramskom pričom) tako i njenom formom. To je slučaj kada je zahtev komada da scenska borba kroz lepu formu prikaže lep sadržaj (priču), ili suprotno da kroz ružnu formu prikaže ružan sadržaj (priču).

No, pored uobičajene situacije i zahteva da u scenskoj borbi forma i sadržaj po pitanju lepo/ružno budu usklađeni isto tako je čest zahtev i situacija (posebno u modernističkoj i postmodernističkoj scenskoj borbi) da oni budu neusklađeni jer to scenskoj slici borbe daje jednu posebnu dinamiku.

To je situacija kada je potrebno jedan tematski ružan (npr. tragični dvoboj) sadržaj scenske borbe prikazati na lep način. Tada je motiv (priča) koja je u jezgru borbe ružna, ali se izvodi kompoziciono lepo sa pravilnim rasporedom masa, linija kretanja po sceni, elegantnim borilačkim akcijama i scenskim borilačkim pokretima. Time umetnici koji kreiraju i izvode scensku borbu navode posmatrača da on i pored ružnoće i tragičnosti sadržaja oseti uz katarzu i osećaj lepote. To je npr. slučaj kada postoji zahtev u scenskoj borbi da njena spoljašnja lepota (sklad, harmonija...akcija i izvođenja) bude plašt za pokrivanje njenog ružnog sadržaja (treba npr. prikazati da se lepota javlja i kao privid i laž koja skriva zlo i zavodi u propast).

Dešava se i suprotno da je zahtev da scenska borba kojoj je sadržaj (dramska priča) tematski lep, uzvišen, plemenit... treba prikazati uz kontrast spoljašnje ružne forme i na način koreografskog izbora akcija i izvođenja kojim dominira nesklad, disharmonija, iskrivljenost...- ružnoća. To je npr. slučaj kad scenska borba spoljašnjom ružnoćom forme (disharmonija, nesklad, degenerisanost, nepravilnost... borilačkih akcija) treba da pokriva i sakriva unutrašnju lepotu sadržaja (povoda, teme) scenske borbe, ili kad treba da pokaže kako nešto spolja ružno može da sadržava i vodi lepoti.

Sve navedene kombinacije se u scenskoj borbi ne nalaze samo u okviru uobičajenog dramskog sukoba ružno-lepo jer se na sceni mogu sukobljavati i dva borca koji su predstavnici ružnog (ružno-ružno), ali i dva borca koji su predstavnici lepog (lepo-lepo).

*

Iako se kategorija ružnog u umetnosti generalno, pa i scenskoj borbi, javljala istorijski i ranije (Hijeronimus Boš, Brojgel, gotika...) ona je do modernizma i postmodernizma bila sekundarna estetska forma. No, sa promenom načina života koja je išla u pravcu civilizacije kojom dominira pokret, dinamika, neravnoteža, disharmonija, divergencija, atonalnost itd. došlo je i do generalne promene ukusa i umetnika i publike pa je i ružnoća postala sastavni deo savremenog života, sveta i duhovne kulture. Otud i u modernizmu (Goja, Šarl Bodler, Edgar Alan Po, ekspresionisti...) estetika ružnog doživljava ekspanziju, a u savremenom postmodernizmu i dominaciju („Nakaznost je stvarna, idealizam je fikcija" – Davor Dundara).

Umetnost modernizma, dakle, delimično napušta bavljenje lepotom, elegancijom, perfekcijom... – estetskim u užem smislu te reči, pod različitim obrazloženjima („lepota je relativna", „umetnost je nesvodljiva na estetsko", „kao što ima lepote bez umetnosti – lep pejzaž, tako ima i umetnosti bez lepote", „oko svake telesne i duhovne izuzetnosti lebdi neka vrsta zle kobi (...) U ovom svetu zato najbolje prolaze ružni i glupi" – Oskar Vajld) i otkriva svet ružnog („lepota ružnog") kao predmet umetničkog istraživanja.

Postmoderna scenska borba koja preuzima liniju ove tendencije (posebno njenog dadaističkog krila) se, međutim – jer za postmoderni koncept kategorije vredno, istinito, pravedno, izvrsno, večno, dobro..., pa i **lepo**, ne postoje („to su samo metanarativi"), radikalno okreće istraživanju ružnoće,

užasa, apsurda, opasnog, groznog, odvratnog, banalnosti, ludila, bolesti, nakaznosti, morbidnog, vulgarnog, bizarnog... u scenskoj borbi. Jer:

„Dolazi takav svet,
U kome će svako biti sumnjiv, ko je lep.
I talentovan,
I ko ima karakter...
Lepota će biti uvreda
Talenat provokacija,
A karakter, atentat!..."

Šandor Marai

I dok je umetnik klasične (tradicionalne) scene težio da kreira i izvodi scensku borbu koja će kao umetničko delo imati pored ostalog i estetski sloj i izvesnu lepotu,[77] savremena postmodernistička scenska borba uglavnom nema (čak ni sporedno) za cilj estetsko, poetsko, stilsko, lepotu... već kreiranje borbe na sceni koja će stalno novim načinima „šokirati" publiku uz pomoć ružnog, odvratnog... jer su ti osećaji na samom vrhu po intenzitetu efekta delovanja na ljudsku psihu. Ružno je postalo, dakle, novo lepo, a razlikovanje od „uobičajenog" (tradicionalno) lepog tj. neestetsko, antiestetsko – postestetsko postaje centralno sredstvo isticanja i privlačenja pažnje publike u sklopu mehanizma komercijalizacije. Naime, da bi danas jedno umetničko delo bilo primećeno u hiperprodukciji mase drugih dela (i tako bilo konkurentno) ono mora privući pažnju ekstravagancijom koja čulno fascinira. Ovo se najjednostavnije postiže upadljivošću tj. ekscesom, ispadom, incidentom, skandalom, šokom, devijantnim, provokativnim, intrigantnim, bizarnim i senzacionalnim jer kako Mefistofel u Faustu kaže:

„Veseli ovo mene, staroga izmišljača!
Što čudnije, to zabava je jača."

To se dešava ne samo zato što se neobično, deformisano i groteskno svojom različitošću izdvaja od običnog i tako privlači jače pažnju već i zato što ružno stravično, užasno i neljudsko privlači instinktivno (biološki) veću psihološku pažnju kao nepoznato i opasno („...tamno draži ljude, i oni se trude oko njega, kao oko svih nerešivih problema" – Gete). Iz tog razloga je i u centru aktivnosti svih medija objavljivanje ne lepih već ružnih, užasnih i katastrofičnih vesti jer to privlači veću pažnju i čitanost pa i donose veću zaradu.

Na taj način se, dakle, delimično kroz mehanizam veće upadljivosti izopačenog, neuobičajenog, deformisanog, devijantnog, opskurnog, sumnjivog, opasnog, nakaznog, degenerisanog, bolesnog... i u oblast savremene umetnosti uopšte, pa i umetnosti scenske borbe, uvukla i kreira savremena estetika ružnog koja teži da postane vladajuća.

Otud savremenom teatarskom i filmskom scenom pa i scenskom borbom, dominira *kemp*[78] (camp) koncept („Ultimativna kemp izjava je: dobro je zato što je užasno..." – Suzan Sontag) i elementi koji po sadržaju (bolest, patologija, izopačenost, degeneracija, ludilo, zločin, nasilje, apsurd...), po sredstvima (krv, creva, klanje, dranje i obredno komadanje životinja na sceni, samopovređivanje, bičevanje, čudna oružja...) i formi (svi alati tehnike ružne koreografije, glume, režije, scenografije, kostimografije i dizajna svetla i zvuka) doživljavaju kulminaciju. Ta *umetnost iz slivnika* je rezultat kako namernog i svesnog rada pravih umetnika tako i diletantske neukosti gomile amatera, šarlatana, kvaziumetnika i prevaranata sa modom njihovih carevih novih odela, a što za rezultat ima, kako Gete u Faustu kaže, da:

77 Srednjevekovno shvatanje lepog ovo svodi na pojmove kao što su savršenstvo, proporcija i čistota (sjaj, svetlost - otsjaj dragog kamenja, zlata, srebra, raskoš boja i zvukova). „Tri stvari spadaju u lepotu. Prvo, čistota ili savršenstvo:jer što je nesavršeno zbog toga je upravo i ružno. Zatim, pravi sklad ili saglasnost. I najzad jasnost, zbog čega se ono što ima čistu boju naziva se lepim." (Toma Akvinski).Tako npr. svetlost sugeriše prisustvo lepote božanskog („Nek bude svetlost"). Zlo i ružno je crno ili sivo (odsustvo svetlosti-boga), boja praznine pre nastanka sveta (ništavilo). Obmana (laž) su slepilo, odsustvo svetlosti (prosvetljenja), ogrtač mraka da se ne vidi privid nečega tj. odsustva koje se predstavlja kao prisustvo itd.

78 Težnja, vrednovanje i činjenje ne iz ugla lepote već iz ugla sklonosti ka veštačkom, stilizovanom, preteranom, marginalnom, bizarnom, devijantnom, ekscentričnom, ekstravagantnom i šokantnom. Delovanje koje teži glamuru i teatralnosti kojima je cilj sprdnja sa ozbiljnošću i konvencijama u modi, etici, estetici, kulturi, mišljenju, govoru delanju...

„I grbav i debeli đipa
bez brige dal` je lepo to."

Ukus umetnika i publike se na taj način okreće (kao u doba starog Rima i vreme srednjevekovnog spaljivanja „veštica") odvratnom, gadnom, ružnom, strašnom i opasnom tj. elementima koji privlače najveću (biološko-instinktivnu) pažnju ljudi, a što govori ne samo o epohi generalnog osećaja straha, strepnje, nesigurnosti, ugroženosti i opsednutosti smrću, mrakom i demonskim već i društvu koje je u kandžama totalitarizma jer „ako se narod dovoljno poplaši sa njim se može činiti šta god se hoće." (Gebels)

Tako danas nastaju razna scenska dela kojima nije cilj ni umetnost ni lepota već uvođenje sve nasilnijih tematika i formi scenske borbe koje prati obiman konceptualni teorijski aparat objašnjavanja i ubeđivanja u umnost tih poduhvata za koji bi Mefistofel mogao da kaže:

„...on zove umom to, a uma sav mu smer
da bude zverskiji no svaka zver."
Faust, Gete

Otud se npr. u Teatru misterija i orgija Hermana Niča (u kome se na sceni ubijaju – žrtvuju životinje u ime umetnosti) ne želi samo uspostaviti fascinantna veza sa dionizijskim (idealom lepote koji je suprotnost apolonskom – klasičnom idealu lepote) već i sumanutim, pomamnim, iracionalim i svime što borbu treba da uzdigne do nivoa njene Aresovske[79] dimenzije čistog nasilja (nasilja radi nasilja – demonskog uživanja u nasilju). Popularnost ovih predstava-akcija i te forme estetizacije scenske borbe je sve veća, a što pokazuje i sve veći broj njihovih izvođenja, učesnika i posetilaca.

Ova savremena postmodernistička tendencija ka „varvarizaciji" scenske borbe i nezainteresovanost za ideal lepog, uzvišenog, vrednog itd. nije rezultat hira već je posledica svakodnevice u kojoj vladaju suprotne vrednosti kao što su nasilje, agresija, ružno, odvratno, brutanost, rivalstvo, otimanje, zavist, laktanja, pohlepa, bezobzirnost samo u visokotehnološkoj kulturi neovarvarstva. Ovako estetizovana scenska borba, dakle, jednim delom pripada mehanizmu socijalnog inženjeringa koji neprimetno kroz sveprisutnost takvih formi i sadržaja i na sceni vrši normalizaciju (kretanje od nenormalizacije normalnog do normalizacije nenormalnog) svega navedenog, a kako bi se kroz kreiranje javnog mnjenja publika i umetnici kulturološki navikli na prihvatanje te „normalnosti" kao nečeg u čemu treba učestvovati kao „prirodnom" i prihvatljivom.

No, da li je sva savremena stvarnost bez ostatka takva pa da i savremena scenska borba mora biti redukovana na jedan takav antiestetički koncept? Zar je svaka borba u stvarnosti, pa i na sceni uvek brutalna, prepuna agresije, patologije i zverstva? Zar je svaki postupak na sceni koji teži da manirističkom upadljivošću privuče pažnju – ma kakva devijantna budalaština bio, uvek i nužno nešto originalno? Ili je originalnost ono što služi ljudskom razvitku i donosi dobar plod ma koliko neautentično bilo?[80] Zar poetička kreativnost mora ići samo u pravcu destruktivnog i morbidnog?

79 Ares – grčki bog rata i arhetip borbe i mržnje. Nosilac predatorskog, militantnog, agresivnog i osvajačkog. Raduje se smrti (oslobodio je iz okova Tanatosa – boga smrti) svakoga i uživa u mirisu krvi, zveketu oružja i jaucima. U mitologiji simbolizuje silu što reaguje iz tela, instinkta, iracionalnost što ne misli o posledicama, ratničku pomamu, gubljenje razuma, nekontrolisanu žudnju za borbom i krvoprolićem. Aresa nije zanimao uzrok rata ni njegov ishod već samo ratovanje. Bio je mrzitelj koji je mrzeo sve druge bogove a posebno Atinu (apolonski ideal lepote, sklada, harmonije...), a i njega su mrzeli svi bogovi osim Afrodite (koja je potpirivala strast u njemu) i Hada koji se radovao onima koji ginu. Aresa prate Fob (demon straha), Dim (demon terora) Erida (boginja zavade) i Kudoimos (demon zveketa bitke). Opisivan je kao glupak i onaj „ko ne zna šta je dobro" i nema karakter jer se okreće čas protiv jednih, čas protiv drugih. Zevs ga je oterao rečima „Nemoj mi dolaziti...Ti ni u čemu više ne uživaš nego u svađi i tuči, zbog čega te prezirem više nego bilo kog drugog boga na Olimpu." Pošto je reč o arhetipu svako vreme ovom grčkom bogu daje ne samo drugo ime (U Rimu je to bio Mars) već i formu pa u savremenom dobu taj arhetip postoji i deluje kroz razne totalitarne, fašističke, nihilističke, satanističke... sisteme koji teže da hegemono vladaju svetom.

80 Po čemu vidimo i znamo da je neka težnja pogrešna? Po tome što nije produktivna, ili ako jeste njen proizvod nema nikakvu vrednost (...) U izvrsnim umetničkim delima živi neka oplodna snaga koja deluje produktivno na stvaraoce njegove ali i generacija naraštaja koji dolaze kasnije" (Gete). Loša i neautentična dela, su, dakle, kao jedan cvet koji nema delujuću snagu da ostavi plod za cvetanje svoje lepote i u budućnosti.

Zar, dakle, savremena postmodernistička scenska borba zbog težnje ka spektaklu i šoku mora da završava uvek u prizemnom naturalizmu u kome dominiraju bizarni detalji, bezočnosti, skaradne scene, okrutni i bolesni činovi postajući tako rijaliti-banalna i zapravo jedna od formi skrnavljenja umetnosti i kulture? Zar se zlo mora egzorcirati jedino nasiljem i okrutnošću, bizarnim, degenerisanim, patološkim i psihopatskim na sceni? Zar se u scenskom prikazu nasilja i borbe ne mogu koristiti još i razni drugi pristupi i percepcije, a koji podrazumevaju distanciranje od nametanja *Artoovskog* učestvovanja u blatu surovosti, oskaćenosti, nakaznosti, vulgarnosti, izopačenosti, devijantnosti i banalnosti pod plaštom „prosvetljujućeg šoka" jer *bestijalnost rimske arene nije prosvetljavala i kultivisala rulju nego je animalizovala u još krvožedniju zver*?

Sva navedena pitanja ukazuju ne samo na ozbiljne dileme vezane za savremenu estetiku umetnosti scenske borbe, scene i umetnosti uopšte već i na postojanje ljudi koji ta pitanja postavljaju dovodeći tu estetiku u zonu upitnog i spornog jer smatraju da: „Došlo je vreme da je ružno postalo lepo. Ali, lepo je lepo." (Vojo Stanić)

*

Ukupan umetnički domet jedne scenske borbe, dakle, zavisi od mnoštva faktora i slojeva od kojih sam, smatram, izložio najvažnije. U tom smislu svaki akter scenske borbe koji je povezan sa određenim slojem scenske borbe snosi deo svoje odgovornosti za nju u celini.

Tako kvalitet scenske borbe može biti slab jer glumac loše ili neuko izvodi koreografiju (ima lošu motoriku, nema talenat za borbu na sceni, nije dobro zapamtio ili savladao koreografiju, nema kondiciju, ne poznaje borilački scenski pokret...), ali i zato što je kolega glumac (protivnik) podbacio u izvođenju svog dela koreografije. Može biti i da je reditelj loše zamislio ili postavio scensku borbu (greške u linijama kretanja borbe po sceni, pogrešna audio pratnja borbe, pogrešno svetlo, pogrešno izabrana forma, mesto ili trajanje scenske borbe u komadu, pogrešna dinamika izvođenja...). Razlog može biti u lošoj koreografiji ili u tome što postoji razlika između idealnog u glavi koreografa i realnih mogućnosti praktičnog izvođenja koreografije u stvarnosti (glumac ne može fizički da izvede ono što je stvorila mašta koreografa, a što se može izvesti npr. samo na filmu pomoću raznih tehničkih efekata). Dešava se i da koreografije koje su savršeno kreirane zbog grešaka u režiji na daskama izgledaju sasvim drugačije i loše. Često je uzrok slabo izvedene scenske borbe kostimograf koji je izabrao kostim što glumcima otežava ili onemogućava izvođenje borilačkih akcija na sceni (suviše dugački ili preteški ogrtači, šlepovi, kacige kroz koje se slabo vidi ili koje „landaraju" na glavi, cipele sa štiklama u kojima je nemoguće izvoditi borilačke akcije, materijal rukavica zbog kojih oružje klizi iz ruku...). Uzrok može biti i rekviziter koji je glumce zadužio sa oružjem koje je neispravno ili neadekvatno za izvođenje koreografije – suviše teško ili suviše lako, previše dugačko ili kratko, istorijski ili prostorno neadekvatno...).

Umetnici (koreograf, reditelj, glumac....) koji rade na postavljanju scenske borbe treba dobro da razluče šta je suštinsko u njihovoj koncepciji scenske borbe. To može biti tehnika borbe u njoj, ritual u borbi (etikecija, procedura i normativno u dvoboju itd.), psihološko-emocionalno, etičko, estetsko itd. Taj element zauzima centralno mesto i težište je scenske borbe, a svi ostali elementi postoje, ali se grupišu oko njega usklađeno ili neusklađeno. Na taj način scenska borba dobija unutrašnju strukturu (a što se, dakle, ne čini ukoliko je cilj umetnika da kreira scensku borbu bez unutrašnje strukture). Svaka scenska borba, dakle, umetnički razvija više neke elemente umetnosti scenske borbe nego druga. Otud generalno svesti umetnost scenske borbe samo na jednu formu znači njenu umetničku destrukciju.

Reditelj, glumac i koreograf scenske borbe treba svoje ciljeve da procenjuju i s obzirom na sredstva za njihovo ostvarivanje jer postoje i takva sredstva koja nalažu odustajanje od cilja ako se utvrdi da se on ne može postići tim sredstvima (npr. poseduju se neadekvatni mačevi za scensku borbu, borilačke akcije su atraktivne ali opasne, prostor za izvođenje scenske borbe je neodgovarajuć, ne može se naći instruktor ili učitelj scenskih borbi itd.). Ali i obratno, oni treba da znaju da sredstva koja poseduju prilagođavaju ciljevima koje su pred sebe postavili kao umetnici (da koreografiju koriguju u skladu sa sposobnostima glumaca, borbu umesto mačevima kreiraju efektima svetla ili zvuka, nedostatak prostora za borbu na sceni kompenzuju drugačijom scenografijom npr. stepeništem itd.).

Svi učesnici u kreiranju i izvođenju scenske borbe su, dakle, odgovorni za njen krajnji izgled, karakter i kvalitet, a što zavisi najviše od slojevitosti pristupa svakog od njih pojedinačno svom delu aktivnosti. Stoga u onoj meri u kojoj reditelj, koreograf, scenograf, dramaturg... zanemare u svom radu neki od slojeva scenske borbe (vizuelni sloj, zvučni sloj, prostorni sloj, somatski sloj, dinamički sloj, psihološki sloj, tehničko-tehnološki sloj, estetski sloj, idejni sloj ili funkcionalni sloj), ili glumac tokom izvođenja neki od fokusa na njih, u toj meri će i izgled, karakter i kvalitet scenske borbe ukupno biti drugačiji od željenog. Ovde, naravno, postoje i izvesni akcenti vezani za specifičnosti vrsta scenske borbe koja se izvodi. Tako npr. dok je glumac u pozorištu primarno odgovoran za rezultat izvođenja svoje scenske borbe rad glumca na filmu i ishod njegove scenske borbe većim delom je u rukama režisera, snimatelja i montažera.

Svim navedenim slojevima scenske borbe – osnovnim i izvedenim, međutim, ne treba se tokom kreiranja scenske borbe baviti samo pojedinačno i odvojeno. I u ovom slučaju, kao i kod bavljenja elementima vizuelnog sloja, umetnik treba da pokuša da ih integriše, uskladi i harmonizuje po karakteru, značenju i osobinama. Tada će oni na sceni rezonantno stvoriti jednu sinergiju koja scenskoj borbi kao celini daje novi kvalitet i značenje – višak koga nema u njihovom prostom zbiru, a koji upravo i čini onu neizrecivu suštinu umetničkog dela.

Bez rada na tom višku se dešava da npr. vizuelni sloj scenske borbe bude u neskladu ili čak u suprotnosti sa zvučnim ili psihološkim slojem, ili da je idejni sloj u protivurečnosti sa tehničko-tehnološkim ili funkcionalnim slojem, a što za posledicu uvek ima scensku borbu koja pati od niza komičnih, tragikomičnih ili tragičnih nedostataka.

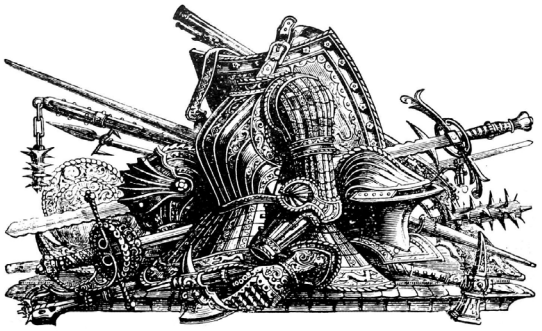




Postoje umetnici koji teže da stvaraju potpuno svesno, kontrolisano
i znajući šta će stvoriti, dakle, koji svojom umetnošću vladaju.
Njima su alat instinkti, znanje i zanat.
Postoje umetnici koji teže da stvaraju potpuno nesvesno,
nekontrolisano i ne znajući šta će stvoriti, dakle, kojima vlada njihova umetnost.
Njima su alat osećanja i htenja.
Postoje umetnici koji znaju i osećaju da i jedan i drugi put vode
samo do pola puta pa je njihovo stvaranje građenje mosta koji ih povezuje
preko duboke provalije neumetničkog što ih deli.
Njima su alat znanje i zanat, ali i instinkti, osećanja i htenja.



Definisanje tipološkog identiteta scenske borbe



Izloženi *osnovni* i *izvedeni* slojevi scenske borbe u sebi sadrže temeljne elemente koji učestvuju u kreiranju (definisanju) njenog scenskog identiteta. Oni su, dakle, koren iz kojeg izrasta scensko-umetnički identitet jedne scenske borbe.

Definisanje i kreiranje tog identiteta je osnovni i veoma važan alat za kreiranje klasičnih i modernističkih scenskih dela jer u njima scenska borba treba da je identitetski oformljena i usklađena sa celinom dela kome pripada. Bez toga, slikovito rečeno, organ ne odgovara organizmu ili zupčanik mehanizmu, pa se dobija nesklad (atonalnost, disonantnost, kakofonija) koji razbija celinu scenskog dela sa veoma različitim neželjenim posledicama.[81]

No, da bi izloženi osnovni i izvedeni slojevi scenske borbe dobili i svoje praktično značenje u procesu kreiranja identiteta jedne scenske borbe potrebno je da se ispune i određenim konkretnim sadržajem. To znači da dramaturg, reditelj, glumac, koreograf itd. pre nego što počnu sa svojim radom, treba da odgovore na izvestan broj pitanja koja su vezana za njeno bliže i dalje identitetsko određenje (definisanje). Svako od tih pitanja je vezano za neki segment scenske borbe i nosi izvesnu *differentia specifica* koja je kockica u mozaiku kreiranja njene celine.

Ne činjenje ovog koraka, a što je danas gotovo uobičajena greška jer se kreiranju i izvođenju umetnosti scenske borbe prilazi (u skladu sa savremenim vladajućim antiduhom laicizma) brzopleto, neodgovorno, površno, lakomisleno i murdarski, po pravilu vodi u provizorijum lutanja (amatersko-diletantski instant treš) i nesporazume sa kolegama. Nasuprot tome, posvećivanje makar izvesne dužne pažnje pitanjima identitetskog definisanja umetniku jasnije osvetljava zadatak kojim treba da se bavi, a što mu pomaže da njegovom rešavanju priđe i kompetentno tj. iz ugla zanata – svesne primene naučenih znanja, umeća, tehnika i veština.

81 Identitetsko definisanje jedne scenske borbe u postmodernističkim komadima je od manjeg značaja ili je potpuno beznačajno jer savremeni postmodernistički koncept za zvezdu vodilju i jedan od svojih temeljnih principa ima dekonstrukciju i ukidanje identiteta svemu (deidentizaciju). Da bi se to postiglo svi opšti i izvedeni slojevi scenske borbe slobodnim poigravanjem pomoću sinkretike, konglomeracije, kombinovanja, permutovanja, variranja, mozaika, kolažiranja, eklektike, rekonstrukcije, konstrukcije, kopiranja, fraktala... se mešaju, upliću i prepliću u celinu u kojoj se ukida pojam razlike. I kao što savremeni postmodernistički koncept teži da generalno sve vidi i gleda samo iz ugla izjednačavanja (ukudanja identiteta), pa u njemu nema razlike između lepog i ružnog, dobra i zla, istina i zablude (laži), vrednog i bezvrednog, bolesnog i zdravog, muškarca i žene, starog i mladog, čoveka i čoveka, čoveka i mašine, mašine i mašine, organskog i neorganskog, uzroka i posledice, subjektivnog i objektivnog, stvarnog i fiktivnog, humanog i nehumanog, živog i mrtvog, tako nema ni razlike između tipova oružja, tehnika borbe, karaktera boraca, napadača i napadnutog, odbrane i napada, prostora i vremena borbe, formi scenskih borbi, a kako bi se došlo do najvišeg cilja: sjedinjenja svega u jedan bezobrični, beskarakterni i nediferencirani pastiš postojanja bez poretka, pravila i hijerarhije – prasupu prvobitnog haosa stvaranja (o tome više u mojoj knjizi: „Postmoderna umetnost i scenska borba u savremenom teatru – Umetnost scenske borbe između koncepta postmoderne kulture i postmoderne postkulture“).

Tipologija i stereotipi u umetnosti scenske borbe

Pitanja koja su vezana za definisanje i kreiranje identiteta jedne scenske borbe imaju određeni taksonomijski karakter tj. deo su jedne sistematike (klasifikacije) tipova. Iz tog razloga bi se odmah na početku moglo opravdano prebaciti da umetnik pristupajući scenskoj borbi na ovaj (tipološki) način nju umetnički dezavuiše jer je ograničava i sputava stavljanjem u izvesne šablone i stereotipe koji negiraju specifičnost i individualnost u umetnosti.

Tako npr. pitanje koje se odnosi na funkciju scenske borbe koju treba kreirati (da li je ona za pozorište, film, cirkus, priredbu?) naizgled zahteva jednoznačan odgovor, a scenska borba može biti fluidna ili mešovita po svojoj funkciji. No, to je samo prividno. Naime, klasična i modernistička forma scenske borbe za karakteristiku imaju manje ili više jasno definisan identitet. To znači da se u tim slučajevima jedna scenska borba postavlja tipski sa tačno i unapred određenom funkcijom. Ukoliko je, međutim, ta funkcija fluidna, granice mešovite ili nepostojeće, onda se scenska borba postavlja u drugoj – postmodernističkoj formi. Za ovu formu se sve klasifikacije temelje na pojednostavljivanjima, uopštavanjima i zanemarivanju razlika, a pošto nema dve iste stvari na svetu svako tipiziranje, za ovaj koncept je neprihvatljivo i „sve podele veštačke" pa stoga „treba prevazići žanrovske stege i granice".

Tipsko (grč. typos – otisak, kliše) je, dakle, jednim delom (s obzirom na klasični i modernistički koncept) legitimno iz više razloga.

– Na tipskom počiva svaka klasifikacija. Naime, stvari imaju i sličnosti, a ne samo razlike, pa ne postoje dve toliko (apsolutno) različite stvari da se one ne mogu analoški po nečemu organizovati u taksonomske celine kao što su grupa, skup, rod, vrsta, klasa, rasa, soj, sorta, red, stil, žanr. To znači da je opravdano i klasifikovanje tipova scenske borbe, karaktera boraca, vrsti borilačkih akcija, stilova borbe na sceni, tipova oružja.

Takođe, da bi se kreirao jedan postmodernistički kolaž, konglomerat, kombinacija, preplitanje pastiš itd. potrebni su različiti početni elementi i tipovi (identiteti) od kojih se stvara delo koje negira postojanje tipova i identiteta. I naši pojmovi su, slično tome, veštačke tvorevine,što postoje samo u glavama, ali samo pomoću njih mislimo, govorimo i zaključujemo o veštačkom.

– Već i sama težnja razbijanju tipskog (stereotipa) takođe kreira jedan tip – mešovitog ili bezidentitetskog, beskarakternog i bezobličnog. Tako je npr. nastao danas dominantan postmodernističko-postumetnički tip scenske borbe sa konfekcijski standardizovanom bezidentitetskom koreografskom šemom u kojoj – iako postmoderna na sva zvona *odbacuje stereotipe*, sve scenske borbe šablonsko-industrijski liče jedna na drugu.

– Na tipskom se temelji apstrahovanje, pojmovi, mišljenje, govor, dakle, svakodnevni život uopšte, pa i u umetnosti scenske borbe njena teorija, terminologija, dramaturgija, koreografski rad, verbalna komunikacija glumaca na sceni, rediteljsko promišljanje, davanje instrukcija itd.[82]

Otud kao što u svakodnevnom životu tako i u scenskoj borbi individualno, lokalno i specifično ima uticaj na tipsko (npr. svaki dvorski aristokrata pred borbu izvodi mačem po formalnim pravilima tipski definisan borilački pozdrav – *reverencu*, ali tu etikeciju izvodi uvek uz *manir razlikovanja od drugih* tj. sopstvenu stilizaciju, ukus, originost). Isto tako i ono opšte, tipsko i nespecifično kako u životu tako i u scenskoj borbi ima uticaj na individualno (npr. iako dvorski aristokrata izvodi reverencu na svoj način i uz ličnu stilizaciju on nikada neće narušiti formalna pravila i izaći iz okvira tipski definisanih osnovnih elemenata pozdrava jer time rizikuje da protivnik ili posmatrači pomisle da je prostak koji ne poznaje dvorsku etikeciju; isto tako iako se rimski vojnik Apius bori gladijusom uz svoj specifični stil – npr. izvodeći *mulipede* /često vrtenje mača u zglobu šake/, on se ipak generalno bori stereotipno na način koji su naučili svi rimski vojnici da bodu, seku i brane se gladijusom, kreću se sa legijom,

82 Čuvena „pametna" tvrdnja da „ne postoji društvo. Postoje pojedinci, muškarci, žene i postoje porodice" (Margaret Tačer) zaboravlja da redukovati postojanje samo na pojedinačno, konkretno, individualno, čulno i empirijsko predstavlja vraćanje na nivo života bez apstraktnog, pojmovnog, teorijskog – duhovnog dakle, na nivo animalnog. Opšte i tipsko postoji kao i pojedinačno samo na drugačiji način i čine drugu dimenziju stvarnog postojanja. Zar misli i ideali ne postoje, ne deluju i ne pokreću ljude u svakodnevnom životu? Zar naš mentalni i teorijski život ne deluju neprestano i interaktivno u svakom trenutku i na naš telesni, čulni i praktični život?

koriste štit itd). Pripadnost jednog borca određenoj struci, klasi, grupi, polu, uzrastu utiče, dakle, i na njegov individualni i pojedinačni način borbe unoseći u njega izvesne stereotipe. Drugim rečima postoji tip borbe vojnika, plemića, razbojnika...ali i ovog ili onog vojnika, plemića ili razbojnika. Iako se, dakle, jedan ratnik u nekom smislu bori u skladu sa vremenom u kome živi i na način kao i svi ratnici njegovog vremena i okruženja on se bori i u skladu sa svojim individualnim karakterom, iskustvom i ličnošću, a što sve daje jedinstvenost i neponovljivost njegovom načinu borbe.

U tipološkom oblikovanju scenske borbe, dakle, nije problem u tipologiji i stereotipima samim, već u pogrešnom pristupu i manipulaciji njima – ne u nožu kad se čovek na njega poseče, već u čoveku koji njime rukuje. Arhitekta, naime, polazi u projektovanju mosta od izvesne školske tipologije mostova, ali ovu uvek prilagođava konkretnim uslovima izgradnje. Poenta, dakle, nije u ukidanje tipa (stereotipa), već njegovoj konkretizaciji tj. delimičnoj promeni karaktera i osobina tipa (individuacija) u zavisnosti od različitih okolnosti i uslova u kojima se on konkretno našao. Tip je, drugim rečima, samo opšti kostur od kojeg umetnik scenske borbe treba zanatski da pođe u svom radu da bi na njemu kreirao majstorski svoje specifično i pojedinačno delo koje je nesvodljivo na taj kostur.

Tako npr. postoji opšti šablon ofanzivnog stava u borbi koji se sastoji od pomerenosti težišta tela u napred (za razliku od defanzivnog koji je u nazad). No, da bi se izbegao kliše treba uraditi njegovu konkretizaciju. To znači da npr. težište napred može biti formirano i kod nadjačavanja dva borca, kod tvrdoglavog otpora u mestu, kod posrtanja od umora, kod ranjavanja, kod borbe na uzbrdici, težine oružja itd. Isto tako ofanzivni stav nije isti kod onog ko se bori hrabro, iz straha, ludila ili pruža grčevit otpor. Navedeno ukazuje, dakle, da između različitih tipova uvek postoji niz elemenata koji ih povezuju i prožimaju, ali i da ne brišu u potpunosti njihove identitetsko-tipske razlike. Isto tako neki borac uvek nosi svoje lične karakterne osobine, ali ove uvek prelomljeno i kroz osobine grupe kojoj pripada kao što i tipske osobine grupe koje nosi, a kojoj pripada, uvek su prelomljene i kroz njegove lične osobine. Otud ono tipološko uvek treba na neki način proširiti i dopuniti opštim, i obratno.

Iz navedenih razloga i odgovor na svako od tipoloških pitanja koja će biti izložena zahteva dodatno i uže osvrtanje na specifičnosti svake pojedinačne i konkretne situacije. Dakle, tip (stereotip) kao nešto opšte se ne sme posmatrati izdvojeno i kao nešto samo za sebe, već uvek u odnosu i povezanosti sa posebnim i pojedinačnim u scenskoj borbi.

Osnov identitetskog kreiranja (oblikovanja) jedne scenske borbe čini davanje odgovora na izvestan broj tipskih pitanja, a koje treba uzeti u obzir tokom umetničkog rada jer kao što i u životu neželjene posledice dolaze jer je nešto učinjeno, ali i jer nije učinjeno, tako i u umetnosti neuspeh dolazi ne samo od toga što je umetnik nešto uradio već i od toga što je nešto propustio da uradi.

1) Koju namenu treba da ima scenska borba?

Svaka scenska borba je uvek namenjena nekoj posebnoj oblasti (formi) duhovne i materijalne kulture, a koja može biti umetnička ali i vanumetnička. Ta namena u velikoj meri diktira njen karakter i osobine. Drugačije izgleda koreografija, režija i gluma scenske borbe koja je namenjena npr. pozorišnoj predstavi od scenske borbe koja je namenjena komercijalnoj reklami nekog proizvoda.

Postoji šira i uža namena scenske borbe. **Pod širom namenom** se smatra njena generalna funkcija s obzirom na različite umetničke i neumetničke oblasti – dakle, njen već pomenuti funkcionalni sloj. Ona u tom smislu može biti:

– pozorišna;
– filmska;
– plesna, baletska;
– operska;
– ceremonijalna;
– ritualno-ekstatička;
– revijalno-priredbena;
– vojno-ratnička;
– dokumentarna (školsko-edukativna, istorijsko-istraživačka);

– folklorna (etnička);
– lutkarska;
– kvaziscenska;
– multifunkcionalno-multimedijalna (npr. prikaz jedne baletske ili operske predstave kroz film);
– performativna (hepening, konceptualna aktivnost);
– sportsko-takmičarska scenska borba (borbe profesionalnih kečera, šampionat art-fehtovanije u umetnosti scenskog mačevanja itd);
– komercijalna (sticanje zarade) – vašar, cirkus, reklama (za neki film, firmu, proizvod), turistička (viteški festivali, sajmovi, proslave, istorijske bitke).

U svakoj od navedenih namena scenska borba je izvesno sredstvo, a pošto cilj u nekoj meri određuje sredstvo kreiranje scenske borbe sa namenom za balet, vašar ili film nije isto. Otud je režija jedne scenske borbe za igrani film drugačija od režije za jedan balet ili operu. I glumac drugačije prilazi izvođenju scenske borbe tokom snimanja filma i na pozorišnoj sceni... Svi oni kao posebne scenske forme imaju posebna pravila i osobine kojima treba ponaosob prilagoditi scensku borbu kako bi ona postala njihov integralni deo.

Pod užom namenom scenske borbe se smatra njena uloga u okviru izabrane šire namene. To je, dakle, namera-cilj sa kojom umetnik postavlja jednu scensku borbu. Scenska borba koja je postavljena besciljno u nekom scenskom komadu tj. tako da umetnik sa njom nema nikakvu konkretnu nameru (već mu je prosto „pala na pamet“) deluje besmisleno i za veoma kratko vreme postaje apsurdna (što može biti alat samo za kreiranje nekog nadrealističkog ili dadaističkog komada). Ta uža funkcija scenske borbe može biti veoma različita i njome se ne samo definiše precizno zadatak jedne scenske borbe u npr. nekom filmu, pozorišnoj predstavi, ceremoniji itd. već i usmerava u tačno određeni pravac rad svih učesnika kreiranja i izvođenja scenske borbe (koreografa, glumca, scenaristu, scenografa, kostimografa itd.). Užu funkciju obično određuje reditelj u skladu sa njegovom generalnom idejom (zamisli) drame ili scenarija filma, pozorišne predstave, ceremonije itd. Scenska borba najčešće ima sledeće uže funkcije:

1. realizacija dramskog sadržaja;
2. stvaranje kratkotrajnog scenskog efekta;
3. prikazivanje određenih slojeva karaktera likova;
4. prikazivanje duha i karaktera određenog vremena i prostora;
5. kreiranje izvesne atmosfere u komadu (tragične, komične, pozadinske itd.);
6. dekorativna uloga ukrasa;
7. zabava publike (atrakcija i spektakl);
8. uživanje publike u umetnosti borbe;
9. ruganje, parodija i nihilistička dekonstrukcija;
10. umetnički eksperiment;
11. prebacivanje pažnje publike sa nekog drugog dešavanja u komadu;
12. umetničko izražavanje kroz telesni pokret igre i plesa;
13. prosvetiteljsko prenošenje određenih moralnih, rodoljubivih i drugih poruka publici;
14. edukacija umetnika (npr. kaskadera, ili kao pokaz studentima tehnike borbe itd.);
15. politička agitacija i formatizacija publike;
16. itd.

2) Koja je forma scenske borbe?

Postoje tri forme scenske borbe. Svaka od njih daje drugačiju scensku sliku borbe dva aktera.

1. Da li je borba **klasična** – *realistička* (scenska borba prati izgled stvarne borbe)? Ona ima različite tipove (podforme) u skladu sa različitim istorijskim periodima koje tumači (srednjevkovna, renesansna...), ali tako da je slika scenske borbe uvek u granicama autentične stvarne borbe. To je klasična (tradicionalna) forma kreiranja i izvođenja scenske borbe.

Ili je podtip realističke – *transcendentalna* (razne sakralne, crkvene, obredne, ritualne i ekstatičke forme scenske borbe)?

2. Da li je borba **modernistička** – *multirealistička* (scenska borba se bavi stvarnom borbom ali iz neuobičajenih pristupa i perspektiva)? Ona ima različite tipove (podtipove) u skladu sa različitim kreativnim narativima umetnika, ali tako da se slika scenske borbe uvek razlikuje od uobičajene slike stvarne borbe i teži da manje ili više napusti granice neposredno vidljive borbe. Ova vrsta scenske borbe zahteva modernistički metod umetničkog kreiranja i njene najčešće varijante su:

– nadrealna (snoviđenje);

– futuristička (borba u budućnosti);

– iracionalna (borba ludaka, košmar);

– bajkovita (fantastični, epsko-fantastični).

3. Da li je borba **postmodernističk**a – *transrealistička*? Ova vrsta scenske borbe zahteva postmodernistički metod umetničkog kreiranja koji se zasniva na sinkretici, pastišu, konglomeraciji, kolažu, mozaiku, fraktalu... realističke, transcendentalističke i multirealističke scenske borbe.

Bilo da je reč o prvoj, drugoj ili trećoj formi svaka od njih u zavisnosti od dramaturških i rediteljskih zahteva ima poseban karakter dodatno određen dramskom vrstom i stilizacijom. Otud jedna scenska borba koja ima npr. realističku formu može biti: komična, tragična, tragikomična, ali i stravična, svečana, mistična, herojska, kukavička, mizerna, beskarakterna.

Svaka scenska borba se u skladu sa tim kojoj formi pripada kreira na drugačiji način (drugačijim scenskim sredstvima). Zato ne samo koreograf, već i reditelj i glumac treba na posebne načine da prilaze scenskoj borbi koja treba da ima npr. realistično-komični ili realistično-tragični duh od scenske borbe koja treba da ima iracionalno-komični duh.

Jedna forma i njen karakter mogu, ali i ne moraju trajati tokom cele scenske borbe. Oni se, naime, (posebno kad je reč o postmodernističkoj scenskoj borbi) mogu tokom borbe menjati tako da scenska borba počne sa jednom formom, a završi sa drugom. Oni, takođe, mogu postojati i paralelno i ukršteno itd.

Forma scenske borbe koja proizilazi iz njenog generalnog koncepta kreiranja može, ali i ne mora biti usklađena sa formom komada u celini. Tako npr. ako treba postići dramaturški efekat paradoksalnosti tada scenska borba treba da ima suprotnu scensku formu u odnosu na scensku formu komada u celini. Isto tako, ako je npr. reč o komadu koji je zamišljen kao postmodernistička atonalnost, disonantnost i kakofonija, tada se scenska borba upravo disharmonijom u odnosu na celinu komada uklapa harmonično u njega.

3) Kakva je scenska borba po sadržaju?

Iako je forma scenske borbe izraz njenog sadržaja i sadržaj rezultat delovanja i uticaja forme na njega, forma i sadržaj scenske borbe se ipak razlikuju i delom su svetovi za sebe (ne iskazuje se sav sadržaj u formi niti se sva forma reflektuje na sadržaj). Svaka forma scenske borbe je rezultat i sopstvene spoljašnje samodelatnosti nezavisne od njenog sadržaja kao što je i sadržaj jedne scenske borbe rezultat i sopstvene unutrašnje samodelatnosti nezavisne od njene forme. Zato je i moguće

da isti čovek nosi različita odela i različiti ljudi nose ista odela – da jedna scenska borba sa istim dramaturškim sadržajem bude kreirana i izvođena u raznim formama kao i da jedna ista forma scenske borbe bude nosilac različitih dramaturških sadržaja.

Stoga je moguće da jedna scenska borba ima npr. čisto ukrasnu (dekorativni) funkciju – da njena forma dominira nad sadržajem i da je sa značajnom formom, a beznačajanog sadržaja. No, moguće je i obrnuto – da jedna scenska borba nosi značajan sadržaj, ali ga izražava kroz formu koja je npr. minimalistički beznačajna.

Zato se, generalno gledano, mogu razlikovati tri forme scenske borbe:

a) **Programska.** To je borba aktera koja je ispunjena nekom dramskom radnjom – ima dramaturški saržaj (priču). Umetnika ovde prvenstveno zanima šta scenska borba prikazuje, odražava i poručje, a ne način na koji to čini i kako ona izgleda. Tako je npr. važno da se na sceni prikaže ubistvo, ali nije važno (sporedno je) kako će se ono izvesti, kako će izgledati, koja će borilačka akcija da se koristi kao sredstvo za taj čin (nož, mač, ubod, sečenje, davljenje, revolver). Tu je važnije ono šta (povod, uzrok, suština i poruka), nego kako scenske borbe, pa svako sredstvo postaje odgovarajuće ako služi na bilo koji način sadržaju. To su obično scenski komadi u kojima scenska borba ima sporedan (marginalan) značaj i izvodi se usputno (i najčešće loše).

U programsku spada ona vrsta scenske borbe u kojoj je cilj umetnika da se kroz borilačke akcije i sukob na sceni publici prenese neka ideja, osećaj ili poruka (da borba „govori“ nešto) na poseban – neverbalni, način.

b) **Apstraktna**. Nasuprot prethodnom obliku u kome je idejni sadržaj scenske borbe važniji od njene vizuelnosti i atraktivnosti postoji oblik scenske borbe u kome se sve svodi na vizuelno iskustvo, atraktivnost i spektakl koji je pretežno ispražnjen od svake idejne sadržine ili poruke. To je, dakle, borba aktera koja nema priču (neposredni dramski sadržaj) i predstavlja slobodnu igru borilačkih akcija, a na liniji postmodernističkog koncepta oslobođenja od dramskog teksta. Umetnika ovde ne zanima šta scenska borba poručuje, već kakva je ona vizuelno, njene akcije i tehnika borbe – ona sama kao predmet umetničkog čina, čista struktura borbe po sebi. Tu su cilj razni oblici slobodnih borilačkih akcija – čista virtuoznost borbe, čista prazna tehnika borbe namenjena automatima, ili prazna arabeska, ornament i vinjeta namenjena ukrasu. U ovom slučaju je reč, dakle, o koreografisanju i izvođenju npr. jednog napada mačem, a bez obzira na to da li se on izvodi zbog svađe, vežbe, nadmetanja itd. Ova forma scenske borbe se danas veoma često koristi i to tako što se kreira i uvežba jedna koreografija koja se izvodi za sve prilike i dramske situacije univerzalno. To je bilo tipično i za putujuća pozorišta.

c) **Konkretna**. To je forma scenske borbe u kojoj je umetnik podjednako zainteresovan kako za apstraktno tako i programsko u scenskoj borbi i cilj mu je da uravnoteži, poveže i međusobno uslovi dramski sadržaj scenske borbe sa formom njenih borilačkih akcija. U ovom slučaju je reč, dakle, o koreografisanju i izvođenju npr. jednog napada mačem na taj način da je on po svojoj formi direktno povezan sa sadržajem tj. dramskom porukom scenske borbe (npr. poruka da *pamet pobeđuje* pokazuje se tako što borac tehničar pobeđuje tehnikom borca snagatora, ili, poruka da *istina* razoružava pokazuje se tako što jedan borac izvodi akciju razoružavanja protivnika, ili, poruka da srdžba sama sebe ubija se pokazuje tako što se takav borac sam nabada na svoj mač itd). Forma i sadržaj scenske borbe mogu biti vezani i na druge načine. Tako npr. izdaja i prevara u borbi će se prikazati kroz borilačke akcije koje u sebi sadrže prljave trikove i podla lukavstva, kukavički čin kroz borilačke akcije uzmicanja, izmicanja i eskivaža itd.

No, forma i sadržaj scenske borbe, iako poseduju relativnu nezavisnost, ipak su uvek i povezani. To znači da čak i kad je cilj da scenska borba bude potpuno apstraktna tj. da ne nosi nikakvu poruku već da bude puka fizička akcija ona sekundarno (u pozadini) uvek nosi neku poruku, ima neku mikropriču i sadržaj. Ako ništa drugo ona govori o nekom izboru borilačkih pokreta, logici njihovogređanja, kompoziciji radnje, ukusu, estetici, vrednosnom sistemu i ciljevima umetnika, ili naprosto poruku praznine – nihilističkog karaktera umetnika. Dakle, čak i onda kad umetnik na sceni treba da izvede čistu borbu kao razmenu mehaničkih borilačkih pokreta oslobođenih svake dramske radnje (priče), tada sam narativ tog čistog artizma slobodnih borilačkih pokreta borbe radi borbe je pe-

vanje slobode, a sadržaj te priče je samo metadramski. No, ti su sadržaji namerno minimalizovani i marginalizovani zbog zadatka umetnika da u scenskoj borbi hipertrofira formu te priče nad njenim sadržajem.

Isto tako scenska borba koja je programska i sadržinska uvek sekundarno ima niz elemenata koji ne znače ništa, ne nose nikavu poruku i predstavljaju elemente čiste tehnike i mehanike ispražnjene svakog dubljeg smisla, koji su neophodni da bi se izrazio neki sadržaj kroz borbu na sceni.

Sva tri pristupa su, dakle, samo akcenti i legitimni su, a njihova primena zavisi jedino od toga šta je cilj umetnika.

4) Kojoj dramskoj vrsti pripada scenska borba?

Neće jednu scensku borbu izvoditi dva glumca na isti način kad ona treba da bude smešna i tragična. U ova dva slučaja scenski borilački pokret, oprema, oružje, kostim treba da su različiti. I koreograf borilačke akcije u ova dva različita slučaja treba da kreira na različite načine. I reditelj i scenograf i kostimograf svoje aktivnosti treba da usklade sa komičnim ili tragičnim duhom komada. S tim u vezi je dovoljno pogledati samo likove iz komedije del arte. Iz tog razloga reditelj, koreograf, glumac pre kreiranja i izvođenja jedne scenske borbe treba da se upoznaju sa time da li ona treba da bude:

– tragična;
– komična;
– tragikomična;
– dramska u užem smislu.

Svaka od navedenih formi zahteva poseban pristup scenskoj borbi i posebne alate za njeno kreiranje pri čemu umetnik treba da je svestan ugla iz kojeg će graditi tu formu. Tako npr. u jednoj scenskoj borbi komično se može bazirati na samom liku i njegovom karakteru (kako izgleda, kako se kreće, kako je odeven, kako govori, gestikulira, kakvo premalo-preveliko-čudno oružje ima itd), a ne na tome kako se bori i kakve borilačke akcije izvodi.

No, u drugoj situaciji može scenski zahtev biti suprotan tj. da se komično u scenskoj borbi bazira na tome kako se borac bori i kakve smešne (ili na smešan način) borilačke akcije izvodi. Tada se smešno postiže npr. šunjanjem za nekim, vađenjem iz futrole umesto mača neočekivanih stvari (cvet, umesto sečiva konopac), saplitanjem o sopstveni mač ili korice mača, slučajnim sudaranjem boraca, drmusanjem oružja u strahu, postavljanjem mača u položaje raznih erotskih asocijacija, karikaturijalnim izvođenjem borilačkih radnji itd...)

Ukoliko je, međutim, reč o scenskoj borbi koja treba da ima savremeni postmodernistički koncept, tada nije potrebno (a ni moguće) odrediti nijedan od navedenih oblika kao generalni za scensku borbu u celini. Ona je u tom slučaju uvek jedna specifična forma koja je nastala slobodnim i ničim ograničenim kreiranjem uz pomoć: dekonstrukcije, sinkretike, konglomerisanja, mešanja, kombinovanja, permutovanja, variranja, kopiranja, kolažiranja, mozaika, fraktala itd. četiri navedene osnovne dramske vrste.

5) Kom vremenu pripada scenska borba?

Sve, pa i scenska borba, ima element temporalnosti tj. ona je uvek u nekom odnosu prema kategoriji vremena. U tom smislu scenska borba može biti:

a) istorijska
- stari vek (grčka, rimska, evropskih varvara);
- srednji vek (azijskih varvara, romanička, gotička);
- novi vek (renesansna, barokna, klasicistička, romantična, realistička-naturalistička);
- novo doba (moderna, postmoderna);

b) neistorijska

- budućnost (futuristička);
- vanvremenosti (fantastična).

Svaki od navedenih tipova ima posebne vrste oružja, opreme, tehnike borbe i neborbene radnje sa oružjem (pozdravi, etikecija, običaji...). Na ovom mestu se obično čini najviše grešaka u postavljanju scenske borbe jer kreatori i izvođači danas u svim situacijama koriste vanvremensku (univerzalnu, opštu, apstraktnu) tehniku borbe. No, taj pristup zanemaruje ne samo da se nije borio na isti način npr. rimski vojnik legionar i oficir 19. veka, srednjevekovni vitez i savremeni sportista, već i da ne preferiraju sve forme izvođenja scenske borbe neistorijski pristup.

6) Kom prostoru pripada scenska borba?

Borbe u Evropi se razlikuje od borbi u Indiji, Japanu, Africi. Razlike u načinu borbe postoje i između samih evropskih naroda, pa se Nemac drugačije bori od Italijana, Španac od Poljaka... Čak Italijan iz Napulja (južnoitalijanska škola mačevanja) drugačije se bori od Italijana iz Milana (severnoitalijanska škola mačevanja) itd. Svaki od navedenih prostora u borbu, dakle, unosi izvesne specifičnosti kojih dramaturg, reditelj, koreograf, glumac, scenograf i kostimograf treba da su svesni. U tom smislu se razlikuje scenska borba:

a) realnog prostora (određena karakterom borbe u Nemačkoj, Španiji, Italiji, Rusiji);

b) imaginarnog prostora (određena slobodnom maštom umetnika).

7) Čime se izvodi scenska borba?

Ukoliko je scenska borba somatizovana tj. na sceni se izvodi neposredni fizički sukob aktera tada postoje dve opcije:

A) Bezoružna scenska borba (scenska borba bez upotrebe oružja). Za klasična dramska i filmska ostvarenja i istorijske spektakle čija je tematika prostor i kultura Evrope, karakteristična je upotreba osnovnih evropskih borilačkih veština: rvanje, boks i slobodni stil (mešavina rvanja i boksa). Kod ovih tipova scenske borbe primarno sredstvo su ruke i noge. U scenskoj borbi se često koristi, ali ne kao borilačka veština, već kao instinktivna aktivnost i gušenje (davljenje), čupanje, guranje, savijanje i uvrtanje ruke itd.

Iz ovog razloga prikaz scenske borbe koja se odnosi na evropski kulturni prostor, a koristi istočne borilačke veštine (karate, džudo, aikido itd. ili njihove elemente) jeste dramaturško-rediteljski promašaj. To nije promašaj samo u slučaju scenske borbe koja tumači savremeno doba jer su i ove različite borilačke prakse danas pod uticajem globalizma postale deo evropske borilačke kulture.

B) Oružna scenska borba (scenska borba uz upotrebu oružja).

1. Borba hladnim oružjem. Ovaj tip zauzima najviše mesto u scenskoj kulturi zbog njegove veoma raširene primene kako u ratu tako i svakodnevnom životu od starog veka pa do danas. Hladno oružje se koristi ne samo kao sredstvo odbrane i napada, već i u lovu, za vreme religioznog ili svečanog rituala, kao deo svakodnevnog kostima itd. Postoje dva osnovna tipa scenske borbe hladnim oružjem:

a) Mačevalačka borba. U borbi se koristi mačevalačko oružje (razni tipovi mačeva i bodeža). Ovaj tip borbe se deli na tri vrste:

- jednoruko mačevanje (jedan mač se koristi jednom rukom);
- dvoručno mačevanje (jedan mač se koristi sa obe ruke);
- dvoruko mačevanje (jednom rukom se koristi mač, a drugom bodež, štit, plašt ili druga ruka sa nekim predmetom).

Kada je reč o scenskoj borbi u pozorištu, kruna borbe hladnim oružjem se bezuslovno nalazi u veštini mačevanja. To je i najčešće korišćena vrsta pozorišne scenske borbe.

b) Istorijska borba. To je borba u kojoj se koriste druge vrste hladnog oružja kao što su koplje, helebarda, štap, sekira, topuz, buzdovan, luk i strela itd. Ovaj tip scenske borbe se najčešće koristi u filmu i to filmskom spektaklu u kome se prikazuju velike istorijske bitke.

2. Borba vatrenim oružjem. Kada je reč o scenskoj borbi uz upotrebu vatrenog oružja (pištolj, revolver, puška), ona ima primat na filmu. Bez preterivanja se može reći da je 20. vek sa svojim radikalno razvijenim formama nasilja, kako u ratovima tako i u svakodnevnom životu, ujedno i vek renesanse scenske borbe vatrenim oružjem na filmu.

C) Kombinovana scenska borba (scenske borbe u kojoj se istovremeno koristi oružje, ali i nenaoružani delovi tela kao oružje). U tu svrhu se koristi rvanje, boks, zahvati, udarci kolenom, bacanja. Ovaj tip borbe je karakterističan za situaciju kada treba dočarati uličnu, razbojničku ili vojničku borbu koja nije dvobojnog (kontrolisanog sa pravilima), već duelnog (slobodnog – bez pravila) karaktera (u kojoj je sve dozvoljeno). Kombinovana borba je karakteristična za svaku blisku borbu ili klinč situaciju u borbi.

Svaka od navedenih vrsta borbi poseduje sopstvenu tehniku. Tako se tehnika borbe mačem delimično razlikuje od tehnike borbe kopljem, plaštom i štitom. Otud je neophodno da koreograf scenske borbe i glumac koji je izvodi dobro poznaju oružje koje koriste i tehniku borbe koja im je potrebna. Ovo je od posebno velikog značaja (i predstavlja viši stepen edukovanosti) kada se u borbi ne koriste uparena već različita oružja (npr. jedan borac koristi sablju a drugi špadu – mali dvorski mač). Tehnike upotrebe ova dva oružja su različite i tada je potrebno na sceni prikazati dva borca koji ne mačuju na isti način. U tom slučaju je potrebno poznavati kako dobre strane tako i mane obe vrste mačeva i tehnika, a kako bi se na osnovu toga koreografisao tip borbe koji donekle odstupa od tih standardnih tehnika i predstavlja jednu njihovu specifičnu sintezu.

8) Koja je vrsta sukoba u scenskoj borbi?

Scenska borba po vrsti sukoba može biti:

a) Scenska borba *u užem smislu* (borba). Tu akteri scenske borbe razmenjuju borilačke akcije napada i odbrane u kontinuiranom nizu jedno kraće ili duže vreme. U sukobu, dakle, oba aktera simultano ili sukcesivno nanose i trpe nasilje. Ovaj tip scenske borbe najčešće podrazumeva konflikt dva vešta borca (viteza, vojnika, majstora borbe itd.) pa se otud u takvoj scenskoj borbi koristi neka određena borilačka veština (boks, rvanje, mačevanje itd.).

No, iako je korišćenje borilačkih veština najčešći, nije i nužan element jer se sukob na sceni može odvijati i kroz prikaz neartikulisane (instinktivne) tuče aktera (npr. borba dva seljaka ili seljanke na pijaci). Ovo je, međutim, ređi slučaj.

b) Scenska borba *u širem smislu* (nasilje-zlostavljanje). Tu je reč o vrsti sukoba u kome jedan akter izvodi neku borilačku akciju nad drugim akterom koji je pasivno trpi i ne uzvraća jer ili ne može ili ne želi uzvratiti. Tu, dakle, samo jedan od aktera izvodi nasilje (šamar, šut, čupanje kose, davljenje...) koje može trajati kraće ili duže vreme. Za ovaj tip scenske borbe se obično ne koristi neka borilačka veština mada se i mogu iskoristiti pokreti neke od njih (npr. drski šalterski službenik je ne znajući iziritirao starog boksera pa ga ovaj mlati).

9) Kakav je rasplet scenske borbe?

Dramaturški gledano svaka scenska borba može imati više različitih raspleta bez obzira da li je reč o borbi dva ili više aktera. Te varijante su:

- jedan borac gine, a drugom nije ništa;
- jedan borac gine, a drugi je ranjen teže;.
- jedan borac gine, a drugi je ranjen lakše;
- oba borca su ranjena teže;
- oba borca su ranjena lakše;
- jedan borac je ranjen lakše, a drugi teže;
- oba borca ginu;

- borba se prekida bez ishoda iz raznih razloga (npr. iscrpljenost, bekstvo, pomirenje...).

No, generalno gledano sve navedene vrste raspleta se mogu grupisati u samo dva tipa:

a) antagonistički - to je slučaj kada se borba završava smrću nekog od učesnika scenske borbe;

b) neantagonistički - to je slučaj kada se borba završava na bilo koji način u kome je izbegnut smrtni ishod, dakle, ranjavanjem, zamorom aktera, predajom nekog od aktera, bekstvom, razoružanjem jednog ili oba učesnika borbe, pojavom trećeg lica koje prekida borbu itd.

10) Koja se vrsta tehnika koristi u scenskoj borbi?

Kad je reč o tehnici koju koriste borci tokom scenske borbe ona može biti:

1. *Aktuelna (sinhrona)*. Kod ove tehnike se na sceni koristi način borbe karakterističan za vreme u kome se scenski komad izvodi i u skladu sa njim, dakle, tehnika nezavisna od vremena koje komad tumači. Tako npr. ako se na sceni 20. veka izvodi borba rapirom iz 15. veka on se koristi tehnikom mačevanja 20. veka (sportsko mačevanje) i ta tehnika je univerzalna, opšta i **zamenska** za borbu svim mačevima svih epoha. Isto tako glumac 18. veka je scensku borbu svih ranijih epoha izvodio tehnikom borbe svog 18. veka itd. Ova tehnika se još naziva i opšta (aproksimativna) ili neutralna jer borilački pokreti napada i odbrane mačem se izvode bez uzimanja u obzir autentičnog načina mačevanja određene epohe i određenom vrstom mača. To znači ne samo da se npr. mačuje istom tehnikom u sceni koja tretira borbu dva gladijatora, dva musketara ili sportista, već i istom tehnikom bez obzira da li se mačuje viteškim mačem ili špadom. U ovom slučaju se, dakle, koristi oružje i oprema koje poseduje pozorište univerzalno za sve forme scenske borbe. Tada se najčešće postavljaju pomereni ili fantastični komadi. Ova tehnika je tipična za savremenu transrealističku (postmodernističku) scensku borbu koja je konceptualno bezidentitetska. Ova tehnika borbe je sinhrona u smislu da prati tehniku borbe vremena u kome se izvodi, ali je asinhrona u smislu da ne prati tehniku borbe vremena koje tumači.

2. *Istorijska (asinhrona)*. Kod ove tehnike se na sceni koristi način borbe karakterističan za vreme koje komad tumači, a ne vreme u kome se komad izvodi. Scenska borba u tom konceptu, dakle, prati stilove i tehnike borbe raznih epoha. To znači da ukoliko u komadu ima borbe rimskim gladijusom glumci na sceni koriste autentičnu i specifičnu tehniku borbe gladijusom tj. tehniku vremena u kome se gladijus i koristio za borbu. Ova tehnika se zato još naziva i specijalizovana (konkretna). U ovom slučaju se, dakle, mora koristiti po formi autentično oružje i tehnike borbe koje pripadaju vremenu kojim se bavi dramski komad. Tehnika o kojoj je reč je karakteristična za realistički (klasičan, tradicionalni) pristup scenskoj borbi. Ona je sinhrona u smislu da prati tehniku borbe vremena koje borba tumači, ali je asinhrona u smislu da ne prati tehniku borbe vremena u kome se borba izvodi.

11) Koji je koncept scenske borbe?

Borba na sceni se može prikazati na tri osnovna načina:

1. kao *somatizovana* tj. kroz neposredni fizički (telesni) sukob aktera - to je klasična ili tradicionalna forma;

2. kao *nesomatizovana* (dematerijalizovana) tj. kroz razne forme u kojima vlada odsustvo neposredne fizičke borbe aktera - tu je cilj u scenskoj borbi zaobići postvarenu umetnost i telesni akt, pa se u tom smislu borba na sceni izvodi svelosnim efektima, laserima, hologramskim ili video prezenacijama, a u auditivnoj formi kroz različite zvučne efekte borbe; ovaj oblik ima i konceptualne forme kroz koje se borba prikazuje simbolički, asocijacijativno ili narativno (narator prepričava koreografiju scenske borbe), a u kojima publika ne treba da se bavi čulnim iskustvom i opažajem borbe na sceni, već njenim konceptima, idejama i zamislima koreografa;

3. kao *kombinovana* kroz razne vrste eklektike, smenjivanja, permutovanja, sinkretike, kolaža, konglomerata, pastiša prethodne dve forme.

12) Kakva je scenska borba po nivou regulacije?

Jedna od važnih karakteristika svake scenske borbe je njen nivo regulacije jer on utiče značajno na ukupnu sliku borbe. Nema istu sliku borba dve neorganizovane rulje varvara i borba dva organizovana stroja (falanga ili legija), borba koju glumci izvode trenutno improvizujući i borba koju izvode po preciznoj koreografiji borilačkih akcija. S tim u vezi postoje dva tipa scenske borbe:

1. Artikulisana;
2. Neartikulisana.

1. Artikulisana borba. Ovde je reč o scenskoj borbi koja se odvija po koreografiji unapred definisanih borilačkih akcija. Ta koreografija može biti samo gruba skica, ali i vrlo precizan scenario svih elemenata napada, odbrana, linija kretanja borbe po sceni, dijaloga, pauza, ranjavanja, ubistva.

Postoje tri tipa atrikulisane scenske borbe:

a) *Dvobojna i kurtoazna (sportska)*. U ovom slučaju je scenska borba prikaz borbe koja se odvija u okviru različitih pravila i konvencija (dogovornih, tehničkih, etičkih...) koja ograničavaju radnje boraca u borbi (na sceni). To je, dakle, borba regulisana po unapred dogovorenim pravilima. Ovo je slučaj kad scenska borba prikazuje npr. dvoboj čije je izvođenje regulisano protokolom dvoboja (prisustvo svedoka, sekundanata, sudije, lekara) i nizom pravila koja treba da poštuju borci i ostali učesnici. To je slučaj i kad scenska borba prikazuje npr. neko sportsko takmičenje ili viteški turnir poznog srednjeg veka, a koji treba da se izvode u skladu sa propisanim pravilima i pod nadzorom herolda i sudija. Pravila regulacije mogu biti i nepisana kao npr. u baroknom dvoboju plemića koji moraju da izvode svoje borilačke akcije uz poštovanje niza principa etikecije, pristojnosti, učtivosti, manira, pedanterije i stilizacije. Za kreiranje i izvođenje regulisane scenske borbe potrebno je da umetnici budu upoznati sa postojećim pravilima u okviru kojih se ona izvodila ili izvodi u stvarnosti (ako je reč o realističkoj scenskoj borbi), ili da ta pravila sami kreiraju (ako je reč o transrealističkoj scenskoj borbi).

b) *Duelna*. U ovom slučaju scenska borba kroz koreografiju (dakle na regulisan način) prikazuje sukob koji se odvija bez ikakvih pravila i ograničenja tako da akteri u borbi čine sve samo da bi pobedili (ponašaju se bezobzirno i divljački, bacaju zemlju u lice, šutiraju se, guše), a sve po principu *cilj opravdava sredstvo*. Ovo je slučaj kad scenska borba treba da prikaže dvoboj dva varvara, razbojnički prepad, kafansku tuču, grupno razračunavanje, srednjevekovnu bitku u metežu itd. Za kreiranje i izvođenje deregulisane scenske borbe koreografija treba da bude rađena precizno i promišljeno, a izvođači značajnije upoznati sa pravilima bezbednosti. Koreograf scenske borbe kod ovog tipa koreografije mora da ima širok repertoar znanja o različitim borilačkim akcijama koje postoje u deregulisanoj borbi (udarac u lice jabukom mača, poluge, čišćenja, udarci u leđa, bacanja, udarci kolenom, laktom, flašom, stolicom), ali i veliku opreznost vezanu za njihovu upotrebu s obzirom na bezbednost učesnika.

c) **Mešana** (duelno-dvobojna). Koreograf u ovom slučaju kreira scensku borbu u kojoj akteri pod uticajem različitih unutrašnjih ili spoljašnjih okolnosti tokom borbe vrše permutaciju ili kombinaciju regulisanog i deregulisanog tipa. Tako npr. borci koji počnu da izvode regulisani dvoboj u naletu strasti počinju da se bore deregulisano. No, može biti i obratno. Tako npr. grupu boraca koji se bore haotično i neorganizovano jedan od njih na neki način okupi i oni počinju da se bore organizovano.

2. Neartikulisana borba. Ovde je reč o scenskoj borbi koja se odvija bez koreografije. To je slučaj kad na sceni treba izvesti neku banalnu i benignu borilačku radnju (šamar, udarac daskom, odgurivanje, saplitanje...), a što treba da bude rezultat potpuno slobodne glumačke improvizacije. Neartikulisana scenska borba se, međutim, javlja na još jedan način koji je karakterističan za savremenu postmodernističku scenu. On je na liniji teze da kao što pozorište ne treba da robuje dramskom predlošku („Tekst ne treba da predstavlja ni polaznu tačku, ni cilj predstave. Tekst čak ne mora ni da postoji“ - Ričard Šekner) tako i scenska borba ne treba da robuje koreografiji borilačkih akcija. Scenska borba, dakle, ne treba da je predstavljanje i reprezentacija koreografije, već živa borba, neposredno stvaranje i prezentacija (performans), ne da je glumački komentar teksta (koreografije), već život koji sam komentariše kroz borbu na sceni. Otud glumci u ovom konceptu sa prezrenjem odbacuju pravila tehnike borbe i scenskog zanata uopšte izvodeći scensku borbu potpuno instinktivno i često na granici raznih vrsta kvaziscenske borbe.

No, i u ovom slučaju umetnik ne treba da bude ponesen nekakvom apsolutnom slobodom činjenja tj. da čini šta hoće jer u slobodi čovek može da se izgubi i zaboravi da sve ima svoje limite pa „sve mi je dopušteno, ali nije mi sve na korist“ (1.Korinćanima 6:12). On mora da vodi računa o osnovnim scensko-umetničkim elementima i pravilima borbe koju kreira i izvodi ukoliko želi da ona ima neku umetničku vrednost. Isto tako ovaj tip scenske borbe treba da poštuje i izvesna osnovna pravila bezbednosti kako se sloboda improvizacije ne bi pretvorila u bolničku ili zatvorsku ne slobodu.

13) Koji je telesno-duhovni akcenat scenske borbe?

Svaka scenska borba poseduje kao dominantnu (akcentiranu) jednu od tri forme u odnosu na to da li joj je cilj da prikaže više telesnu (spoljašnju), duševnu-duhovnu (unutrašnju) ili celovitu-uravnoteženu (psihofizičku) dimenziju sukoba.

Definisanje tog akcenta je od velikog značaja za izradu koreografije, način izvođenja borbe od strane glumaca, kreiranje dizajna scenske borbe (svetlo i zvuk), kostima itd. jer on definiše da li težište scenske borbe treba da bude u onome što se gleda i vidi (spektakl i akrobacija) ili u onome što se oseća i misli dok se ona gleda. U tom smislu svaka scenska borba može imati jedan od tri psihosomatska akcenta (osim postmodernističke koja može imati i sva tri istovremeno).

a) *Eksterni* (spoljašnji) – scenska borba kao **somatizovana**. Borba aktera na sceni ima samo spoljašnju dinamiku i zadatak joj je jedino spoljašnji efekat. To je scenska borba svedena uglavnom na praznu akcionost bez dubine i čistu fizičku akciju bez osvrtanja na unutrašnja psihička stanja aktera. Dominira ili instinktivno ili automatizovano refleksno, dakle, mehaničko i tehničko veštine (npr. mehaničko ponavljanje i uvežbavanje na sceni neke borilačke radnje sa učiteljem itd). To je, dakle, scenska borba sa minimalno psihološkog elementa u sebi i sva okrenuta telesnosti i fizičkom, a što je danas prirodno jer u savremenom svetu kulta materijalnog kojim vlada fetišizam predmeta i stvari – robe, i sam čovek postaje postvaren, porobljen, pa i kreator i konzument isključivo postvarene i opredmećene scenske borbe. Za ovaj akcenat je karakteristična scenska borba *u užem smislu* (sukob, konfrontacija) sa maksimumom fizičke akcije i akrobatsko-kaskaderskog spektakla.

b) *Interni* (unutrašnji) – scenska borba kao **psihologizovana**. Borba aktera na sceni ima samo unutrašnju dinamiku i zadatak joj je da prikaže dramatiku duševnog i duhovnog stanja aktera (npr. ubistvo u „Magbetu“ ili borba Leonore u „Fideliju“ kad spasava muža Florestana itd). To je, dakle, scenska borba sa minimalno fizičke akcije. Otud je za ovaj akcenat karakteristična scenska borba *u širem smislu* (zlostavljanje).

c) *Celovita* – scenska borba ima uravnoteženu spoljašnju i unutrašnju dinamiku i cilj je podjednako fizičko i psihičko aktera u borbi. Ovaj tip scenske borbe poseduje podjednako i površinu i dubinu, fizičku akciju koliko i scenski izraz unutrašnjeg dešavanja (to je npr. dvoboj u „Hamletu“). No, ovaj tip akcenta za karakteristiku ima izvesnu osrednjost (plitkost) kako u spoljašnjem tako i unutrašnjem zbog čega se ne koristi za situacije kad scenska borba treba da prikaže impresivnu borilačku virtuoznost (spoljašnji akcenat) ili duboku ekspresiju (unutrašnji akcenat).

Od vrste telesno-duhovnog akcenta u jednoj scenskoj borbi zavise i razni elementi scenskog borilačkog pokreta glumaca. Ne treba da imaju isti scenski borilački pokret borci u jednoj somatizovanoj i psihologizovanoj scenskoj borbi. Otud dva borca u psihologizovanoj scenskoj borbi borilačke akcije treba da izvode gledajući se u oči dok dva borca u somatizovanoj – tehniciziranoj scenskoj borbi svoje borilačke akcije treba da izvode tako što pogledima i pokretima glave diskretno i nenametljivo prate trajektorije kretanja oružja i njihove položaje u trenucima odbrana i napada.

14) Koliki je značaj scenske borbe u komadu?

Scenska borba u nekom scenskom delu uvek ima neki značaj. Veličinu tog značaja određuju dramaturg i reditelj. U zavisnosti od toga koliki je značaj reditelj ili dramaturg namenio nekoj scenskoj borbi u nekom komadu zavisi u velikoj meri rad koreografa i glumca.

Scenskoj borbi u nekom pozorišnom komadu, filmu, baletu može biti dat velik značaj. U tom slučaju ceo komad na neki način gravitira oko nje kao centralne tačke događanja (kao npr. Kosovska bitka i ubistvo Murata, borba Artura i Mordreda, ili finalni dvoboj kod „Grofa Monte Krista“ itd). U

tom slučaju, scenska borba velikim delom diktira celom komadu njegov karakter i ona treba da bude kreirana i izvedena na način koji svojim kvalitetom i kvantitetom odgovara njenoj očekivanoj ulozi. Načiniti i izvesti tada, umesto jedne spektakularne i grandiozne borbe u kojoj se prelama smisao celog komada, neku malu, kratku, ljupku ili minimalističku scensku borbu je promašaj jer to znači postaviti komad u kome su njegovo srce i suština zakržljali (a što može biti opravdano samo kao sredstvo parodije).

No, jednoj scenskoj borbi može biti zacrtan i marginalan značaj npr. kratkotrajnog ukrasa koji će samo estetski ulepšati neki deo pozorišnog komada. Kreirati i izvesti tada umesto scenske borbe koja je jedna lepršava vinjeta i ornament neki grandiozni spektakl znači poremetiti ravnotežu celog komada i dobiti scensku sliku u kojoj je jedan njen nebitni deo hipertrofirao.

Scenskoj borbi u nekom komadu može biti dat i umereni značaj tj. da je ona u ravnoteži po značaju sa ostalim elemenatima komada. Tada ona obično ima funkciju povezivanja (mosta) raznih delova komada (kao npr. u „Siranu“, „Tri musketara“ itd). Scenska borba, dakle, može imati:

1. centralni značaj – suština komada;
2. periferni (prateći) značaj – ukras, vinjeta, ornament i ambijentalna dopuna;
3. umereni značaj – borba (ili borbe) koja je po značaju u ravnoteži sa ostalim delovima komada.

15) Kolika je veličina (obim) scenske borbe?

Svaka scenska borba kao deo nekog komada zauzima u njemu izvesni prostor kako vremenski (trajanje – par sekundi ili nekoliko minuta) tako i fizički (po volumenu – prostorne dimenzije i broj aktera). U tom smislu scenska borba po obimu (veličini) može biti:

a) *Mala* – borba kratkog trajanja i malog volumena - to može biti skromna, ali efektna borba ili minijatura, ukras... Ovo je slučaj neke čarke, iznenadnog mučkog ubistva, sukob u trenutnom izlivu besa, kratka prijateljska igra oružjem, reverence oružjem, razmena šamara itd. Ona se koreografski sastoji od krokija sa par opštih i brzih borilačkih akcija koje ne sadrže tehnički složene borilačke radnje.

b) *Razvijena* – borba srednjeg i umerenog trajanja i volumena - to je slučaj nekog zakazanog dvoboja, borba dva neravnopravna protivnika, neravnopravna borba jednog veštog borca protiv više neveštih protivnika itd. Ona se koreografski sastoji od nekoliko oštih borilačkih pokreta i akcija od kojih su samo poneke razvijene do detalja (tehnička složenost se javlja diskontinuirano na nekoliko mesta u borbi).

c) *Velika* – borba velikog volumena i dugog trajanja - to je slučaj scene masovne borbe, grandiozne bitke, borbe dva ravnopravna protivnika (dugački dvoboj), srednjevekovnog turnira, gladijatorske borbe itd. Ona se koreografski sastoji od mnoštva borilačkih akcija uz gomilanje niza detalja tako da akcije u kontinuitetu održavaju tehničku složenost.

d) *Posebna* – borba velikog volumena, a kratkog trajanja (npr. iznenadna i kratkotrajna tuča u nekoj prepunoj krčmi ili prepad velike grupe razbojnika na malu grupu putnika u kojoj se borba očas završi itd.), ili borba malog volumena, a velikog trajanja (npr. čas mačevanja sa učiteljem u nekoj školi mačevanja ili borba dva borca koja se odužila jer su ravnopravni kao protivnici, ili borba dva neravnopravna borca od kojih je jedan sadista pa uživa da se dugotrajno poigrava i iživljava nad protivnikom itd.). Ova dva tipa scenske borbe su ređi i koriste se obično ili za efekat, nagli prekid dramske radnje ili u svrhu dublje psihološke razrade likova.

16) Na kom mestu u komadu se izvodi scenska borba?

Nije isto da li se neka scenska borba izvodi na početku u sredini ili na kraju komada. To mesto ima uticaj ne samo na komad u celini, već i na samu scensku borbu jer karakteristike dela neke celine zavise i od njegovog mesta u toj celini (kao što karakteristike nekog teksta zavise od konteksta).

Scenska borba se s obzirom na njeno mesto u nekom komadu može postaviti:

– na početku (u uvodnom delu);

– na sredini (u delu razrade);

– na kraju (u finalnom delu, raspletu);

– rasuto – izvodi se periodično na raznim mestima komada;

– konstantno tokom celog komada (npr. kao ambijentalna u pozadini dešavanja na sceni, kao prikaz npr. časa neke borilačke veštine, kao sadržaj komada koji prikazuje neku bitku itd).

Svaki od navedenih položaja scenske borbe u komadu nosi izvesne specifičnosti, pa i karakteristike, a o čemu treba da vode računa koreograf, reditelj i glumac jer scenska borba koja se izvodi npr. u ambijentalnoj formi (konstantno u trećem planu tokom trajanja celog komada) ne može se kreirati i izvoditi kompoziciono na isti način kao scenska borba koja je na početku komada (kao uvod u zaplet) ili na njegovom kraju (kao rasplet). Kad je reč o postmodernističkoj scenskoj borbi ona se u komadu može pojaviti i kao kombinacija, varijacija, permutacija, sinkretika, konglomerat, kolaž svih navedenih položaja.

17) Kakva je scenska borba kompoziciono?

1. U prvom nivou ovo pitanje se odnosi na to kako je jedna scenska borba postavljena kompoziciono u komadu kao celini. U tom smislu se može razlikovati scenska borba koja je:

a) *Celovita* – akcije scenske borbe su povezane i izvode se bez prekida (u kontinuitetu) čineći jednu celinu. Ta celina može biti koherentna (u borbi se sve vreme koristi ista vrsta oružja i tehnika borbe) ili nekoherentna (tokom borbe se menja vrsta oružja i tehnike borbe).

b) *Fragmentirana* (vitražna) – borilačke akcije se prekidaju jednom ili više puta tako da se scenska borba izvodi iz segmenata (diskontinuirano). Do tog prekidanje dolazi ubacivanjem između borilačkih akcija različitih ne borilačkih radnji kao što su npr. dijalozi, bežanje jednog borca, promene i nameštanje oružja i opreme (kod dvoboja) itd.

I fragmentirana scenska borba može takođe imati koherentnu formu (u nastavku borbe se koristi isto oružje i tehnika borbe) i nekoherentnu (u nastavku borbe se ne koristi isto oružje i tehnika borbe) formu. U klasičnim (antička scenska borba, renesansna, srednjevekovna, romantična...) i modernističkim (nadrealistička, ekspresionistička, futuristika itd.) komadima scenska borba se gradi u duhu dramske celine. U savremenim postmodernističkim komadima scenska borba se najčešće gradi bez dramske celine tj. kao razbijena, sinkretička, hibridna, konglomeratska, kolažirana itd.

2. U drugom nivou ovo pitanje se odnosi na to kakva je unutrašnja kompoziciona struktura scenske borbe. Ona može biti:

a) *klasična* (uvod, zaplet i rasplet);

b) *modernistička i postmodernistička* (bez uvoda, bez zapleta ili raspleta, sa konstantnim uvodom ili zapletom, odmah sa raspletom, sa izmešanim uvodom i raspletom, samo za zapletom i raspletom, sa vremenskom inverzijom itd).

18) Da li je akcenat na borbi i (ili) ambijentu?

Scenska slika jedne scenske borbe se može graditi na tri temelja:

a) bazirano na borbi samoj i formi njenih borilačkih akcija - to je slučaj kada se iz raznih razloga (odsustva ili slabe scenografije, kostima, scenskog svetla i zvuka itd.) scenska borba ne može izvesti u adekvatnim spoljašnjim uslovima. Tada težište umetničkog rada na scenskoj borbi treba da nose koreograf scenske borbe i glumci;

b) bazirano na ambijentu u kome se odvija borba, na njenom dizajnu (svetlo, zvuk, kostim, scenografija) - to je slučaj kada se iz raznih razloga (nevešti glumci, odsustvo koreografa itd.) ne može dobro kreirati i izvesti scenska borba tehnički. Tada težište umetničkog rada na scenskoj borbi treba da nose reditelj, scenograf, kostimograf, dizajner svetla i zvuka;

c) bazirano podjednako na samoj borbi koliko i na ambijentu scenske borbe - to je slučaj kada postoje svi elementi kako za kvalitetnu scensku borbu po sebi tako i za njene spoljašnje uslove izvođenja.

19) Koji je broj učesnika scenske borbe?

Broj učesnika diktira u velikoj meri ne samo koreografski i glumački, već i režijski i scenskografski pristup scenskoj borbi. Nije, naime, isto da li se na sceni u jednom trenutku izvodi samo jedna borba ili više borbi i da li se jedan borac bori protiv samo jednog ili više boraca istovremeno. Iz tog razloga se na drugačiji (poseban) način kreira i izvodi scenska borba u kojoj se dva borca na sceni bore istovremeno protiv jednog i scenska borba u kojoj je dvoboj samo dva borca, ili dve grupe boraca. Generalno gledano što je veći broj aktera u scenskoj borbi ona je komplikovanija za koreografisanje i složenija za uvežbavanje i izvođenje.U tom smisli se može razlikovati:

a) *Individualna (solo)* borba - borbu na sceni izvodi samo jedan borac. U ovom slučaju glumac se bori sa zamišljenim (fantomskim) protivnikom (npr. borba Don Kihota sa protivnicima u njegovoj uobrazilji), izvodi ritualni ili borilački ples (npr.grčka piriha), uvežbava sam izvesne borilačke akcije na lutki itd.

b) *Duelna – dvobojna borb*a - borbu na sceni vode samo dva borca.

c) *Grupna borba* - borbu na sceni izvodi tri i više boraca i ona može biti:

– neravnopravna - borbu vodi jedan borac protiv dva ili više protivnika istovremeno;

– masovna – borbu na sceni izvodi veliki broj aktera i to tako da se na sceni simultano izvodi više scenskih borbi.

Postoje dve strukture masovne borbe:

– između različitih grupa (npr. između dve bande ili dve vojske);

– u okviru iste grupe (npr. između članova iste bande ili iste vojske).

Postoje tri forme masovne borbe:

– haotična (varvarska horda, metež)

– organizovana (borba strojeva kao što su falange, legije itd.)

– mešovita (borba legije i varvarske horde)

d) *Mešovita* – borbu na sceni izvodi mnoštvo aktera u drugom planu dok se istovremeno u prvom planu (akcentirano) izvodi jedna duelna ili individualna borba.

U tom smislu režijsko-koreografski gledano masovna borba može biti:

1) Neharmonizovana (izvodi se istovremeno više borbi pri čemu svaki par boraca vodi nezavisno svoju borbu bez ili uz međusobnu razmenu boraca – akcije se prebacuju sa jednog para na drugi)
2) Harmonizovana (svi se bore ali na neki način uređeno – npr. škola mačevanja i mačevaoci u dva reda koji po komandi izvode akcije, ili falanga i legija.
3) Mešovita. Deo borbe na sceni se izvodi sa varijantom 1. da bi se zatim prešlo na varijantu 2. (pojavljuje se neko ili nešto što unosi pobednički red u borbu itd.) ili obrnuto (dolazi do raspada jedinice; svađa na času vežbe koja se pretvara u haotičan sukob itd.), ili na delu scene se odvija uređena borba, a na drugom delu haotična.

U scenskoj borbi koja treba da ima realistički karakter potrebno je voditi računa o duhu epohe koji se tumači jer postoje istorijski periodi i grupe kod kojih se borba dominantno izvodila kolektivno (stara Grčka i stari Rim), kao što postoje periodi i grupe kod kojih se borba dominantno izvodila individualno (varvari, renesansa), ali i mešovito (srednji vek).

20) Kakva je scenska borba dinamički?

Koreografski ista scenska borba izvođena dinamički različito je različita i deluje različito kao da je i koreografski različita. Scenska borba, dakle, može imati razne dinamičke karakteristike. Može se izvoditi brzo, sporo, uz velike ili male amplitude kretanja po sceni itd. Pitanjem dinamike scenske borbe najčešće se bavi reditelj jer njena dinamika ne može biti proizvoljna i nezavisna od dinamike komada u celini. Dinamika scenske borbe nije, međutim, uslovljena samo spoljašnjom dinamikom celine komada, već i unutrašnjim karakteristikama same scenske borbe koje diktiraju vrsta oružja i

tehnika borbe koji se koristi u borbi. Tako npr. borba laganim mačem je brza, a teškim dvoručnim mačem spora. Iz tog razloga reditelj treba u zavisnosti od izabrane dinamike komada u celini da bira i vrstu oružja čija upotreba odgovarati toj dinamici.

Izbor dinamike scenske borbe je od velikog značaja zato što u borbi u kojoj je velika dinamika akcenat i duh scenske borbe je na prikazivanju *procesa* u borbi (promenjivosti u načinima borbe, upotrebe oružja, pristupa borbi, prevrtljivosti u karakteru i raspoloženju boraca, novitetima u borbi itd.). Nasuprot tome u borbi u kojoj je dinamika mala akcenat i duh scenske borbe je na prikazivanju stanja i statičkog u borbi (nepomenjivosti u načinima borbe, upotrebe oružja, postojanosti u karakteru i rasploženju boraca, pristupa borbi, odanosti idejama, tradiciji itd.).

Pitanje dinamike scenske borbe se odnosi na:

– *brzinu* izvođenja akcija (brze, umereno brze i spore) – akcije se po brzini mogu izvoditi sa konstantnim tempom (borci se bore sve vreme istom brzinom) i promenjljivim tempom (borci se bore usporavajući akcije npr. zbog umora, ubrzavajući izvođenje akcija npr. zbog porasta strasti, ili haotično usporavajući-ubrzavajući);

– *snagu* izvođenja akcija (borci tokom borbe nanose jake, umereno jake, slabe ili kombinovane udarce);

– *ritam* izvođenja akcija – ritam u scenskoj borbi nastaje podelom vremena borilačkih akcija na smenjujuće sekvensce od kojih su na različite načine (formom, brzinm, jačinom ili ekstenzijom) jedne naglašene (maksimum), a druge nenaglašene (minimum). Tako nastaje ritmično (po nekom taktu) i naizmenično smenjivanje neke akcije (blok-uzvrat, kontrablok-kontrauzvrat itd), sporih i bržih delova, odbrana i napada, naglašenih i nenaglašenih delova...na sceni. Ritmički izvedeni borilački pokreti borilačkih akcija su od velikog (ključnog) značaja u svim formama klasične plesne-igračke scenske borbe, ali se mogu fragmentarno koristiti i u standardnoj scenskoj borbi (kada su npr. protivnici dva majstora veštine kod kojih borba u pojedinim trenucima doseže nivo igre).

– *formu* borilačkih akcija –neke borilačke akcije su po svojoj formi vizuelno nedinamične (npr. istraživanje protivnika, bod u odnosu na sečenje itd) dok su druge vizuelno jako dinamične (npr. sečenje dvoručnim mačem, udarci iz okreta, razoružanja, široki zamasi, bacanja). Isto tako ukoliko koreograf grupiše (raspodeljuje) borilačke akcije ravnotežno, simetrično i proporcionalno (napad-odbrana-kotranapad-kontraodbrana) između oba borca to smanjuje ukupnu dinamiku borbe. Nasuprot tome ukoliko koreograf borilačke akcije grupiše neravnotežno, asimetrično, disproporcionalno (jedan seče a drugi bode, jedan izvodi dva napada, a drugi jedan, jedan napada tri puta drugi se brani dva puta, jedan se približava tri koraka, a drugi odstupa jedan korak) to borbi daje veću dinamiku.

– *Amplitudu* izvođenja borilačkih akcija – postoje dve vrste amplituda: unutrašnja i spoljašnja.

1. Unutrašnja amplituda se odnosi na veličinu prostora koji zauzima izvođenje pojedinačnih borilačkih akcija u scenskom borbenom pokretu (izmasi i zamasi ruku, nogu ili oružja u napadu i odbrani). Unutrašnja amplituda je određena karakterom akcija koje se izvode, ali i vrstom oružja – oružje kojim se bode ima malu amplitudu dejstva, pa i malu scensku vidljivost za razliku od oružja kojim se seče, a koje ima veliku amplitudu dejstva i scensku vidljivost. Isto tako, mali mač ima malu amplitudu, a dugi dvoručni mač veliku itd.

2. Spoljašnja amplituda se odnosi na veličinu prostora koji zauzima jedna scenska borba kao celina na pozorišnoj sceni. Ta amplituda može biti:

– *Mala* (scenska borba ima statičan karakter) – u ovom slučaju se borba izvodi bez značajnog kretanja po prostoru scene tako da je za nju potrebno malo mesta. Ovo je slučaj sa scenskom borbom koja prikazuje npr. dvoboj 18. ili 19. veka ili sportsko mačevanje 20. veka (izvode se samo uz kretanje napred-nazad), ubod nožem u kafanskoj tuči itd. U ovaj tip spada takođe borba *šlager* sabljama (borba na *menzuri*) koja se izvodi u mestu, ali i masovne bitke ako su koncipirane tako da se sve borbe izvode simultano i grupisano u jednom prostoru scene. Linije kretanja borbe po sceni su u ovom slučaju jednostavne i siromašne (najčešće pravolinijske), a scenska borba se najčešće odvija u jednoj tački prostora scene.

– Velika (scenska borba ima dinamičan karakter) – u ovom slučaju se scenska borba izvodi uz značajno kretanje po prostoru scene tj. u raznim tačkama prostora tako da je za nju potreban veliki

prostor i pogodna scenografija. Ovo je slučaj kada se borci počnu npr. boriti u prizemlju da bi borbu preneli na stepenište, balkon ili krov, dakle, kada su linije kretanja borbe po sceni složene i bogate (najčešće kružne, polukružne, spiralne). Ovaj tip scenske borbe je tipičan za film.

U zavisnosti od amplitude koreograf scenske borbe formira tehnike borbe jer nije isti način borbe i upotrebe oružja na velikoj, srednjoj i skraćenoj distanci. Tako npr. u scenskoj borbi mačevima postoji značajna razlika ukoliko se borba vodi na velikoj distanci (bodovi se izvode slobodno u sve sektore, a blokovi se izvode sa prvom trećinom sečiva mačeva i usmereni ka protivniku itd.) i kratkoj ili bliskoj distanci (bodovi se izvode samo u donje sektore, a blokovi sa vrhovima usmerenim gore-dole-levo-desno tj. van protivnika itd). Amplituda u tom smislu utiče i na dramatiku scenske borbe koja raste sa smanjenjem distance, a opada sa njenim povećanjem.

21) Ko izvodi scensku borbu?

Kao što u svakodnevnom životu nije toliko važno gde neko živi koliko kakav je on jer sposoban čovek svuda je uspešan, a nesposoban neuspešan („Dobro seme svuda klija"; „dobrom mornaru svi vetrovi su povoljni; „kilavom putniku svaki put je bespuće"...) tako i način borbe svakog borca ne zavisi toliko od okolnosti u kojima se našao koliko od toga **ko** je i **kakav** je. Kakvi su, dakle, u liku po karakteru i sposobnostima učesnici borbe u najvećoj meri diktira vrstu i karakter njihove scenske borbe.

Pitanje „ko izvodi scensku borbu?" ima dva nivoa.

– P**rvi nivo** se odnosi na izbor glumaca koji treba da izvode scensku borbu. Kao što nije svaki glumac pogodan za scensku borbu tako nije ni svaki glumac pogodan za svaku vrstu scenske borbe. Neki glumci prosto nisu zgodni za tu ulogu jer nisu fizički pogodni (npr. imaju suviše godina, nemaju pogodnu fizičku konstituciju, nisu motorički dovoljno vešti itd). Drugi glumci jesu fizički, ali nisu psihički pogodni (čest je slučaj da je glumac sklon pod prilivom adrenalina da ne može kontrolisati svoju žestinu, ili glumac ima agresivan karakter pa je neugodan za partnera u borbi, ili je prirodno flegmatičan i tunjav, pa nije u stanju da razvije dinamiku borbe). Isto tako na odabir glumaca u velikoj meri utiče i to ko je visok, a ko nizak, ko mršav, a ko punačak, ne samo jer svakom od njih vizuelno pripada druga vrsta oružja, već i jer akteri scenske borbe treba da su na sceni adekvatno vizuelno uklopljeni u skladu sa stilizacijom scenske borbe ili komada u celini.

– **Drugi nivo** se odnosi na to kakav je dramaturški gledano lik borca koga tumači glumac na sceni. Postoji, naime, mnoštvo različitih elemenata koji formiraju individualitet svakog borca. Iz tog razloga odgovor na pitanje ko je i kakav je borac u nekoj scenskoj borbi se sastoji od odgovora na više potpitanja.

Ta potpitanja sadrže u sebi elemente **tipskog** jer iako se borci međusobno razlikuju, oni se ipak grupišu po izvesnim dominantnim i zajedničkim osobinama karaktera i temperamenta u određene tipove (specifična svojstva koja se pridaju ljudima na osnovu njihove pripadnosti određenoj grupi, a po kojima se razlikuju od druge grupe). U tom smislu odgovor na ovo pitanje podrazumeva poznavanje i upotrebu izvesne karakterološke tipologije.

Ovom tradicionalnom (klasičnom) pristupu iz ugla karakterološke tipologije se može opravdano prigovoriti da je svaki borac neponovljiva individua koja se ne može ukalupiti i Prokrustrovski[83] ukrojiti u neki šablon kao i da „svaki čovek nosi u sebi zametke svih ljudskih osobina i pokazuje ponekad jedne a ponekad druge" (Tolstoj), pa zato borac nikad nema jedan identitet koji pripada nekom stereotipu. Na ovom tragu i deluje postdramski teatar u kome se proglašava smrt karaktera jer glumac ima mnoštvo karaktera pa nema likova sa nekim karakterom (kao u dramskom teatru). To drugim rečima znači da pod dejstvom različitih okolnosti jedan borac svoju borbu na sceni može započeti kao hrabar majstor veštine, a završiti je kao neuka kukavica, i obratno, ili na neki sasvim treći način.

Nesporno je da svaki borac predstavlja jednu neponovljivu individuu koja svoju borbu izvodi na sopstveni i specifičan način – ali nikad ne i na apsolutno različit način od drugih boraca jer i sam nije

83 Prokrust - gorostasni razbojnik iz grčke mitologije koji je hvatao putnike i stavljao ih u svoju postelju i ako su im noge bile duže on ih je odsecao – „da bi imali krevet po meri", a ukoliko su im bile kraće udarcima čekića bi ih istezao da postanu duže. Simboliše nasilno pretvaranje nečega u nešto što nije po prirodi. Nasilno i upropaštavajuće guranje nečega u kruti kalup unapred zadate proizvoljne mere.

apsolutno različit od njih. Ukoliko bi između boraca postojala apsolutna razlika oni se ne bi ni mogli boriti jer za borbu je potreban i određeni nivo kompatibilnosti (zajedništva) kako bi mogla biti ostvarena međusobna interakcija operacija napada i odbrana.

S druge strane, iako svaki čovek nosi u sebi, kako kaže Tolstoj, sve ljudske osobine (čak i protivurečne), pa mu se zato ne može prilaziti kroz stereotipe, ipak, u korpi tih svih osobina svaki čovek uvek nosi neke preovlađujuće osobine koje ga karakterišu i daju mu izvestan dominantan identitet. Zato se za borca koji se stalno plaši svega ne kaže da je hrabar već da je kukavica iako on ponekad može učiniti hrabro delo (čak i iz straha); zato čoveka koji ne voli i na sve načine izbegava da radi ne nazivamo vrednim već lenštinom, iako on ima kapacitet da ponekad i pod pritiskom okolnosti (jer mora da radi) uradi velik posao.

Iz tog razloga reditelj, koreograf i glumac koji izvodi scensku borbu izloženoj tipologiji ne treba da pristupaju pasivno (fabričko-šablonski) već aktivno i kreativno. To znači uz njenu konkretizaciju, dakle, uzimanje u obzir različitih specifičnih okolnosti u kojima se borac našao, a koje utiču na delimičnu modifikaciju njegovog tipa u pravcu personalizacije i kreiranja sloja neponovljivo ličnog.

Tako npr. neukost borca koji ne ume da koristi mač u borbi (a koja se u scenskoj borbi kreira i pokazuje tipski) na sceni se pokazuje na jedan način kada on vodi borbu protiv veštog protivnika, a na drugi način kada on vodi borbu protiv podjednako neveštog protivnika, a na treći način kada on vodi borbu protiv neveštijeg od sebe (npr. smotanog ili trapavog protivnika, ili deteta).

Isto tako, tipsko ponašanje aristokrate i plemića u borbi (koji pridaje prekomeran značaj časti, stilu, etikeciji, maniru, eleganciji, noblesu... u borbi) drugačije se manifestuje kad je on pripit, kad se bori protiv drugog plemića, nekog razbojnika, u dvoboju ili na bojnom polju. Svaka od ovih situacija njegovom tipu daje drugačiji individualitet i specifičnost.

Pitanja karakterološke tipologije uglavnom nisu od značaja kada je reč o savremenim postmodernističkim formama scenske borbe pošto se taj koncept temelji na transkulturalnosti i dekonstrukciji identitetskog tj. pastišu, sinkretici, konglomeraciji, kolažu, kombinovanju, mešanju identiteta borca.

Tu borac, grupe boraca ili narodi ne treba da imaju neke određene i tipske psihološke karakterne crte jer „koliko priroda u ljudskoj prirodi!“ (Paskal) pa „svaki je čovek dom mnogih ličnosti koje u njemu potencijalno borave“ (Česlav Miloš), a na sceni su živi ljudi, sa svojim protivurečnostima, a ne „herbarijum ili preparirane životnije“ (Breht), a što važi i za lik borca na sceni. Otud borac treba da ima fluidan i mešovit karakter, čas ovakav, čas onakav, bori se konfliktno, protivurečno, nedefinisano i haotično.

Ovaj narativ koji favorizuje određeno u odnosu na neodređeno rezultat je dominacije formatizacije savremene kulture u pravcu jedne globalne postkulture u kojoj su svi ljudi bezlično isti i unificirani pripadnici jednog modela nadnacionalnog sveta mešavine naroda bez etnoidentiteta (plastelinske mase pogodne za svako oblikovanje).[84]

Osnovnih potpitanja vezanih za identitetsko definisanje aktera scenske borbe tj. toga ‘ko izvodi scensku borbu?’ ima šest:

1. *Koji je nivo veštine borca?* Borci na sceni se bore u skladu sa poznavanjem veštine borbe lika. Ne bori se na isti način borac koji je vešt (učitelj veštine, oficir, vitez, iskusan borac...) i neko neuk ko se sticajem okolnosti našao slučajno u sukobu. U tom smislu razlikujemo:

a) majstora borbe (obučeni borac, učenik škole veštine);

b) prosečnog borca (koji zna nešto osnovno iz borbe);

84 Etnopsihologija pored tradicionalnog (nacionalnog) koncepta ukazuje i na savremeni postmoderni (nadnacionalni) koncept. Ovaj drugi koncept - da svi narodi imaju istu psihologiju i karakterne crte zagovaraju mondijalisti za koje ne postoji etnoidentitet već mešavina naroda – pastiš u kome su svi isti pa i pitanja etnopsihološkog gube smisao. To je deo savremenog postmodernističkog koncepta transkulturalnog društva u kome se težu unifikaciji svih ljudi u jednu mešavinu naroda, nacija i rasa sa istim osobinama. Svi narodi, uistinu, imaju iste osobine kao potencijal i kapacitet ali u zavisnosti od istorijskih okolnosti i uslova života više su razvili jedne nego druge, pa su i više ovakvi nego onakvi. Te osobine su, međutim, postale generički deo njihovog bića i one se mogu u „topionici naroda“ (melting pot) menjati samo delimično – površinski, a što važi i za pojedince pa pokušaj svake asimilacije različitosti ljudi (u našem slučaju boraca) i nacija u jedan svet „mešanaca“ je uvek nepotpuna i relativna. Otud kao što nema u potpunosti istih pojedinaca nema ni istih zajednica, kultura i civilizacija i pored svih globalističkih, homogenističkih i unijatističkih težnji u tom pravcu jer ni u čemu nema zajedničkog bez posebnog, kao što nema ni posebnog bez zajedničkog.

c) neukog (neveštog) borca (naturalistički stil, instinktivna borba).

2. *Kojeg je uzrasta i pola borac?* Borci se bore na sceni u skladu sa psiho-fizičkim osobinama lika koje su karakteristične za njihov uzrast i pol, a koje utiču na stil njihove borbe. Tako npr. mladi borbu vode pretežno instinktivno, snagom i strastima, zreli borbu vode pretežno uvežbanošću, razumom i taktikom, a stari iskustvom i strategijom. Dok su prvi po karakteru idealisti, drugi su kritički nastrojeni, a treći su skeptici ili ravnodušni kvijetisti.

U tom smislu u borbi treba razlikovati:

– mladog borca (juniora);

– starog borca (veterana);

– zrelog borca;

– ženu kao borca;

– muškarca kao borca;

– traverstita, interseksualca (hermafrodita)... kao borca (muškarac u ulozi žene borca i obratno – npr. u Šekspirovoj Komediji zabune itd.)

3. *Kakva je fizička konstitucija borca?* Borci se na sceni bore u skladu sa telesnom konstitucijom lika. I kao što se na sceni glumački ne tumači na isti način lik debelog i mršavog čoveka (svaki ima svoj scenski pokret), tako isto se debeo i mršav čovek na sceni bore na različite načine i u skladu sa svojom telesnom konstitucijom. Iz tog razloga reditelj koji se bavi izborom glumaca za komad treba da vodi računa i o njihovoj telesnoj konstituciji ne samo zbog uticaja toga na mogućnosti praktičnog izvođenja koreografije borbe, već i uticaja toga na opštu sliku scenske borbe. Tako npr. (izuzev ukoliko nije cilj komični efekat) neće telesno sitan glumac pokušavati da izvede guranje ili bacanje krupnog ili debelog protivnika, ili nizak pokušavati da ošamari protivnika koji je visok preko njegovog dohvata. U tom smislu u scenskoj borbi, fizički gledano, najčešće učestvuje:

– mršav borac;

– debeo borac;

– borac prosečne konstitucije;

– nizak borac;

– visok borac;

– snažan borac;

– slab ili iscrpljen borac;

– borac sa telesnom manom.

4. *Kakva je psihička konstitucija borca?* Borci se na sceni bore u skladu sa trenutnim psihičkim stanjem, ali i opštom psihičkom konstitucijom (karakterom i temperamentom) lika. Ne bori se, naime, na isti način uplašen i hrabar borac, strastan (afektivan) i hladan (promišljen) borac. Svaka od tih psihičkih situacija zahteva ne samo poseban glumački izraz u borbi, već i posebnu koreografiju borilačkih akcija jer npr. povučen i introvertan borac svoju borbu temelji na defanzivnom tipu akcija dok agresivan i ekstrovertan borac svoju borbu temelji na ofanzivnom tipu akcija itd.

U tom smislu možemo razlikovati sledeće najčešće slučajeve od značaja za scensku borbu:

– ekstrovertnog borca;

– introvertnog borca;

– nervoznog borca;

– pripitog borca:

– uplašenog borca;

– hladnokrvnog borca;

– psihopatu (krvožednog sadistu);

– depresivnog (utučenog, nezainteresovanog, prepuštajućeg i melanholičnog) borca;

– pomahnitalog-poludelog (strasno-afektivnog) borca;

– sanjivog (bunovnog) borca;

– zbunjenog borca;

– nadmenog (gordog, arogantnog) borca;

– agresivnog (ofanzivnog) borca;

– povučenog (defanzivnog) borca;

– veselog-zadovoljnog borca;

– euforičnog borca;

– sumnjičavog i rezervisanog borca.

5. *Kakva je profesionalno-statusna konstitucija borca?* Likovi-akteri scenske borbe se bore u skladu sa svojom profesijom i društvenim statusom (položajem u društvu). Ne bore se na isti način plemić i skitnica, gusar i trgovac... Svaki od njih protivniku i borbi prilazi na drugačiji način i oružjem koje pripada njihovom položaju i statusu.

Tako postoji borba:

a) Vojnika – likovi-akteri u ovoj vrsti scenske borbe su profesionalni vojnici, razne vrste ratnika, milicija, vitezova, gladijatora... Borci u ovom slučaju najčešće izvode grupne borbe i pripadaju jednoj od četiri podvrste: pešadiji, konjici, pomorcima, pitomcima (vežbovno-egzercirno-paradno). Svaka od njih ima posebnu vrstu naoružanja i opreme koristeći posebnu tehniku borbe.

b) Civila – likovi-akteri u ovoj vrsti scenske borbe su nevojnici tj. obični građani (civili). Borci u ovom slučaju najčešće izvode borbe jedan-na-jedan ili borbe u manjoj grup (tri-četiri učesnika) i to:

– duelnu borbu (borba bez pravila);

– dvobojnu borbu (borba uz dogovorena pravila);

– vežbovnu (kurtoaznu) borbu (borba prijatelja);

– plesno-igračku borbu (borba kao scensko-muzička akcija);

– sportsko-takmičarsku (borba kao scensko takmičarska akcija);

– ceremonijalnu ili ritualnu borbu (borba kao deo priredbe ili nekog obreda);

c) Dvorjana-plemića – borba u duhu časti, estetike, prefinjenosti, noblesa...

d) Bogataša-trgovaca – borba u duhu arogancije, nadmenosti, sujete, gordosti, koristoljublja, prevare...

e) Siromaha, raje – borba u duhu poniznosti, uplašenosti, pravdoljubivosti, ozlojeđenosti...

f) Gusara, razbojnika i skitnica – borba u duhu pohlepe, grabljivosti, požude, surovosti...

g) Stočara i nomada – borba u duhu osvajačkog i promenjljivosti oružja, tehnika, pravila, karaktera, odbacivanja tradicije, dogovora...

h) Ratara-poljoprivrednika - borba u duhu odbrambenog, rigidnosti oružja, tehnika i pravila borbe, tradicionalizam u borilačkoj etici, držanja do reči...

i) Velikodostojnika i sudija – borba u duhu pravde, časti, poštenja, zakona...

j) Mislioca, naučnika, umetnika – borba u duhu promišljenosti, taktike, strategije, lukavstva...

k) Sveštenika - borba u duhu samožrtvovanja.

Svaka od navedenih grupa, dakle, drugačije vodi borbu, pristupa borbi, protivniku i preferira prema svom karakteru specifičnu vrstu naoružanja i opreme (mač, luk, koplje, sekiru, bojni čekić, vilesrp, nož, zamku).

6. *Koji se stil borbe koristi u scenskoj borbi?* Akteri se na sceni bore uvek nekim stilom. Taj stil je u skladu sa sredinom u kojoj žive, a koja je određena:

1) Geografskim prostorom – borba se vodi u duhu temperamenta ljudi određenog geografskog prostora jer ne bore se na isti način borci severnog i mediteranskog podneblja, gorštaci i ljudi nizije. Iz tog razloga treba razlikovati nekoliko osnovnih tipova boraca i načina borbe koji nose i neka njihova dominantna obeležja:

– borca severnjačkog duha;

– borca južnjačkog duha;

– borca istočnog duha;

– borca zapadnog duha;

– borca gorštačkog duha;

– borca ravničarskog duha.

2) Nacionalnom tradicijom borbe.[85]

Pomenute osobenosti i razlike duha različitih nacija se reflektuju i na njihov načine borbe. Zbog toga svaki borac na sceni treba da vodi borbu u skladu sa nacionalnim identitetom lika borca i načinom na koji se bori u njegovoj zemlji (tradicijom različitih nacionalnih škola u kojima borci uče određene borilačke veštine). To znači da kada je npr. reč o evropskoj mačevalačkoj veštini Španac ne koristi mač na isti način kao Italijan ili Francuz. Svaki od njih u svoju veštinu unosi izvesne nacionalne specifičnosti po kojima je prepoznatljiv, pa se već na osnovu borilačkog stava i garda može utvrditi pripadnost nekog borca određenoj nacionalnoj školi. Ovo je od posebnog značaja za komade koji teže realizmu i kada je greška postaviti npr. Atosa, Portosa i Aramisa da se bore u mačevalačkom stavu italijanske umesto francuske škole. U tom smislu, kada je reč o scenskom mačevanju evropskog tipa, treba generalno razlikovati:

– italijansku školu borbe;

– francusku školi borbe;

– špansku školu borbe;

– rusku školu borbe;

– nemačku školu borbe;

– poljsku školu borbe;

– mađarsku školu borbe;

– savremenu internacionalnu (sportsku) školu borbe.

22) Postoje li generalno uslovi za izvođenje scenske borbe?

Iz analize rezultata odgovora na sva prethodna pitanja umetnik treba da izvede zaključak o tome da li postoje svi potrebni i dovoljni elementi za umetničko kreiranje i izvođenja jedne scenske borbe tj. da li su ispunjeni osnovni uslovi iz teorije umetnosti scenske borbe da bi se ona mogla ostvariti na umetnički način i u praksi.

Naime, kao što se u svakoj umetnosti umetnik veome često sreće sa nizom prepreka kako umetničke tako i vanumetničke prirode, a koje ograničavaju ili sprečavaju rad na njegovom projektu, tako je to slučaj i u umetnosti scenske borbe. Tu reč može biti kako o banalnim problemima kao što su nedostatak mačeva, prostora ili termina za vežbanje, vremena za uvežbavanje koreografije, novca za isplatu učesnika na projektu itd. ali i problemima koji se odnose na čisto umetničku sferu - neslaganja oko koreografije akcija, rediteljskih ideja oko koncepta scenske borbe, njene kompozicije i dizajna itd.

No, iako postoje nepovoljne okolnosti i iz niza razloga nije moguće uraditi scensku borbu bez mane tj. sa prinudom na očite greške i neprijatne kompromise umetnik ne treba odmah da odstupi već da pokuša tim izazovima da priđe na kreativan, dakle – umetnički način.

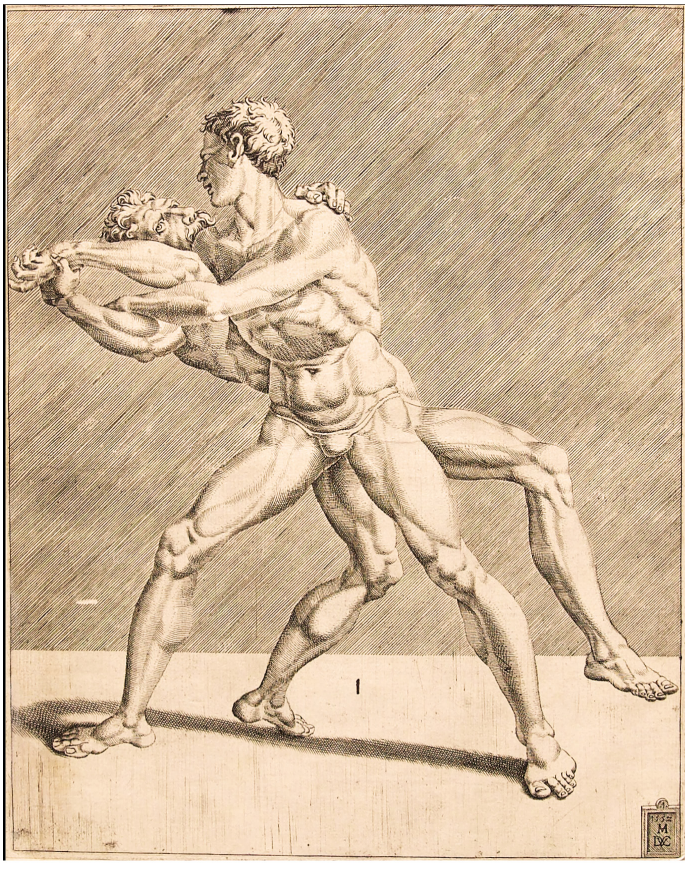
85 Vidi: Psihološki sloj scenske borbe

Tako npr. nedostatak rekvizita – mačeva za izvođenje scenske borbe se može premostiti tako što će se ona kreirati samo zvučnim efektima ili tako što će se izvoditi običnim motkoma, ali kao u pozorištu senki; nedostatak prostora za vežbanje tako što će se vežbati na javnim nekonvencionalnim mestima, a što će biti još i reklama za budući komad itd.

Kad je reč o neslaganjima oko umetničkih rešenja umetnik treba da nužna, a rešenja za koja smatra da su loša iskoristi za kreiranje jedne druge izvrsnosti koja će scenskoj borbi na neki drugi način dati vrednost (kao što je uradio onaj čuveni kineski juvelir koji je od ogrebotine na dijamantu izrezbario šaru koja ga ulepšala, ili legendarni slikar koji je sačuvao glavu tako što je kineskog cara sa urođeno kraćom nogom prikazao kao normalnog slikajući ga kako zateže luk klečeći na toj nozi) itd.

*

Kad je umetnik jednom utvrdio tipološke elemente identiteta scenske borbe koju treba da kreira i izvede potrebno je da od te sakupljene građe formira jednu režijsku, koreografsku i glumačku celinu koja će po karakteru odgovarati scenskom identitu željene scenske borbe. Kako, međutim, praktično izgleda to formiranje i identitetsko oblikovanje scenske borbe iz utvrđenih elemenata kao i koji se metodi i sredstva koriste u tu svrhu nije predmet ovog Uvoda u umetnost scenske borbe i prevazilazi obim knjige (vidi: „Enciklopedija pozorišno mačevanje i umetnost scenske borbe“ – glava Kreiranje identiteta scenske borbe).



Album studija Mačevaoci i rvači, Maarzen van Heemskerck, 1552

Kad je jedna scenska borba dobra? Kad i svako umetničko delo svake umetnosti. Dakle, kad budi zadivljenost u posmatraču koja ga ispunjava do prelivanja – *inspiriše* na sopstveni telesni, emocionalni i misaoni pokret.

Zato gde nema dobre umetnosti – *iskre* stvaranja, u posmatraču neće planuti ni vatra njegove sopstvene kreativne snage stvaranja – život koji hoće i sam da *zaiskri*.

Umetničko delo, u bilo kojoj umetnosti, je, dakle, dobro kad je plodno i produktivno, daje i poklanja životu, jača ga i širi – dete je *erosa*, a loše kad je jalovo, besproduktivno i destruktivno, uzima i otima od života, slabi ga i sužava – dete je *tanatosa*.

Publika i umetnost scenske borbe

„Delo živi od pogleda upravljenog ka njemu. Ne svodi se samo na ono što jeste, niti na onoga ko ga je stvorio, već je sačinjeno i od onoga ko ga posmatra.“ (Pjer Sulaž)

Termin *pozorište* nam ukazuje na pozornost, pažnju, dakle, svrhu gledanja tj. posmatrače – publiku. Otud kao što nije važno samo ko i šta govori, već i ko sluša i šta čuje, tako je i u scenskoj borbi važno ko je kreira, izvodi i kakva je, ali i ko je posmatra (ima pozornost na nju) jer jedna ista scenska borba uvek donekle stvara različit doživljaj kod različitih posmatrača. Publika se, naime, sastoji od ljudi od kojih svaki živi u svojoj slici sveta pa zato ne vidi isto jednu istu scensku borbu čovek koji život doživljava kao tragediju i onaj ko ga doživljava kao farsu, komediju ili akcioni film. „Čovek primećuje, razume i bira samo ono u čemu on vidi neku sličnost sa svojim iskustvom“. (Oto Vajneger)

Neka forma scenske borbe je, dakle, plodna samo u sredini koja je može percipirati, osetiti, razumeti, koja je spremna da je prihvati jer joj je na neki način bliska, a što važi i za svaku drugu umetnost kao i filosofiju, politiku, religiju... pošto „publika pripisuje važnost piscu na osnovu svog ličnog karaktera, a ne prema vispenosti piščevog dara.“(Gete)

Svaka scenska borba, dakle, jer je okrenuta različitoj publici ima, različite namene i poseduje različit karakter koji treba da je prilagođen toj publici. Zato Hičkok i kaže: „Pre nego što počnem da radim najvažnije je da se odlučim kakvoj ću vrsti publike da se obratim, i – od tog trenutka do kraja – da taj cilj imam stalno pred očima.“

O centralnom značaju publike u umetnosti govori još i Aristotel koji je tvrdio da umetnik ne sme odstupiti od stvarnosti (istine) i realističkog prikaza radi umetnosti, ali da sme da odstupi od stvarnosti radi „opšteg mišljenja“ (publike). Da je, dakle, publika merilo koje je iznad i stvarnosti i umetnosti.

Na ovoj liniji je i teza da: „Slika živi samo kroz onoga ko je gleda“ (Pikaso) pa „genijalnost umetnika ne proglašava on sam već publika“. Otud smisao dela nije u umetniku, već u publici, zbog čega jedno umetničko delo dobija vrednost tek ako ga vidi publika, a bezvredno je ako ga umetnik zadržava za sebe i u sebi. Najradikalnija forma ovog shvatanja se javlja u savremenoj postmodernističkoj scenskoj borbi u kojoj je došlo do ekstremnog pomeranja akcenta sa umetnika na publiku. Taj *nadznačaj* publike i odsustvo prava umetnika da ovu i njen ukus oblikuje se najbolje može videti kroz razne vrste savremenih performansa u kojima se i ona aktivno uključuje u kreiranje i izvođenje scenske borbe – publika sama postaje umetnik. Zato Marina Abramović i izjavljuje da „nije bitan umetnik, bitna je publika“ (jer publika je ta koja učitava značenje u delo umetnika – nema teksta bez konteksta, a publika je ta koja kreira kontekst).[86]

86 Ovo je, inače, stav i savremene hermeneutičke teorije koja tvrdi da je primalac (čitalac, slušalac, gledalac) važniji od stvaraoca (umetnika). Sudbina dela nije u rukama kreatora dela, već onoga koji ga konzumira jer nije važno šta je npr. reditelj svojom voljom i namerama stvorio, već šta će posmatrači od toga videti (učitati kao značenje u stvoreno). Nema, dakle, pasivnog konzumiranja jer percepcija je uvek istovremeno i interpretacija. Ovaj stav se temelji i na tvrdnji da tvorac dela uvek delom ni sam ne razume i ne zna šta radi jer u svoje delo unosi i ono čega ni sam nije svestan (podsvesno) kao i slučajnosti koje ne može kontrolisati, pa uvek kaže i više i manje od onoga što je hteo. Isto tako, svako delo, kao i svaki postupak bilo kog čoveka, pa i umetnika, stvara beskrajne lance posledica koje niko, pa ni on, ne može izračunati, ispratiti i svesti na svoje svesne namere. „Sunce nikada ne vidi senku.“ (Leonardo da Vinči) Zato je uvek za umetnika njegovo delo jednim delom njemu nešto strano, neprepoznatljivo,

Otud se i u umetnosti savremene scenske borbe rađa koncept po kome publika ne treba pasivno voajerski da uživa u gledanju scenske borbe – bude puki konzumerista već da postane deo nje, bude usred borbe, da borba ulazi u nju i ona u borbu, da publika počne da beži ili se u borbu uključi kao u masovnu kafansku tuču. Zato savremeni umetnici često namerno prave scenske skandale kako bi udarili šamar javnom ukusu i tako izazvali publiku na protest, revolt i agresiju.

To shvatanje da teatar treba da bude „...zajednica između glumca i publike u magičnom egzorcizmu" (Antoan Arto) je, međutim, veoma staro i samo se promenila njegova forma, ambijent i akteri. Naime, još prvobitni ratnički i lovački plesovi, drevni rituali, teatar, rimske arene, svetkovine, imali su za svoju osnovnu funkciju oduvek okupljanje zajednice (zajedničarenje) oko aktivnost koja nekako služi grupi, a zbog čega je ona (publika) generalno uvek i bila ono što je bitno i suštinsko. Razne forme aktivnog učestvovanja okupljenih članova grupe su prisutna još od praistorijskih vremena u borilačkim plesovima u kojima *publika* ponesena muzikom i ritmičkim pokretom jednog izvođača – „praumetnika" (ratnik, šaman ili poglavica), u zanosu transa ekstatičke igre preuzima i sama njegovu ulogu i otpočinje u obostranoj igri aktivnost zajedničarenja (i danas to nalazimo npr. u rusaljskim, koledarskim i kalušarskim igrama). S tim u vezi Žak Devan izjavljuje da: „Umetničko delo je najpre i iznad svega sredstvo da se ljudi međusobno povežu", a Lazar Trifunović da: „Uvek kada je u prošlosti ostvarivala najviše domete, umetnost se nije obraćala jednom čoveku već kolektivnoj svesti i zajedničkom osećanju, ona nikada u ljudima nije podsticala ono što je lično, specifično, izolovano u jednom biću, već ono što je u njima opšte i što ih povezuje i udružuje u zajedničkom životu i sudbini."

To radikalno uključivanje gledalaca u umetnički čin, preuzimanje umetnosti od umetnika i njeno prenošenje na stranu posmatrača danas veoma često pokušavaju da ožive gotovo svi avangardni pravci u umetnosti performansa koji u temelju svog koncepta imaju kritiku razdvojenosti umetničkog dela od umetnika i publike. Razlog za to je jednostavan: scenska borba je i ono što je za svaku grupu veoma važno – vrsta komunikacije (dijaloga) između umetnika (izvođača) i drugih umetnika i publike kroz borilački pokret tela i njegov psihološki izraz. Otud, ako u glumi postoji samo jednosmeran odnos u kome je publika ili pasivni primalac ili faktor koji samo diktira, nestaje uzajamni odnos (*zajedničarenje*).

Tada i sama scenska borba gubi svoju komunikacionu funkciju, karakter i moć fenomena scene jer niti će umetnik uspeti da u publici probudi stanje koje ga je inspirisalo na stvaranje niti će publika uspeti u njemu to stanje sinergijom da pojača kako bi ga inspirisala na dalje stvaranje.

No, kao što nije svako ko ima publiku uvek scenski umetnik tako nije ni gde postoji publika uvek prisutna i scenska umetnost. Takođe, jedna ista publika u različitom miljeu scensku borbu vidi različito pa jedan isti posmatrač drugačijim očima gleda scensku borbu na uličnom karnevalu, istorijskom sajmu, na brodskom turističkom spektaklu i u dvorani na pozorišnoj predstavi. To nije samo zato što on na različitim mestima *očekuje* različito već i zato što je i ta borba sama po sebi različita na različitim mestima jer ambijent (scenografija) u kome se jedno umetničko delo izvodi utiče na njegov karakter. Drugim rečima, u umetnosti *publika, ipak, nije sve*.

Otud se od samih početaka umetnosti scene formirao i suprotan stav koji kaže: „Pravi umetnik se ne obazire na mišljenje publike. Za njega ona ne postoji. To ostavljam piscima popularnih romana." (Oskar Vajld); „I pustite publiku o kojoj ništa ne marim ni da čujem. Glavno je da je stvar napisana; neka svet sad radi s njom što god zna i ume, nek se koristi njome prema svojim sposobnostima" (Gete). Za to gledište, dakle, nije važno kome je namenjeno neko scensko delo, jedna scenska borba, nego kakva je ona po sebi jer umetnost nije okrenuta publici i posmatračima, već umetniku i umetnosti samoj pa ne treba scenska borba da se prilagođava i gleda u publiku, nego publika treba da se prilagođava scenskoj borbi i umetniku koji je kreira i izvodi.

Umetnika, dakle, ne treba da zanima kakvi su trenutno vladajući ukusi publike – produkt inženjeringa kontrolisanih i usmerenih mišljenja, gledanja i osećanja kreiranih interesima vladajućih elita (danas korporacija koje upravljaju marketingom, društvenim mrežama, medijima, obrazova-

onostrano, neobjašnjivo, pa „ja ne znam šta sam rekao, dok ne čujem od svojih čitalaca" (Andre Žid); „Moje slike nikad nisu u skladu s onim što sam zamislio..." (Endi Vorhol); „Kad moja slika postane dobra, uvek me obuzme grozan osećaj velike slučajnosti, kao vrtoglavica..." (Nikola de Stal). Otud (jer čitanje nekog teksta je uvek stvaranje teksta) u savremenoj postmoderni i vlada stav da umetnik nije ni važan, za razliku od publike koja od njegovog dela svojim tumačenjima stvara otvoreni beskraj drugih dela.

njem itd.) koje sistemski fabrikuju tačno određeni tip publike i tip umetnika pripadajući određenom tipu umetnosti koji je potreban sistemu za kreiranje i održavanje njegovih vrednosti.

Na to odbacivanje publike usmerava i stav većine poznih modernista da *pisac nikad ne zna za koga piše* jer ga svako čita na drugačiji način. Naime, ako pisac nikad ne zna za koga piše, jer svaki posmatrač u publici ono što gleda vidi na svoj način, tada umetnik u svom radu (čak i kad on to hoće) nikad ne može zadovoljiti publiku pošto ona nestaje u beskraju vlastitih želja i tumačenja. Stoga umetnik treba da zaboravi publiku i *gleda svoja posla* – okrene se svom stvaranju, sebi i svom umetničkom idealu.

Njega, dakle, treba da zanima samo fenomen sam kojim se bavi, pa je u tom smislu umetnost scenske borbe vrsta komunikacije kroz borilački pokret tela između umetnika samog i njegove umetnosti (borilačkih akcija), a ne komunikacija između umetnika (izvođača) i publike. To je takođe jedna vrsta dijaloga, ali sa samim koreografskim i glumačkim predmetom i samom umetnošću scene i borbe na njoj. Takav umetnik, dakle, radi bez želje za udovoljavanjem, impresioniranjem, senzacijom, ravnodušan spram publike i kritike – stvara u slavu umetnosti, života, muza, boga..., a kao u drevnim borilačkim ritualima.

Uostalom, zar slikar stvara samo zato što mu je u mislima publika koja će gledati njegove slike u galeriji? Zar pijanista ne svira i sam za sebe zbog sopstvene unutrašnje radosti sviranja, već ga sviranje ispunjava samo kad ga neko sluša i gleda? Zar ne postoji poslovica među glumcima da *gluma počinje kad se zaboravi publika* tj. kad glumci zaneseni svojim ulogama nestanu u umetničkoj igri sa pozornice u druge prostore i vremena ulazeći u svetove koji su potpuni zaborav postojanja i sebe samih i publike?

Ples, teatar, umetnost scenske borbe u tom konceptu su, dakle, svet za sebe koji služi samo umetnosti i umetničkom stvaranju, a ne grupi, druženju i zajedničarenju (što se može i u kafani i korzou). U sličnom tonu se izjašnjava i Oskar Vajld rečima: „Ne pišem da bih zadovoljio druge. Pišem da bih zadovoljio sebe (...) Nemam nameru da budem popularan ili heroj masa koje danas čoveka slave, a sutra kamenuju. Radije bih mirno skončao u vlastitom krevetu."

Ako, dakle, umetnik prihvati opšte standarde, tada potpada pod vlast javnog mišljenja i popularnog ukusa jer se uklapa u šablone, kalupe i standarde čime ne samo da gubi svoju slobodu („Ako činim upravo one radnje koje ljudi očekuju od mene, pašću u ropstvo" – Paolo Koeljo) već i siromaši pa i regresira umetnost. Zato Gete savetuje da „neka svako ostane na putu kojim je krenuo i neka nipošto ne dozvoli da mu imponuju autoriteti, da ga suzbija opšta saglasnost i da ga zanosi moda." No, ako umetnik, međutim, stoji po strani ili nasuprot standarda i javnih očekivanja, on time stvara nove i drugačije dimenzije, proširuje vidike i umetnosti daje njenu višeznačnost i različitost čime je bogati i razvija. Ali on je zbog tog svog *nepopularnog* činjenja najčešće osuđen na izopštenje iz javnog života, kako od strane same većinske publike, tako i onih koji sistemski kreiraju njen ukus i stavove. No, to je krst čije nošenje oduvek u svemu, pa i umetnosti čeka svakog uko ide sopstvenim putem, a zbog čega i jesu vazda Muze gladne na tavanu bile.[87]

Postoji, međutim, još jedna – treća, i nešto umerenija varijanta vezana za odnos umetnika prema publici. Ona je na liniji da umetnik scene ne treba da povlađuje publici kao većini (*gomili, masi*), stvarajući time popularnu umetnost koja se temelji na kvantitetu, već izabranoj publici, specijalistima i stručnjacima jer „što je vrsta sporta plemenitija, to ima manje publike". (Sigmund Graf)

Mnogi umetnici su se držali tog koncepta elitizma i ekskluzivizma: „Ako je umetnost nije za svakog, ako je za svakog – nije umetnost" (Arnold Šemberg); Pulchrum est paucorum hominum (Lepota je za nekolicinu); „Kad završim sliku, ne želim da gubim čitave mesece pravdajući se pred gomilom. Nije mi važno kolikom broju ljudi se dopada, već kome od njih" (Gustav Klimt); „Spisatelj ne treba da ugađa kojekakvim čitateljima, nego treba onako da piše kako će se dopasti ljudima koji stvar upravo poznaju i razumiju" (Vuk Karadžić); „Umetnost i umetnici treba da insistiraju na maksimalizmu i elitizmu" (Krleža). „Moja dela ne mogu postati popularna; ko na to pomišlja i tome se nada, u velikoj

87 No, „čovek koji nema ništa za šta je spreman da se bori, ništa do čega mu je više stalo nego što je lična sigurnost i udobnosti, jadno je stvorenje koje nema šanse da bude slobodno, osim ako to ne naprave i ne zadrže napori boljih ljudi nego što je on sam." (Džon Stjuart Mil)

je zabludi. Ona nisu pisana za mase, nego samo za pojedince koji hoće i traže nešto slično i koji su krenuli sličnim pravcima“ (Gete).

Na toj liniji se formirao i stav da umetničke forme scenske borbe (pozorište, balet i opera) su načelno elitne, hermetične i okrenute manjini jer u sebi nose seriozno, izuzetno, teško, zahtevno, stručno i autentično, a da su profane i prozaične forme scenske borbe (vašar, karneval, fešta, sajam…) oslonjene na banalno, prizemno, trivijalno, neautentično, amatersko, diletantsko, formalno i strukturno jednostavno, lake za kreiranje i izvođenje, okrenute demokratizovanom, mediokritetskom i masi koja nema posebno obrazovanje, interesovanje ni naklonost ka duhovnoj kulturi.

*

Tako su se, kada je reč o odnosu prema publici, formirala (generalno i gledano u krajnostima) dva temeljna pristupa u kreiranju i izvođenju scenske borbe.

Prvi je sasvim okrenut publici i povlađuje potpuno njenim zahtevima jer „publika želi da sa njom postupamo kao sa ženama: pošto joj se ne sme reći ništa osim onoga što bi želela da čuje.“ (Gete) To je tzv. *popularni* ili populistički pristup. Scenska borba u tom konceptu načelno treba da je atraktivna, akciona, spektakularna, zanimljiva, jednostavna, bučna, dinamična, šarena i u trendu. Njena glavna namena je okupljanje (*zajedničarenje*), druženje, provod, laka zabava, razonoda, rekreacija i relaksacija (*ubijanje vremena i teranje dosade, bežanje od samog sebi dosadnog*, i zaborav svakodnevice).

Takva scenska borba se najvećim delom sastoji od prazne akcionosti, banalnih efekata, kaskaderskogimnastičkih akrobacija i vašarskih vratolomija što poseduju formalnu i sadržinsku jednostavnost, konvencionalnu plitkost i šematizam fabričke ukalupljenosti koji spektaklom treba da zaustave dah i privuku što veću pažnju što brojnije publike. Ovaj koncept se temelji na izvesnim zajedničkim psihofiziološkim svojstvima prirode svih ljudi, pa i sličnim (očekivanim) telesnim ili emocionalnim reakcijama većine ljudi na određene forme borilačkih akcija, kao i svetlosne i zvučne efekte koji ih prate (zbog čega sve takve scenske borbe podsećaju jedna na drugu).

Ti zajednički elementi sadrže univerzalne ritmove, tonalitete, boje, vrste i intenzitete svetlosti i forme pokreta koji su usled svoje fizičke strukture jače ekscitirajući za telesna čula i emocije. Taj koncept, koji je danas dominantan i usmeren na popularizaciju somatskog i emocionalnog sloja scenske borbe (jer „ni pomisliti se ne može da će um ikad postati popularan. Strasti i osećanja mogu postati popularni, ali um će uvek biti svojina izvrsnih pojedinaca“ – Gete) u svom najradikalnijem obliku kulminira kao komercijalna produkcija supkulturnih banalnosti masovne potrošačke kulture kojoj su jedini ciljevi industrija zarade ili ideološka indoktrinacija i manipulacija u političke svrhe (fokus umetnika nije umetničko delo već publika koju on po nekoj ideološko-političkoj agendi treba da indoktrinira, oblikuje i kao opsenar zavede).[88]

Predstavnici drugog pristupa kritikuju ovu koncepciju ne samo zato što za njih „umetnost nije ukras dokolice, ona je teško osvajanje, jedna od odlučujućih odbrana čoveka od sudbine… umetnost je antisudbina“ (Andre Malro), već i zato što od masovne (populističke) i agitacione kulture kojom vlada publika do fašizma čije je geslo *ti si ništa*, narod je sve – samo je korak. Scenski umetnik zato ne treba da bude rob koji povlađuje publici i čini sve kako bi njegova scenska borba zadovoljavala njene zahteve i potrebe jer zakon mase kaže: „Kada bi svaki atinski građanin bio Sokrat, opet bi okupljeni građani postupali kao rulja“ pa publika može hteti svašta – i smeće, krv…

Dokaz za to je bila i rimska arena u kojoj publici nije bilo dovoljno ubijanje robova, već su se morali kreirati sve morbidniji i bizarniji spektakli: borbe gladijatora, životinja i gladijatora, životinja koje se međusobno ubijaju ili ubijaju robove, sodomija, javna silovanja, borbe patuljaka, borbe sakatih i slepih, borbe golih žena, dece, galija itd.

Umetnik, dakle, treba da ispunjava svoju umetničku misiju, a pošto je umetnost deo kulture, i kulturnu misiju u koju spada i oblikovanje ukusa publike, a „ukus se ne može vaspitati na onome što

88 Statistike koje se bave savremenim pozorištem i filmom pokazuju da su publici najomiljeniji upravo oni žanrovi koji u najvećoj meri pružaju zabavu: akcionost, fantastika i komedija (do početka 21. veka to je bila „kultura“ pornića, krimića i ljubića). To znači da je umetnost danas generalno dobila ulogu hipnotičkog sredstva za bežanje u zaborav stvarnosti (kao alkohol ili narkotik – „opijuma za narod“). Ona je tu funkciju uvek u izvesnoj meri imala, ali je indikativno da je ona danas postala njena jedina i glavna funkcija.

je osrednje, nego samo na onom što je najizvrsnije.“ (Gete) Umetnik treba, dakle, da bude jedan od moderatora i modelatora društva, kultivacije, razvoja i oplemenjivanja publike. Zato su Eshil i Euripid „...radili pre svega, da njihovo delo dobije najveće priznanje u njihovim sopstvenim očima, to jest da odgovara onom što oni smatraju izvrsnim, bez obzira na vladajući ukus i na opšte mišljenje o onom šta čini neko umetničko delo izvrsnim; i zato Eshil i Euripid dugo nisu imali uspeha, dok oni najzad nisu odgojili umetničke sudije koje su njihovo delo ocenjivali po merilima koja su i sami primenjivali“ (Fridrih Niče).

S tim u vezi je i Alen Olivije u jednom svom tekstu napisao: „Postoji večni rascep između stvaraoca, inovatora po instinktu, po prirodi i po idealu, i široke publike, koja je uvek pristalica manjeg otpora (...) Nasuprot *populistima* velike umetnike Baha i Betovena više od straha da ih publika neće razumeti progonila je strepnja da neće biti na visini svog muzičkog ideala (...) Jedini komentar je: treba razvijati muzičku kulturu slušalaca, a ne primoravati kompozitore da sužavaju svoj umetnički ideal.“

Tako npr. današnje vreme terora ideje dinamizma (pokretljivosti, brzine, mobilnosti, promenljivosti, nestalnosti, prolaznosti... i stalnog trčanja za novim i drugačijim), a koja je začeta u futurizmu, kreira nestalni, nestrpljiv, nervozan i hiperdinamičan karakter ljudi. Otud pružati u bilo kojoj oblasti materijalne ili duhovne kulture jedno duže vreme neki isti sadržaj znači nestati. Stoga danas i u scenskim umetnostima vlada opsesivna potreba za **stalno** novim formama scenske borbe, a slično trkalištu pasa koji progone električnog zeca koga nikad ne mogu stići.

No, umetnik umesto da radi na stalnom proizvođenju različitih novih formi scenske borbe – zadovoljavanju pohlepne gladi publike za novačenjem, treba da pokrene kreiranje novog karaktera publike i stvaranje kulturnog obrasca koji nalazi lepotu i u konzervativnom, nepromenljivom, stalnom... – statičkom, a koje je takođe deo sveta pored dinamičkog. Drugim rečima: „Umetnost nikada ne treba da teži da postane popularna – publika uvek treba da teži da postane umetnička.“ (Oskar Vajld)

Otud umetnik scenske borbe treba da je okrenut serioznosti, poetici, estetici, likovnosti, lepoti, glumačkoj, režijskoj i dramaturškoj kreativnosti i majstorstvu ne hajući za modu uklapanja u kalupe i standarde savremenih *mejnstrim* trendova jer moda je uvek samo prolazna maska pa „ko se venča sa modom, brzo će postati udovac“. (Šopenhauer)

Kritičari ovog koncepta, međutim, naglašavaju da je u tom pristupu scenska borba nerazumljiva, komplikovana, teška, zahtevna, nezanimljiva, neatraktivna, hermetična, pa i nepopularna. Odgovor na to je bio da ne treba biti deo mase i njenih hirova, već meriti i kritički procenjivati jer „ako i hiljadu ljudi veruje u glupu stvar, ona i dalje ostaje glupa“. Pa kao što dobar književnik nikad ne podilazi ukusu čitalaca jer je sluga pisanja i književnosti, a ne čitalaca, tako čini i svaki dobar slikar, muzičar, naučnik, pa i koreograf, reditelj i glumac izvođač scenske borbe. Umetnik treba da čini ne popularno već odgovorno, pošto je i Pilat izdao istinu da bu ugodio masi. Zato kad je neki kritičar Betovenu postavio pitanje za komentar zašto je njegova osma simfonija manje popularna od sedme, on je lapidarno (a u duhu Heraklitovog: „Magarcima je draže seno nego zlato“) odgovorio: „Zato što je bolja.“

Umetnik, dakle, treba da se bavi ostvarenjem svog umetničkog ideala, a ne publikom i još manje svojom popularnošću (slavoljublje, koristoljublje, gordost, ponos) među publikom jer „umetnik mora da voli umetnost u sebi, a ne sebe u umetnosti“. (Stanislavski)[89]

Razrešenje ovog starog spora-dileme koji je danas poprimio čak i oksimoronsku formu („Šta je bolje, narod lišen umetnosti, ideja koja je toliko plašila Vilara, ili pak umetnost bez naroda, autistična i zadovoljna što je takva? Te dve stvari su se sada udružile“ – Režis Debre), a koji je oduvek bio prisutan u umetnosti, nalazi se, međutim, u samoj pluralnoj suštini svake umetnosti – njenoj suštinskoj višeznačnosti, višedimenzionalnosti i bogatstvu slojeva koji su prisutni u svakom umetničkom delu. Zbog toga je i moguće večno gledati jedno delo Mikelanđela, slušati Bahove fuge, čitati Šekspira,

89 „Najveće poštovanje koje autor može imati prema svojoj publici izražava se time što on nikada neće objaviti što se očekuje od njega, nego ono što on sam, na svakom datom stupnju sopstvenog i tuđeg obrazovanja, smatra ispravnim i korisnim (...) Kao što pedagod ne treba da obraća pažnju na trenutne ćudi dece, lekar na želje i bubuce pacijenata, sudija na pristrasnost stranaka, tako ni pravi umetnik ne vidi u dopadanju svrhu svog rada, on želi koliko god može dobro onima za koje radi, ali on još više želi dobro sebi samom, onoj ideji koja mu lebdi pred očima, dalekom cilju koji sebi postavlja i ka kome bi druge radije povukao i protiv njihove volje nego što bi sa njima stao na pola puta.“ (Gete)

Dostojevskog, posedovati stilski nameštaj, a da on nikad ne dosadi… – jer su okrenuti beskraju, pa i neiscrpni kako svojom horizontalom tako i vertikalom.

I kao što je Servantesov „Don Kihot" umetnička sinteza satkana od niza slojeva života – od komičnog do tragičnog, tako i scenska borba treba da sadrži u sebi mnoštvo slojeva (ukoliko postoji težnja umetničkom). Ona ne sme biti samo serioznost i redukcija na elitističku hermetičnost, već u sebi treba posedovati i zabavno, spektakularno, lako, pa čak i banalno i kič, ali takođe izražene na umetnički i poetski, a ne profan, prozaičan i neumetnički način. Zato na jednom mestu Servantes i izjavljuje: „Isto tako se potrudite da se pri čitanju vaše priče melanholik nasmeje, veseljak bude još veseliji, priprost da se ne dosađuje, pametan da se divi invenciji, ozbiljan da je ne prezre, a mudar neka je neprestano hvali." Samo, dakle, pomoću svojih različitih slojeva jedno umetničko delo uspeva da neprimetno ispuni svoju umetničku funkciju kod različitih posmatrača.

Masovna kultura se, dakle, može izvući iz robovanja carstvu zabave i bekstva od stvarnosti kad umetnik u nju sekundarno ugradi i sloj serioznosti i nije mu u fokusu samo publika. On isto tako treba da ima larpurlartistički fokus na svou umetnost, ali i da dopire i do onog njenog sloja koji ne ostaje zarobljen u umetnost, već iskoračuje iz nje ka publici i životu.

U umetnosti scenske borbe, kao i u svakoj umetnosti, dakle, mora biti zabave, lakoće, spektakla – prostog, jednoznačnog i jednodimenzionalnog u kome iza onog što se gleda nema ničeg drugog osim onog što se vidi, inače je ta umetnost bez horizontale kao jedne dimenzije života. No, u umetnosti scenske borbe, kao i u svakoj umetnosti, mora biti i serioznosti, zahtevnog, virtuoznog, hermetičnog, teškog – vertikale.[90] Bez tog sloja vertikale, umetnost scenske borbe ne može biti zabavna, a da ne postane banalna, trivijalna ili scenski kič.

Ta dva sloja mogu postojati u istoj scenskoj borbi simultano, ali i sukcesivno, kolažirano, mozaično, u sintezi, konglomerisano, sa većim akcentom na jednom nego na drugom (postoje pozorišne forme u kojima komunikaciona interakcija između umetnika i publike je manja tj. na glumca, reditelja, koreografa, dramaturga… scenske borbe manje utiče stav publike – klasično pozorište. No, postoje i forme pozorišta u kojima je komunikaciona interakcija između umetnika i publike veća pa na glumca, reditelja, koreografa, dramaturga…scenske borbe više ili čak presudno utiče stav publike – folklorno i avangardno pozorište u kome su i sami gledaoci uključeni u pozorišni čin), ali uvek treba da su oba sloja prisutna i to pre svega i najvažnije, u umetničkoj formi.

Umetnost scenske borbe, dakle, bez obzira da li je reč o njenim serioznim (izvrsnim) formama za kultivisane elite ili raznim supkulturnim (lošim) formama za nekultivisane mase, mora uvek sadržavati umetnički sloj u većoj (dominantnoj) ili manjoj (efemernoj) meri (inače nije reč o umetnosti scenske borbe), a bez ikakvih pretenzija da jedna ili druga forma vlada svetom umetnosti kao jedina jer i: „Loši pisci su potrebni. – Uvek će morati da bude loših pisaca, jer oni odgovaraju ukusu ljudi nerazvijenog, nezrelog uzrasta; ti ljudi imaju isto tako svoje potrebe kao i zreli ljudi. Da je ljudski život duži, broj zrelih osoba bio bi veći od broja nezrelih ili bi bar bio jednak tom broju; međutim, kako sada stvari stoje, daleko najviše ljudi umire premlado, to jest uvek ima mnogo više nerazvijenih intelekta s lošim ukusom. Štaviše, takvi intelekti žude, s većom silinom mladosti, da zadovolje svoje potrebe, i hoće da imaju loše pisce – i dobijaju ih." (Niče)

Savremena publika i umetnost scenske borbe

„Čim se sud nalije, tim se i napije." (Dositej Obradović) Otud današnje svakodnevno kućno i društveno vaspitavanje koje favorizuje pragmatizam, utilitarizam, hedonizam i tehnicizam „(…) pojedinca opsednutog kultom mladosti, uspeha, imidža, ispraznog u svojoj potrazi za smislom, površnog, anksioznog i zahvaćenog zastrašujućom pretnjom dosade" (Zorica Tomić), a zapostavlja kulturni i emocionalni razvoj, kreira generacije ljudi koji su tupi, emocionalno zapušteni, neempatični, obezduhovljeni, obezdušeni, narcisoidni, samoživi, egocentrični i koristoljubivi – pa i publiku kojoj je

90 „Čitanje klasika – to priznaje svaki obrazovani čovek – u obliku u kojem se ono svuda izvodi, jeste monstruozna procedura (…) Ali u tome leži vrednost koja se obično gubi iz vida – da ti učitelji govore apstraktni jezik više kulture, jezik koji je glomazan i težak za razumevanje, ali koji predstavlja visoku gimnastiku za glavu; da se u njihovom jeziku stalno pojavljuju pojmovi, tehnički termini, metodi, aluzije, koje mladi ljudi gotovo nikad ne čuju u razgovorima članova svojih porodica niti na ulici." Niče.

intelektualna i emocionalna radnja na sceni strana, neprihvatljiva i nerazumljiva, a blizak koncept tehniciziranog i bezdušnog pozorišta bez čoveka.

Pošto za takvog savremenog tehniciziranog čoveka, umetnika i gledaoca, čijim umom dominira virtuelni svet, stvarnost je samo ono što je na ekranu („Čovek danas boje stvarnog sveta priznaje za stvarne tek pošto ih vidi na ekranu“ – Stenli Kjubrik) on i živi život u kome ekran više ne imitira život već život imitira ekran. Zbog te izmeštenosti svog stvarnog života u veštački sajber prostor mreža, kiberpanka i integrisanosti stvarnog i virtuelnog, sve što je vezano za realnost i stvarni svet današnji čovek doživljava kao strano. Otud mu je i svaka forma scenske borbe koja ima tradicionalni, realistički i prirodni karakter nešto out, strano, odbojno, nerazumljivo pa i neprihvatljivo, kao što mu je i sama istina postala nerazumljiva pa je zamenjena postistinom.

Ovome primarno doprinosi savremena civilizacija ekrana sa njenom sveprisutnom ekranomanijom i tiranijom svih vrsta i dimenzija ekrana. Ljudi ekranoidi ustaju, ležu i spavaju uz ekrane, kreću se ulicama uz pomoć ekrana, govore, uče, putuju, druže se, vode ljubav i rat uz ekrane, žive u ekranima – zgradama čije su fasade ekrani... Ti ekrani, međutim, sadrže dinamične, sjajne i brzo smenjujuće slike u kojima je život nestvaran jer je brži i šareniji od stvarnog života, a što za posledicu ima i drugačije fiziološko strukturiranje mozga savremenih ljudi u pravcu promene njihove ukupne percepcije sveta, pa i njihove percepcije scenskih dela.

Savremeni ljudi zbog tog života u svetu vizuelnog turbo-multitasking spektakla postaju nesposobni da usmere pažnju na bilo šta statično, usporeno ili što zahteva trajniji fokus i koncentraciju. Otud stvarna borba na pozorišnoj sceni kod ovakve publike stvara nestrpljenje i ona joj izgleda sporo, malaksalo, statično i nezanimljivo.

Tako se savremena scenska borba gotovo u svakom projektu danas nalazi na raskrsnici između dva pola od kojih ni jedan nije umetnički. Jedan je egzoteričnog cirkusko-karnevalskog-egzibicionog spektakla, a drugi je ezoteričnog avangardizma eksperimentalno-egzotične patologije. Prvi pol privlači najveći, a drugi pol manji deo publike.

Smatram da savremena scenska borba treba jednim delom da se izvuče iz tog položaja između čekića i nakovnja ova dva pola. Ona to može tako što će se okrenuti onome što iz nje današnjica istiskuje – umetničkom, postajući, dakle, puke scenske borbe *umetnost* scenske borbe.



Angažovanost i umetnosti scenske borbe

Ne postoji umetnost bez posledica. Ona je uvek deo nekog vrednosnog sistema i zato je angažovana i kad to ne zna ili ne želi biti.

Svaka umetnost (pa i umetnost scenske borbe) teži da bude svet za sebe koji živi po sopstvenim unutrašnjim pravilima, dakle, da je jedna kreativna igra sa borilačkim akcijama oslobođena od uslovljenosti spoljašnjom stvarnošću jer „svoje savršenstvo umetnost pronalazi u sebi, a ne izvan sebe“ (Vinaver). I kao što mišljenje može biti samo spekulativna i maštovita igra pojmovima nevezanim za stvarnost tako i scenska borba može u rukama koreografa poprimiti primarno larpurlartističku formu apstraktne i maštovite igre sa borilačkim akcijama koja se odvija samo pod unutrašnjim pravilima borilačke veštine.

No, kao što mišljenje može biti i vezano za predmete i stvarnost van mišljenja tako i koreografija borilačkih akcija neke scenske borbe može biti dominantno vezana sa stvarnošću i to ne samo tako što će borilačke akcije nositi u sebi elemente stvarne borbe već i tako što će svojom formom i sadržajem izražavati određene društvene tokove u stvarnosti.[91]

Umetnost scenske borbe je, dakle, uvek delom uslovljena i to na tri načina:

- Kroz borilačke akcije koje uvek u sebi nose i neke elemente stvarne borbe (čak i u najfantastičnijim koreografijama).
- Tako što svojom formom i sadržajem uvek na izvestan način odražava vreme i prostor u kome je kreirana.
- Tako što je deo izvesnih tokova socijalnog inženjeringa jer mediji kreiraju javno mnjenje pa i ukus publike i stvaralaštvo umetnika. Ovo je posebno izraženo u današnje postkulturno hiperideologizovano doba kroz gotovo sve forme scenske borbe na filmu, u teatru, performansima, neoviteškim sajmovima..., a koje su aktivno na liniji agende meke moći formatizacije ljudu i njihovog ukusa u pravcu kreiranja predatorskog, grabežljivog, agresivnog, bezempatičnog i beskrupuloznog karaktera koji je potreban za efikasno funkcionisanje savremenog turbo-neokapitalizma.[92]

Scenska borba, dakle, kao i svaka umetnost ima deo koji živi mimo epohe, društva i istorije. On proističe iz njene sopstvene unutrašnje igre, jedan je univerzum za sebe koji komunicira samo sa sobom i u kome umetnost (romantičarski) postoji samo radi umetnosti. No, scenska borba ima i deo koji nije larpurlartistički već je proizvod društva u kome se nalazi i koje sa svojim oblicima, sredstvima i tehnikama govori i nešto poručuje. Umetnost otud nikad nije samo estetizacija i puka artizacija postojeće stvarnosti zbog čega je i scenska borba uvek na neki način više ili manje društveno i vrednosno angažovana. Ona je angažovana čak i kad to ne zna i ne želi biti pošto svaka misao, osećaj, reč, procenjivanje, delovanje uvek pripada (bio toga umetnik svestan ili ne, jer pored svesnih umetnika koji umetnost nekud vode postoje i nesvesni umetnici koje umetnost nekud vodi) nekom određenom svetu i obojena je nekim vrednosnim uglom koji pripada tom svetu. Otud „svaki naš potez je, u suštini politički. Jer i najbanalnijim izborom u životu mi se uvek opredeljujemo za ovu ili onu stranu...“ (Miloš Šobajić „Slikaj i ćuti”).

Umetnost scene stoga uvek na neki način, čak i kad hoće da je apolitična umetnost radi umetnosti, izražava određeno društvo i kulturu pa i sadrži neki aktivizam zbog kojeg i može biti destruktivna i otuđujuća kao i emancipatorska snaga u društvu. Dokaz za to je istorija u kojoj je umetnost uvek bila

91 Čak i matematika kao apstraktna i za empirijsku stvarnost nevezana logičko-spekulativna igra matematičkim pojmovima je delom ogledalo strukture stvarnosti – sveta kojeg je deo. Da nije tako ona ne bi imala nikakav značaj za praktičan život i empirijsku nauku.

92 Zato Džon Vajthed izjavljuje: „Zaustavite obožavanje nasilja koje prožima našu kulturu. Prestanite da tretirate oružje i rat kao hranu i kao zabavu u filmovima, muzici, video-igricama, igračkama“.

pod budnim okom svake vlasti kako bi se sprečio i ograničio kod umetnika uticaj koji je kulturno i politički subverzivan za nju.

Otud i svaki umetnik koji kreira ili izvodi neku scensku borbu kroz njenu formu, koncept, koreografiju, način izvođenja, dizajn... – njen duh, uvek i neizbežno je i protagonista nekog idejnog i vrednosnog sistema kome (svesno ili nesvesno) pripada i čiju priču njegova scenska borba priča. To važi za sve umetnosti – „ja ne slikam da bih slikama dekorisao zidove stanova, nego jer su moje slike koplja kojim govorim šta mislim" – Pikaso; „Umetničko delo je, pre svega, moralni čin"- Mića Popović. Zato, kako kaže Pekić, „glavni problem pisca nije kako i šta pisati već kako i za šta živeti", a što je glavni problem i svakog umetnika u svakoj umetnosti.

Stoga glumac, koreograf, reditelj... scenske borbe se kroz svoju vizuelnu sliku borbe, karaktere boraca, forme borilačkih akcija, vrste oružja, odnose između protivnika... nikad ne bavi samo umetnošću scenske borbe već i moralom, društvom, politikom... – nadilazi isključivo umetničko polje čime posredno služi čoveku i njegovom životu.

Umetnost scenske borbe je tako, kao i svaka druga umetnost, posredno uvek sredstvo proklamovanja i reklamiranja određenih vrednosti (etičkih i estetskih), stavova, načina razmišljanja i življenja te oblikovanja kako publike tako i umetnika od strane onih koji upravljaju društvom u celini, pa i njegovom materijalnom i duhovnom kulturom.

No, taj aktivizam u umetnosti, a koji je neizbežan, ne treba iskazivati direktno, jer se tada upada u politički pamfletizam u kome politika stvara pozorište umesto da pozorište stvara politiku, već indirektno – umetnički. To se postiže kroz umetničku formu, poetiku, estetiku, stil... koje koristi umetnik scene, a koji takođe svojim karakterom pripadaju jednom, a ne drugom svetu ideja, vrednosti i ukusa. Drugim rečima, na određeni način „svaki umetnik nameće sebi disciplinu neangažovanosti, što mu i omogućava da uopšte i postane umetnik". (Roj Liktenstajn)

Scenska umetnost, dakle, iako ne teži da rešava probleme sveta i svakodnevnog života, već da se neposredno bavi svojim sopstvenim unutrašnjim problemima vezanim za materijale, forme, tehnike, estetike... ipak daje svetu i svakodnevnom životu posredno razne direktive, ukazuje na nove puteve, snage i korisna je za život. To je forma aktivizma svake umetnosti pa i umetnosti scene i scenske borbe u njoj.

Bez ove forme aktivizma angažman umetnosti vodi gubljenju njene autonomije u odnosu na politiku i ideologiju i napuštanju pozicija umetničkog diskursa pod izgovorom prevladavanja bednog larpurlartizma. Time se svaka teatarska forma pretvara u politički forum i ideološku radionicu svakodnevne politike u kojoj glumci, reditelji, dramaturzi, koreografi pišu političke tekstove i istupaju u javnosti kao političari zaboravljajući na svoju umetnost.

No, scenska borba (kao i svaka druga umetnost) jedne epohe, ipak, nikad ne pripada apsolutno i samo svom vremenu pa nije angažovana samo u pravcu trenutno aktuelnog. Svako vreme je, naime, satkano iz mnoštva protivurečnosti pa daje i otpor sebi. Zato umetnost scene ne treba da se svede samo na trenutnu sadašnjost – efemerno i dokument jednog vremena koji će nestati, već da živi i bude angažovana i za ono univerzalno – bude dokument postojanja koje se prostire kroz sva vremena.

Zato Vasilij Kandinski i piše: „Svaki umetnik, kao stvaralac, mora da izrazi svoju posebnost (element ličnosti) (...), svaki umetnik, kao dete svoga razdoblja, mora da izrazi posebnost tog razdoblja (element stila, razdoblja i jezika nacije – dakle, nekih ljudi...), svaki umetnik, kao sluga umetnosti, mora da izrazi posebnost umetnosti u celini (element čisto- i večito-umetničkog, koji struji kroz sve ljude, narode i vremena, koji se može videti u delima svakog umetnika, svake nacije i svakog razdoblja, i koji kao osnovni element umetnosti ne poznaje ni prostor ni vreme)."

I kao što vrednost nekog čoveka raste u onoj meri u kojoj njegov životni aktivizam nije limitiran samo ulogom svoje neposredne struke (sportista, doktor...), već divergira i raste u svim pravcima – kao roditelj, majstor, ratnik, vrtlar, kuvar, umetnik, filosof..., tako i vrednost nekog umetnika i njegovog dela raste u meri u kojoj njegov aktivizam u umetnosti obuhvata i ispunjava što više uloga: estetsku, etičku, prosvetnu, zabavnu, političku, istorijsku, komercijalnu... Dakle, u meri u kojoj se njegova angažovanost (kulturaktivizam) šire, dublje i više grana u život u celini.



„...nema tu neke ozbiljnosti koja bi težila za celinom; nema tu žudnje da se učini nešto umetnosti za ljubav, već svak samo teži da istakne svoje sopstveno JA i da ga svetu iznese na vidik do što veće očiglednosti. Ta naopaka težnja pokazuje se na sve strane; i tu se podražava najnovijim virtuozima, koji i ne biraju, radi izvođenja, onakve komade koji bi slušaocima doneli čistu muzičku nasladu, nego, naprotiv, onakve gde će svirač biti kadar da izloži sveopštem divljenju ličnu stečenu spretnost. Svuda je, eto, individua ta koja želi sebe da prikaže u izvanrednom vidu, a nigde da sretnemo časno stremljenje koje će postaviti svoje ja iza celine i same ljubavi za stvar. Uz to su ljudi zagazili u fušersku produkciju, a da to i sami ne znaju. Već i deca stihove pišu, pa produžuju tako, te kao mladići drže da znaju bogzna šta i tek na jedvite jade, kao zreli ljudi, počnu uviđati izvrsnost onoga što je već ranije sazdano, pa se onda preneraze videći koliko su godina uludo proćerdali u jednoj pogrešnoj i skroz neprikladnoj težnji“ – Gete, 1825 (*Razgovori sa Geteom*, Johan Peter Ekerman)



Dezintegracija umetničkog u savremenoj umetnosti scenske borbe

„Umetnička dela se razaraju čim nestane smisla za umetnost.“ Gete

Danas u scenskoj borbi dolazi do sve većeg urušavanja njenog umetničkog karaktera bilo da je reč o popularnom ili serioznom konceptu. Utilitaristička buka potrošačkog društva i njegovog mahnitog trčanja za zaradom, zaglušuje i okiva svaku umetnost, pa i umetnost scenske borbe u lance komercijalne instumentalizacije. Zbog toga savremenom scenom dominira scenska borba u *neumetničkoj* formi zabave što povlađuje publici koju najvećim delom čine ljudi koji „... su jadni i malo im je stalo do istinski velikih ciljeva (...) većini je važno samo nešto od čega mogu živeti, i čak zabludu obožavaju, samo ako im ona pruža opstanak.“ (Gete)

Otud jedan od najčešćih i glavnih razloga dezintegracije i dekadencije svake umetnosti danas, pa i umetnosti scenske borbe je kad umetnik stvaranju ne prilazi primarno iz umetničkih motiva – kao umetnik, već iz vanumetničkih motiva – zbog zarade (a što je danas najčešće) ili slave i karijere. S tim u vezi npr. Dragoljub Ivkov kaže: „Tragedija scenografa počinje kad pojedini slikari dođu do uverenja da se od filma može zarađivati novac.“

Umetnik, međutim, tako postaje komercijalista i trgovac, a pre svega puki zabavljač (šoumen, lakrdijaš) za pare. Otud „uspeli“ umetnik danas je zapravo bogat biznismen koji poseduje svog menadžera i poslovnu umešnost u oblasti scensko-izvođačke industrije. Trgovačko-menadžersko društvo, dakle, stvara trgovačko-menadžersku kulturu, pa i umetnost u kojoj sve umetnosti treba da su u službi Mamona i pretvore se samo u jednu jedinu – umetnost menadžerske trgovine, a svi umetnici u trgovinske menadžere. Umetnike u tom konceptu na okupu ne drži umetnost već želja za novcem tj. pohlepa pa oni više nisu, kao nekad, esnaf umetnika već trgovaca i Ferengijanaca.

Kad se, međutim, fokus stvaranja u nekoj umetnosti pa i umetnosti scenske borbe, pomeri sa umetničkog na lukrativno i utilitarno – profitabilizam, i umetnik postane čovek kome je zapravo cilj ne radost umetničkog stvaranja već pun frižider, ugodan krevet, pun bankovni račun, kupovanje, putovanje, uživanje – hedonizam, tada u kreiranju scenske borbe pitanja umetničkog rada više nisu vezana za umetnost već za novac, a novac nikad ne može pokrenuti pravu umetničku inspiraciju i nadahnuće za stvaralaštvo.

„Proklet nek Mamon je, kad zlatom
na podvige nam budi strast,...“
Faust, Gete

Pragmatizam, dakle, ne zna za viši smisao, a viši smisao je upravo suština duhovne kulture pa i umetnosti kao njenog dela. Zato Stojan Stiv Tešić izjavljuje: „Izgubljeno je nešto u svetu, što čoveka čini srećnim. I potrebno je da on kupi stotine stvari da bi ispunio tu prazninu. To je sada u Americi dovedeno do vrhunca i već ima, doduše malobrojna grupa ljudi, koji se bune protiv toga. Možda će ih biti još manje, pa će nam na Zemlji ostati samo taj klovn – potrošač.“

Mešanje sveta komercijalnog sa svetom umetnosti isto tako modifikuje i sam umetnički rad jer u njega unosi kalkulacije, a kalkulacija uvek nosi sa sobom prokletstvo. To mešanje, naime, pomera umetnost ka ekonomiji u kojoj vladaju drugačiji zakoni od umetničkih, a pre svega zakon velikih brojeva. Taj zakon, u ostvarivanju profita i dobiti sa jedne strane umetnike baca u brutalnu arenu borbe oko zarade u kojoj umetnost pada u zaborav, a sa druge strane prisiljava umetnike na hiperprodukciju i *industrijsko štancovanje* popularanih proizvoda prihvatljivih za kupovinu najvećem broju potrošača. Ovaj koncept, međutim, doveo je do toga da cilj umetnika nije više nešto izvrsno već nešto stalno novo

jer „...u naše loše doba, gde li je tu potreba za najboljim? Gde su organi da to prime? (...) I onda hoće ljudi nešto novo!“ (Gete)

Tako nastaju „umetnici“ takmičari i nadmetači oko produkovanja novog i najnovijeg, a čije je geslo (u skladu sa dominirajućom civilizacijom utilitarizma i pragmatizma) „ništa nema uspešnije od uspeha“. Oni su tada radi uspeha u svom umetničkom biznisu, karijeri, popularnosti i zarade spremni i prinuđeni da – u vremenu i svetu kojim vlada kultura grabežljivaca, otimača, smutljivaca, licemera, lažova i manipulanata, idu ne samo preko leševa ljudi već i preko leša same umetnosti.

No, ta svakodnevna potreba da se umetnici nadmeću i stalno se bave kompeticijom u strahu od konkurencije drugih umetnika toliko ih obuzima i zarobljava da oni nemaju vremena ne samo za bavljenje svojom umetnošću već ni sopstvenim životom.[93]

Zakoni tržišta, dakle, i njegovi mehanizmi hiperprodukcije vode ne samo u vrednosnu inflaciju umetničkog već i postvarenje same umetnosti – njeno pretvaranje u puku robu u kojoj je i scenska borba sve češće *instant fušeraj* i šmira „proizvođača glumačkih radova“ (Zoran Radmilović) koji proizvode profit a ne smisao.

Zato je danas školovanje generalno, pa i u scenskim umetnostima postalo puko treniranje za posao budućih tehničar-proizvođača profita jednog društva tehnokratskih korporacija, a ne obrazovanje za sazrevanje akademskih ljudi jednog društva civilizacije kulture. I kao što je u savremenoj globalističkoj postkulturno-transhumanoj civilizaciji pravi, ali prikriveni cilj napraviti telesno i emocionalno bolesne i nemoćne ljude – jer od njih imaju zaradu zdravstvene, psihijatrijske i farmaceutske korporacije, napraviti neobrazovane, glupe, hedonizovane i pohlepne ljude – jer od njih imaju zaradu potrošačko-konzumerističke industrije koje tim svaštožderima lako manipulišu i u beskraj im mogu prodavati sve (svašta), tako je i u savremenoj umetnosti cilj kreirati umetnike i publiku za koje sve je umetnost jer od toga imaju zaradu umetničke industrije koje kao umetnost mogu svima u beskraj prodavati *careva nova odela i rog za sveću*.[94]

No, to jednodimenzionalno potrošačko društvo stvara jednodimenzionalnog čoveka, pa i jednodimenzionalnu umetnost, dakle, *antinumetnost* jer jedna od suština umetnosti je i njena višedimenzionalnost. Taj koncept, dakle, ne samo da redukuje, siromaši i deluje destruktivno na umetnost već i njen čarobnjak novac u nju unosi jedan paradoks.

Naime, pošto svi umetnici na talasu komercijalizma teže istom (novcu) oni i čine isto – teže da privuku pažnju što brojnije publike. To, međutim, mogu samo ako se otrgnu od anonimnosti i postanu upadljiviji i vidljiviji, dakle, neobičniji, različitiji i atraktivniji u odnosu na konkurente. Otud se sva savremena postmodernistička umetnost, pa i umetnost scenske borbe u njoj, okrenula udaljavanju od „obične“ (realistične) forme i trčanju za raznim i stalno novim ezoteričnim, ekstravagantnim, spektakularnim, neobičnim i pre svega – *novim formama*. No, „...to je pikantno! To deluje! Ali kad publika jednom bude okusila ta jako začinjena jela i navikla se na njih, pohlepno će sve više tražiti sve jače stvari (...) Pri tom jurenju za spoljnim efektima, međutim, potpuno se gubi svako dublje proučavanje i svako postepeno i temeljno razvijanje talenta i čoveka iznutra.“ (Gete)

93 „Najvažnija reč koju čujem kad pitam glumce zašto su glumci, čega se boje ili šta im je problem, to je – konkurencija (...) Oni se osećaju permanentno ugroženim. Kad bih morala napraviti metaforu, sad ću se ograditi, vjerovatno je tako i na drugim prostorima, navela bih laktove. To je strašno.“ (Nada Kokotović) Tako umetnost, umesto da bude samo najozbiljnija igra, postaje suparnička borba na život i smrt. I dok najbogatiji na planeti pomoću uticaja i inženjeringa na školstvo, politiku, ekonomiju, pravo, umetnost, sport, mreže..., sve ljude ubeđuju i formatizuju u pravcu ideologije kulturnog modela po kome je konkurencija, kompeticija, nadmetanje i borba uslov razvoja, bogaćenja i dobrog života – i tako ih međusobno zavađuju na svim nivoima, oni suprotno tome međusobno sarađuju i udružuje se (jer „konkurencija je greh“ – Rokfeler) u korporacije i koncerne kako bi kao zajednički snop (fasces) ovladali svetom (fascismo) i individualizovanim, međusobno sukobljenim, razjedinjenim, oslabljenim, bezidentitetskim i usamljenim jedinkama koje ga čine. „I savremeni mediji učestvuju na svakom koraku u procesu fragmentacije pa okreću srednju Ameriku protiv istočne i zapadne obale; bele protiv crnih; radničku klasu protiv srednje klase; muškarce protiv žena, muževe protiv žena itd. Da bi se ljudi, koji bi u stvarnosti trebalo da budu saveznici, međusobno borili. To je klasična strategija zavadi pa vladaj, koju sprovode glavni mediji u skladu sa svojim nesuđenim mandatom.“ Edvard Kartin. Vidi Prilog 2, Svet boga Marsa.

94 Gde ovaj danas vladajući koncept generalno vodi govore reči Franka Lisona (prev. Nikola Živković): „Ako se ovaj napredak naše civilizacije nastavi tokom sledećih pedeset godina, tada će nestati i poslednji ostaci naše kulture, koja je vekovima čoveku pružala smisao života. Preko saobraćajnih veza, štampe, škole, fabrike i vojne kasarne – duhovno zagađenje sveta stiglo je do najudaljenijih krajeva.“

Dokaz za navedeno je savremeni svet digitalnih ekranskih spektakla koji svojom vizuelno-zvučnom hiperaktivnošću bombarduju ljude svakog trenutka sa svih strana stvarajući im neprekidnom razdražljivošću snižen prag čulne senzitivnosti i otupelost. Otud savremeni ljudi na sceni (i životu generalno) reaguju samo na radikalno, dramatično, spektakularno, „turbo", „super", „ultra"...-svetle boje, glasne zvuke, pojačivače ukusa, ekstremne osećaje, pokrete i misli, a sve varvarskije nesposobniji za finese, prelaze, suptilnosti i prefinjenosti. Otud kod umetnika i publike narkotička zavisnost i potreba za stalno novim ali sve grubljim i banalnijim formama scenske borbe, a koje će biti sve dinamičnije, eksplozivnije i agresivnije.

Rezultat 1. Najveći deo savremenih scenskih borbi se kreira ne da bi bile deo sveta umetnosti već deo sveta industrije zabave i „sreće" koja treba popularnošću da donosi novac i bude u službi Mamona a ne Muza. No, to lice ima naličje i posledice, jer:

„...Đavo je sebičnjak ponajveći
i neće tek badava, šale radi,
da bude od koristi i usrećava."
Faust, Gete

Glavna posledica je dekadencija umetnosti scenske borbe i umetničkog uopšte jer: „Zbog prodaje zasnovane na konkurenciji narod je taj koji sudi o proizvodu: ali on nema stručnog znanja pa o njegovom kvalitetu sudi na osnovu spoljašnjeg izgleda. Prema tome, kad postoji konkurencija, umetnost oblikovanja spoljašnjeg izgleda (i možda ukus) sve će se više razvijati, dok će kvalitet proizvoda opadati. Ako, dakle, budemo pametni, mi ćemo jednog dana okončati konkurenciju i zameniti je novim principom." (Niče)

Rezultat 2. Sve scenske borbe su danas postale fabrički iste – standardno neobične, ekscentrične, ekstravagantne, čudne, egzotične i pre svega nove, jer kako Mefistofel reče:

„Što bi to bi! Što prođe prođe
Nama je potrebna nova roba!
Samo novina ima prođe."
Faust, Gete

No, kao takve one nisu samo različite – već i sve iste jer su sve vreme različite na jedan isti način. Time se, međutim, došlo do toga da sa druge strane one forme scenske borbe koje su ranije bile konvencionalne, tradicionalne i „obične" (realistična, klasična) postanu nešto retko, zahtevno, neobično i ezoterično pa se na njih gleda kao na nešto opskurno.

Rezultat 3. odgajio se jedan narcisoidni tip umetnika koji trčeći za originalnošću svoje ja podiže na pijedestal božanskog kreatorstva upadajući tako u zamku gordosti, samoslepila i nesamokritičnosti, pa i neukosti u radu jer „ako jedan umetnik nije sklon da od razvijenijih umetnika prošlih i sadašnjih vremena uči ono što mu nedostaje da bi postao pravi umetnik, on će držeći se pogrešnog pojma o sačuvanoj originalnosti zaostati za samim sobom" (Gete) „no svet je tako drevan, i već hiljadama godina živelo je i mislilo toliko znamenitih ljudi da se malo novoga može reći i izreći."

Rezultat 4. Umetnika danas umesto da opseda *spiritus movens* stvaralaštva (creatio) opseda *spiritus movens* slave (gloria) i imidža (image). I kao što se niko ne može unakaraditi kao anonimus sa neodoljivom potrebom da bude viđen, primećen i popularan tako isto ništa ne može unakaraditi jednu scensku borbu kao egzibiciona potreba umetnika da ona na svaki način skrene pažnju na sebe i bude primećena i prihvaćena u masovnoj produkciji sličnog.

Sa druge strane, kad se slava kao posledica umetničkog delovanja pretvori u uzrok i povod za umetničko delovanje uvek se i neizbežno skreće na stranputicu i promašuje put stvaranja umetničkog dela jer „kad radiš zbog nagrada, priznanja, zvanja, nikad ti nije dosta. Čim dobiješ jedno, već se nazire sledeće, ovaj ima ovo, onaj ima ono... Zato je sam princip rada zbog nekakvih nagrada, da bi te istakli, sam po sebi štetan. I kad zbog njih radiš, to je kao žeđ koja se ne da utoliti." (Nikita Mihalkov)

Sa treće strane, kao što od humanoidne životinje postaje čovek tek kad u njoj počne da se rađa i preteže pitanje „čemu i zbog čega živeti" nad pitanjem „kako i od čega živeti" – dakle, pitanje esencije,

smisla i onog „biti“ postojanja nad pitanjem egzistencije postojanja i onog „imati“ postojanja, tako i od zanatlije-majstora neke veštine postaje umetnik tek kad u njegovom životu njegovo stvaranje postane više smisao, cilj i misija njegovog života nego sredstvo njegovog života, počne više živeti za umetnost nego od umetnosti jer: „Živeti treba zbog onog zbog čega vredi umreti.“(Ivan Iljin)

To ne znači da čovek-umetnik treba da se u svom životu i stvaranju odrekne onog „u se na se i poda se“ već samo znači da to njegovo biološko i materijalno u njegovim vrednosnim, stvaralačkim i životnim izborima i motivima treba da bude, u poslednjoj instanci, na drugom mestu u odnosu na njegovo duhovno, etičko, estetsko... – kulturno.[95] Po tome se ljudi razlikuju od životinja.

*

Iz svih navedenih razloga umetnik, iako radi za novac, ne treba da radi zbog novca, već zbog umetnosti – ljubavi i strasti prema stvaranju (reč umetnost vodi poreklo u sanskritu i znači praviti, stvarati) – „stvaranje radi zadovoljstva stvaranja – cilj je umetnika.“(Oskar Vajld). Zbog toga je i rečeno da je umetnost delatnost najbliža Bogu pošto umetnik kroz stvaranje ispoljava svoju božansku prirodu kreatora.

Umetnost kao jedna forma kreativnog oblikovanja sveta je, dakle, za umetnika ono primarno, a zarada sekundarno pa iako „pri svakoj novoj značajnoj pojavi gomila pita koliko ona koristi, i ne može se reći da nije u pravu; jer ona samo preko koristi može uočiti vrednost neke stvari (...) pravi mudraci pitaju kako je sa nekom stvari u njoj samoj i kako se ona odnosi prema drugim stvarima, ne vodeći računa o koristi, to jest o primeni na ono što je poznato i neophodno za život.“ (Gete).

Zato je svojim studentima glume Stanislavski stalno postavljao svoje čuveno pitanje: „Jeste li vi došli da služite i da prinosite žrtve umetnosti, ili da je eksploatišete radi svojih ciljeva?“ To znači, i vazda je tako bilo, da pravi umetnik prvenstveno živi od vere i ideala pa se prema umetnosti ne odnosi trgovački tražeći u njoj korisne i upotrebljive plodove već primarno umetnički, dakle, kao neko ko sadi „...veliko i uzvišeno drveće koje ljudi sade lepote vrtova radi a ne kao male i ružne voćke koje u voćnjacima ljudi sade plodova radi“ (Šopenhauer).[96]

Ultimativni zahtev u svakoj umetnosti, pa i umetnosti scenske borbe i kulturi uopšte, nije, dakle, odbacivanje profitabilnog, komercijalnog i popularnog, ali ni utapanje u njih, a ni zlatna sredina. Zarada ne treba da bude odbačena, ali zarada ne sme da bude motiv kreiranja i izvođenja umetnosti scenske borbe ne samo jer „ako postaje korisna, umetnost prestaje da postoji“ (Kandinski) već i jer umetnost je tu zbog čoveka, a ne profita pošto ima i mnogo većih dobitaka i gubitaka od novčanih, kako u umetnosti, tako i životu.

To potvrđuju i reči velikog srpskog istoričara umetnosti Lazara Trifunovića, koji pišući o savremenom slikarstvu pogađa bit sadašnjeg problema i svake druge umetnosti, pa i savremene umetnosti scene. „To što je danas slikarstvo zatrpano privatnim prenemaganjem i pobrkanim kriterijumima, došlo je otuda što se u njegovim redovima nalazi zabrinjavajuća masa netalentovanih i osrednjih duhova i što sudbinu umetnosti drže u svojim rukama trgovci i kritičari, dva nova, ali agresivna sociološka činioca. Oni se tom sudbinom igraju. Jedni to čine jer u umetnosti vide isključivi izvor zarade, pa zbog toga veštački održavaju samo ono što ima „proću“ na tržištu, drugima su kompleksi i ambicije prešle granicu profesije pa umesto da tumače poruke umetnika i umetnosti, oni koriste moć institucija koje su iza njih da stvaralaštvu nametnu svoje ideje, teze i teorije, pa tako od interpretatora postaju diktatori, ili se i sami komercijalizuju.“

95 „Kad količina uživanje, komfora i blagostanja definišu kvalitet jednog društva, to društvo je, u suštini, osuđeno na uništenje zato što liči na onaj eksperiment kada su uzeli miša i priključili mu razne kablove, a u uglu je bilo dugme, i kad bi miš nosem pritisnuo dugme, osetio bi fizičko zadovoljstvo. Prvo je to radio jednom dnevno, onda dvaput, posle pet puta... A onda se pribio uz dugme i uginuo. Isto to se, u suštini, dešava i sa čovekom kada zadovoljstvo i komfor postanu osnov njegovog života.“ (Nikita Mihalkov)

96 „Slikarstvo postoji ni za jednu drugu svrhu osim sebe. Umetnik slika jabuku ili glavu: to je jednostavno izgovor za linije i boje, i ništa više“ (Pol Sezan); „Uporište umetničkog rada je u privrženosti (la devozione) koju pojedinac gaji prema nečemu što možda ne služi ničemu i nikom“ (Nuncio di Stefano); Najviše delanje se ne ogleda u korisnosti ,niti upražnjavanje najvišeg delanja treba da ima za cilj korisnost. Zato što najviše delanje ima vrednost samo po sebi, ono treba da bude delanje ni zbog čega – iz ljubavi. Konfučije, „Veliko učenje“, 127-200 g.n.e

I scenska borba je danas postala deo tog miljea. Ona zato sve više dobija postumetnički karakter i formu koja napušta suštinu umetničkog stičući dominantno karakter komercijalno-populističkog šou biznisa vladajuće ideologije savremenog konzumerističkog sveta i njegove mejnstrim potrošačke antikulture za koju „Sve može ako donosi novac."

Tako umetnost scene (i umetnost generalno) umesto da kao u svetu humanizma ima kulturnu misiju oplemenjivanja čovekovih čula, tela, duha i duše, dobija *antiumetničku* misiju de-generacije ljudskog u svetu antikulture, posthumanizma i postkulture (supkulture), a kao vesnik jednog vremena transhumanizma koje ne ide ka nekom budućem natčoveku ili bogočoveku već jednom čovekobogu – *neovarvaru*.

Scenska borba, međutim, ne treba da je svojom formom i sadaržajem deo tog sveta i jedan od generatora nasilja, agresije i varvarizacije[97] već deo sveta i generator umetničke kultivacije i oplemenjivanja vizuelne, auditivne i ukupne estetske kulture čoveka, pa time i čulnog, telesnog, duhovnog i emocionalnog kako umetnika tako posmatrača. Scenska borba, dakle, i ako govori o nasilju i u sebi sadrži nasilje treba ovima da se bavi na način i sa ciljem da ih prevazilazi, a ne da ih propagira i širi.

Zato umetnik danas, iako živi u vremenu i civilizaciji kakvi jesu – pa i to vreme i ta civilizacija žive u njemu, on treba da je sposoban da se izmakne i čuva od njih kao od zaraze, ali i da se uhvati u koštac sa njima i bori se kao i protiv svake druge bolesti koja hoće da metastazira sve. S tim u vezi Gete u svojim „Refleksijama" izjavljuje: „...zastrepim kad vidim da su neki sasvim podesni da zaplivaju bujicom vremena, a ja bih upravo u tom pogledu uvek želeo da upozoravam: da je čoveku u njegovom trošnom čunu upravo zato dato veslo u ruke da se ne povinuje slepoj volji talasa nego volji svojih uviđanja."

Umetnik scene (kao i svaki čovek) treba, dakle, da živi u svom vremenu, ali jer svako vreme uvek nosi i neku kugu ne treba povodljivo, naivno, i slepo da ga prati već da ide za onim što je u njemu zdravo i vredno, svestan toga da je „najveća nevolja današnjeg vremena, nevolja neuviđanja nevolje" (M. Đurić).U svakoj umetnosti umetnik mora da živi senzibilitet svog vremena – ono savremeno, ali tako da ga spaja i prepliće ne samo sa senzibilitetom protiv svog vremena – kritičkim, već i sa senzibilitetom vanvremenog. Ako ne živi senzibilitet svog vremena izgubiće se u svom vremenu, ako ne živi senzibilitet protiv svog vremena izgubiće sebe u vremenu, ako ne živi senzibilitet sveopšteg postojanja izgubiće se u postojanju



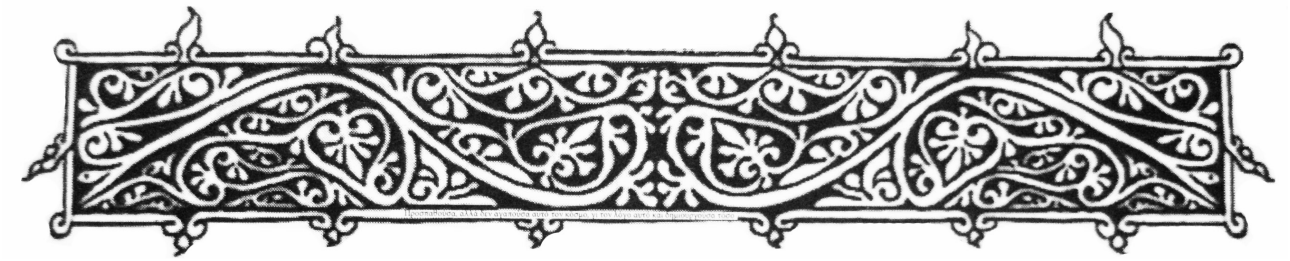
ARS LONGA VITA BREVIS.
Umetnost je večna a život je prolazan.

97 Ne samo na filmu i teatru već i u dečijim igrama i igricama i raznim vrstama zabave scenska borba se danas uglavnom temelji na fantazijama o moći, ekstremnom nasilju i uništenju, pri čemu se na izbor nude najbolesnija oružja za najbanalnije rijaliti scene inovativnog zlostavljanja i masakriranja (jedan od recenzenta Gardijana je bio oduševljen jednom video igricom sa borbama u kojoj je glavni junak umesto desne ruke imao motornu testeru).



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





PRILOZI

PRILOG I

Generalna tipologija formi scenske borbe (Četiri glavna toka u istoriji evropske scenske borbe)

Scenska borba je do *starog veka* bila dominantno kreirana i izvođena u ritualno-magijskoj formi. U starom veku u kreiranju i izvođenju scenskih borbi dominira mitološko-vojničko, a u srednjem veku religiozno-viteško. Sa renesansom se scenska borba pretežno kreirala i izvodila u skladu sa načelima borilačkih veština (tehne). U doba moderne se to najvećim delom čini u skladu sa načelima naučnog i umetničkog. U današnje *postmoderno* doba to se čini dominantno u skladu sa konceptima postumetnosti, postkulture, transhumanizma i tehnicizma kojima je zvezda vodilja i ideal *bezidentitetsko* (ukidanje razlika između svih tipova borbe, vrsta oružja, umetničkih narativa, prostora i vremena, čoveka i čoveka, čoveka i mašine, mašine i mašine, organskog i neorganskog, subjektivnog i objektivnog, mimetičkog i poietičkog, humanog i nehumanog, živog i mrtvog...) i sjedinjenje svega u jedan neuređeni, stihioni i nediferencirani pastiš *prasupe* bezobličnog postojanja – prvobitni haos pre nastanka kosmosa – načela poretka, reda, pravila i hijerarhije.

Pojavljivanje, postojanje i karakteri ovih formi scenske borbe su sa jedne strane rezultat unutrašnjih promena u okviru njih samih, dakle, razvoja formi po sebi, sa druge strane rezultat različitih spoljašnjih (vanumetničkih) uticaja, a sa treće strane pristupa i viđenja određenih formi borbe i načina na koje se one mogu interpretirati na sceni s obzirom na različita umetnička sredstva i postupke.

No, ako se ovaj grubo izloženi prikaz hronološkog smenjivanja formi scenske borbe razmotri iz ugla unutrašnje istorijske dinamike mogu se uočiti četiri glavna toka koja su u svim epohama u navećoj meri uticala (utiču i uticaće) na njen karakter i formu.

Ovi tokovi, od kojih sam za analizu izabrao **četiri** koja smatram najvažnijim, iako su delom nezavisni jer imaju svoju sopstvenu unutrašnju dinamiku, ali ne postoje samo paralelno već se i međusobno prepliću i deluju jedni na druge tako da je njihovo postojanje nekad simultano ili sukcesivo usklađeno, a nekad (zavisno od niza spoljašnjih uslova i uticaja) neusklađeno, pa i suprotstavljeno.

Ta četiri toka u istoriji scenske borbe zemalja Centralne i Zapadne Evrope (vidi: *Istorija scenske borbe - Evropa*, Aleksandar Stanković) su jasno i vidljivo izražena. Oni su, međutim, u zemljama Istočne i Južne Evrope, pa i u Srbiji, manje izraženi i vidljivi jer su značajnije isprepleteni, ukršteni i izmešani. Situaciju još više otežava činjenica da zbog nedostatka (zasad) podataka ti istorijski tokovi se u Srbiji mogu delimično pratiti tek od perioda druge polovine srednjeg veka. (vidi: *Scenska borba i pozorišno mačevanje u srpskom teatru od srednjeg veka do postmoderne*, Aleksandar Stanković)

1. Prvi tok – borba mimetičkog i poietičkog obrasca

Kao što je već rečeno na početku knjige u režiji, kreiranju i izvođenju scenske borbe postoje (idealno tipski gledano) samo dva pristupa i njihova kombinacija. Prvi je klasičan, (tradicionalan, *ortodoksni*) realističko-naturalistički i u njemu je cilj *istinitost* – identitet sa stvarnošću tj. da scenska borba bude što bliža po formi i karakteru neposredno vidljivoj stvarnoj borbi. Taj koncept je, dakle, *mimetički* (aktivnost ponavljanja, reprodukovanja, imitiranja postojećeg) jer je u njemu cilj umetničkog dela podražavanje i približavanje stvarnosti.

Drugi pristup je modernistički (multirealistički) i on teži da scenska borba po formi i karakteru bude s one strane uobičajenog, neposrednog, vidljivog. To znači da kreator scenske borbe – jer „najbolja je osveta suzdržavati se od oponašanja" (Marko Aurelije) ne želi više da robuje stvarnosti, već da otkrije drugačije i nevidljive, a moguće ili fiktivne, imaginarne, nepostojeće ili nemoguće dimenzije borbe tj. da se udalji od stvarnosti. Najradikalniji proizvod ove forme je koncept savremene postmodernističke (transrealističke) scenske borbe koji je poietički (u smislu grčke reči *poiesis* – praviti, proizvoditi, aktivnost stvaranja nečega što ranije nije postojalo, kreativnog). U njemu predmet umetničkog prikazivanja nije stvarna borba jer se smatra da su nešto kao stvarni, istinski svet, realnost, stvar po sebi itd. metanarativi – nešto nepostojeće, metafizika, fikcija, iluzija, opsena i uobrazilja. Za taj koncept više nije važna stvarnost i istina pa otud on razvija narativ postistine.[98]

Zato kreator i izvođač scenske borbe odbacuju vidljivu stvarnost i polaze u stvaranje sopstvene *istinitije* stvarnosti jer *istina nije ono što postoji, već ono što se stvara*. Otud za savremenog postmodernog koreografa scenske borbe koreografija nije preuzimanje elemenata stvarne borbe, već invencija, kombinovanje, variranje, kolažiranje sa preuzetim (preuzimanje kreiranog jedan od osnovnih postmodernističkih alata) elementima drugih koreografija. Građa za umetnost scenske borbe nije, dakle, više neposredno postojeća stvarna borba dva borca, već borba dva borca kao umetnički kreirana stvarnost.

No, ova dva izložena koncepta su samo u akcentima suprotstavljena. Sve je generički deo sveta i čini identitetski kontinuitet sa njim. Otud ništa ne može biti, a da ne bude refleksija i ogledalo tog sveta. Stoga i sve što čovek i umetnik čine uvek je i ogledalo (mimezis) tog kontinuiteta kome i sami pripadaju. Ali, isto tako, sve što postoji jeste deo sveta na svoj specifičan i izdvojen način, pa je zato i svet za sebe jedan diskontinuitet u odnosu na sve drugo. Stoga i čovek i umetnik u svemu što čine uvek iskoračuju iz sveta čiji su deo stvarajući uvek i nešto subjektivno i drugačije od njega, što nije njegovo ogledalo – *poiesis* i jedan novi svet.

Otud realistički mimezis nije moguć bez dodataka stvaralačkog subjekta pa sve mimetičko u sebi neizbežno sadrži uvek i poietičko. I obrnuto jer nemoguća je apsolutna kreativnost – poietičnost (kakvo bi to bilo delo koje ne liči ni na šta?). Umetnost scenske borbe je, dakle, mimetičko-poietičkog karaktera pri čemu je reč o dva koncepta koji su samo suprotno akcentirani. Mimetički pristup u umetnosti scenske borbe za dominantan sadržaj ima realnost i već postojeće, a poietičko u njemu jeste prisutno u manjoj meri i kao sporedno. Suprotno tome, poietički pristup u umetnosti scenske borbe za dominantan sadržaj ima kreativno, stvaralačko i ono nepostojeće, dok je ono mimetičko, i postojeće u njemu zastupljeno kao sekundarno.

Ta dva akcentna pristupa se, međutim, u istoriji scenske borbe pojavljuju uglavom sukscesivno tj. sledeći ciklično jedan drugog. Tako npr. praistorijska scenska borba i njeni ritualno-plesni (ratničko-lovački) pokreti samo podsećaju na borilačke pokrete jer su kreativno i slobodno modifikovani i improvizovani u forme kojima nije toliko cilj prikaz borbe, koliko uvođenje u trans, zanos, ekstazu, zaposednutost – komunikaciju sa spiritualnim svetom ratničko-lovačkih duhova. U starom veku, međutim, pokreti scenske borbe gotovo u potpunosti prate forme realnih borilačkih pokreta – grčka piriha je sastavljena od autentičnih borilačkih pokreta protiv zamišljenog protivnika, a Rimljani u areni izvode kvaziscenske borbe u kojima su scenski borilački pokreti bili identični sa izvornim

98 U tom konceptu je i logika dobila formu postlogike tj. apsurda u kome je i logika postala nevažna jer istovremeno ne samo da se narativ odsustva istine (postistine) ustoličava kao istina već se i paradoksalno uspostavljaju (negde vidljivo, a negde nevidljivo) širom sveta u sredinama koje gaje narativ postistine orvelovska ministarstva za istinu koja se cenzorski bave određivanjem (u skladu sa svojim interesima) šta je istina a šta ne.

borilačkim pokretima (gladijator je samo imao obavezu da sa gladijusom isključivo seče – ranjava i polako, sadistički i atraktivno kasapi protivnika, a ne da bode i da bod gladijusom koristi samo u slučaju da je cilj dozvoljena egzekucija); forme srednjevekovne scenske borbe isto tako gotovo u potpunosti mimetički prate prave bojeve pokrete. No, u renesansi iako je scenska borba generalno realistička, sve više se radi na njenoj sceničnosti tj. izbacivanju nekih pravih borilačkih pokreta, a kreiranju novih, izmišljenih kako bi borba bila atraktivnija za publiku (tako npr. u komediji del arte scenska borba je ne samo oružjem, već i borilačkim pokretima potpuna lakrdijska izvitoperenost prave borbe). Scenskom borbom neoklasicizma i realizma u potpunosti dominira mimetičko, a do naturalističkog... Sa modernizmom u scensku borbu provaljuje poietičko kroz niz umetničkih formi kao što su futurizam, nadrealizam, simbolizam, apstrakcija, a sa kojima scenska borba dobija forme koje su tek daleka alegorija stvarne borbe.

U današnjoj – savremenoj postmodernističkoj scenskoj borbi, iako u njoj postoje forme okrenute mimetičkom čak do radikalnog hiperrealističkog (kvaziscenske borbe), postoji ipak dominacija formi koje teže udaljavanju od stvarnosti tj. raznim oblicima improvizacije, deregulacije, kreacije, imaginacije, tehnizacije – akcenat je na poietičkom, ritualnom i sinkretičkom praistorijskih formi scenske borbe u kojima se istovremeno i igra i peva i glumi, pada u trans i izvodi ritualni obred koji teži da se stopi sa svakodnevnim životom.

U umetnosti scenske borbe se, dakle, istorijski gledano, neprestano mešaju, smenjuju i prepliću u ciklusima mimetički usmereni pravci – koji oponašaju stvarnu borbu, i poietički usmereni pravci u kojima forme scenske borbe ne odgovaraju ničemu u stvarnoj borbi ili samo podsećaju, asociraju ili simbolički i alegorijski ukazuju na nju.

2. Drugi tok – borba regulacionog i deregulacionog obrasca

U kreiranju i izvođenju scenske borbe istorijski gledano se može uočiti (generalno i bez posebnog osvrtanja na međuoblike) postojanje dva osnovna pristupa – dve volje (smera).

Prvi pristup je izraz zakona entropije po kome svaki sistem spontano teži da umanji stanje poretka u kome se nalazi i uveća neuređenost (entropiju) – teži haosu. Otud i u umetnosti scenske borbe postoji pristup koji teži fluidnosti, nediferenciranosti, improvizaciji, nesistemskom i haotičnosti struktura i formi. To je deregulacioni tok u kreiranju i izvođenju scenske borbe i u njegovom jezgru je volja umetnika za slobodom od pravila, normi i kanona, razobličavanjem, unošenjem strasti, nesklada, nepravilnog, kakofonije, disharmonije, konfuzije, disonance, nemira...

U tom toku, dakle, dramaturg, reditelj, koreograf, glumac, scenograf itd. teže da u scenskoj borbi pokažu prirodno, instinktivno, divlje, nekontrolisano i varvarsko. Da ona ne bude kanalisana i ukroćena navikama i tehnikom, merom i konvencijama – kultivisana kulturom, već da se u njoj nesputano i haotično oslobode nagoni, strast, neumerenost, temperament, disharmonično, nemislivo, iracionalno – biološko.

Drugi pristup je negatropijski (sintropijski) i on je karakterističan za sisteme koji iskazuju težnju povećanju poretka u odnosu na onaj u kome se nalaze – teži redu. Otud i u umetnosti scenske borbe postoji regulacioni tok koji teži strogosti struktura uobličavanju, unošenju reda, mere, jasnoće, sklada, preciznosti, harmonije, konsonantnog, pravilnog, racionaliteta (logičnosti), kontrole, smirenosti...

U tom toku, dakle, dramaturg, reditelj, koreograf, glumac, scenograf itd. teže da u scenskoj borbi pokažu kultivisano, naučeno, tehničko, kontrolisano, pravilno, proračunato, racionalno, harmonično i intelektualno. Da ona ne bude divlja, strastvena, iracionalna već ukroćena navikama, tehnikom, merom i konvencijama, moralom, vrednostima i estetikom – kulturom.

I kao što su prirodni procesi dinamičke celine u kojima vlada neprestano kretanje od poretka ka haosu i od haosa ka poretku tako i sa smenjivanjem različitih istorijskih perioda dolazi i u umetnosti scenske borbe do neprekidnog međusobnog smenjivanja ove dve matrice (volje) i tendencije.

Otud scenska borba svojom formom i karakterom stalno osciluje između pravaca koji teže stvaranju i poštovanju strogih principa i normi i pravaca u kojima se kao kontrareakcija pojavljuje težnja slobodnoj formi, dakle, od konvencionalnog do nekonvencionalnog, od konzervativnog do revolucio-

narnog (avangardnog), od klasičnog do modernog, od nemanja nikakvih principa i pravila do apsolutnih pravila i rada po kanonu, od biološkog do kulturnog.

Tako u periodima u kojima dominiraju populističke forme scenske borbe (narodne igre, karnevali, svetkovine, cirkuske i vašarske borbe) generalno je akcenat na deregulacionom pristupu. Kad je reč o periodima u kojima dominiraju elitističke i seriozne forme scenske borbe (pozorište, balet, opera, film), generalno je akcenat na regulacionom pristupu. To ne znači da u raznim folklornim vrstama scenske borbe nema pravila i regulacije – ima ih, ali oni nisu vladajući u konceptu. Isto tako, u baletu ili pozorištu postoji regulacija borilačkih pokreta po koreografiji (koja je u modernom manja nego u klasičnom – savremeni postmodernistički koncept ovde ne uzimam u razmatranje jer se on danas gotovo izjednačio sa populističkim), ali i sloboda izražaja umetnika koji izvodi scensku borbu u koreografskom okviru. No, ta sloboda ni u klasičnom ni modernističkom baletu i pozorištu nije pretežna i dominantna.

Istorija scenske borbe, gledajući uopšteno, se, dakle, odvija kroz borbu (uz sve prelazne oblike) dva tipa: *dionizijskog* i *apolonskog*.[99] Dionizijski teži nepravilnosti, asimetriji, haotičnosti, stihiji, iracionalnosti, neravnoteži, disproporciji, nemiru, neobuzdanosti, disharmoniji, neredu, atonalnosti, odbacivanju principa (nihilistički svih), slučajnosti, nestabilnosti i dinamičnosti. On u koreografisanju akcija, tehnici borbe, glume i dizajniranju radnje na sceni preferira stihiono, neuređeno, nesvesno, rušenje granica i improvizaciju.

Apolonski teži pravilnosti, simetriji, redu, racionalnosti, proporciji, ravnoteži, obuzdavanju, smirenosti, harmoniji, tonalnosti i uspostavljanju principa („Umetnost je egzorcizam, isterivanje đavola, pokušaj da se proizvede red, red u sebi" – Oto Diksi), kontrolisanom i statičnom. On u koreografisanju akcija, tehnici borbe, glume i dizajniranju radnje na sceni preferira smišljeno, kontrolisano, svesno, uređeno, skladno, meru i pravila.

Tako vidimo da dominacija slobodnih formi scenske borbe kod poluvarvarskih grupa predantičkog perioda biva zamenjena dominacijom strogih formi antičke strojeve (falanga i legija) i tehnike borbe u grčkom teatru. Scenska borba je, naravno, i kod starih Grka i Rimljana imala delimično i formu trivijalnog, lakrdijaške zabave i mima (npr. ratnička igra Salija sa svojim neobuzdanim i slobodnim pokretima), ali ona nije bila vladajuća već sekundarna forma. Zatim vidimo kako antičku strogost smenjuje dominacija slobodnih formi scenske borbe putujućih glumaca srednjeg veka (žongleri, cirkuzanti, akrobate, lakrdijaši) uz manje i sporedno (sekundarno) prisutne forme strogosti scenske borbe u religijskom teatru. Ove, zatim, smenjuje dominacija strogih formi scenske borbe renesansnog pozorišta koje obnavlja klasičnu (antičku) tradiciju, ali i koje kao sekundarno prate slobodne forme scenske borbe u komediji del arte i scenska borba kao festivalska zabava u kojoj vlada traverstiranje i profanisanje svega kao u ranorenesansnim karnevalima ludaka i magaraca.

Zatim će opet doći do smene i dominacije slobodnih formi scenske borbe u razigranom i strasnom baroku za kojim dolazi dominacija strogo racionalizovanih formi scenske borbe neoklasicizma. Posle toga opet vidimo scensku borbu ispunjenu strasnim, iracionalnim i divljim formama buntovnog i zanesenog romantizma koji će smeniti scenska borba u stegama realizma i naturalizma za kojima dolazi težnja slobodi modernističke i postmodernističke koncepcije scenske borbe koje za jedini princip imaju odsustvo pravila, improvizaciju i deregulaciju.[100]

---

99 Fridrih Niče je prvi u svom „Rođenju tragedije" (1870) ukazao na postojanje dve suprotstavljene dimenzije (dva umetnička nagona) kulture i umetnosti: Dionizijske i Apolonske. Dionizijski kult je kod starih Grka slavio plodnost, vino, opijenost, samozaborav, strasti, čulnost, afekat, ekstazu, opsednutost, razuzdanost, mističnost, neizrecivo, mahnitost, haos, pomamu, disharmoniju, neravnotežu, entropiju, neumerenost – animalno (Satir – pola čovek pola životinja je glavna pratnja boga Dionisa). Dionizijski kult nosi u sebi obrazac divljeg, nesvesnog, iracionalnog, ekstatičkog, orgijastičkog, samoobnavljajućeg, težnje ka apsolutnoj slobodi i bujnosti, anarhiji, prekoračivanja svih granica i mere, nesputanom i nezasitom zadovoljavanju svih iskonskih i htonskih – bioloških i telesnih potreba. Apolonski kult – suprotno Dionizijskom, kod starih Grka je nosio u sebi obrazac svetlosti i sunca, razboritosti, racionalnog ponašanja, mudrosti, mere, poretka, ravnoteže, harmonije (Apolonov simbol je lira), isceliteljskog (spajanje), spiritualizacije, nadahnuća, sklada, zakonomernog, zauzdavanja, reda, lepote, intelektualne misaonosti, pobede nad žestinom, samosavladavanja, mira, duhovnosti, veštine, kreativnosti...

100 Primera za ovu pojavu ima i svim drugim umetnostima – muzici, skulpturi, baletu, poeziji... Tako npr. u slikarstvu kao negacija stega figuracije realizma javlja se nefigurativno apstraktno slikarstvo geometrijskog tipa, a kao negacija i bunt protiv stega geometrije ove vrste slikarstva javlja apstraktni ekspresionizam i enformel kao

No, današnja postmodernistička forma radikalne deregulacije scenskoj borbi, paradoksalno, daje suprotan oblik – ona postaje ideološkim nametanjem jedan totalitarno regulisan liberalni dogmatizam. Do toga je došlo jer savremenom postkulturom vlada narativ deregulacije (koji je kolonizovao i sve forme umetnosti) za koji je sloboda svetinja – ali samo ako je to sloboda za deregulativni mejnstrim koncept. Naime, svet u kome je dozvoljeno čoveku da čini sve je uvek i svet u kome je dozvoljeno da i čoveku bude učinjeno sve.

Drugim rečima: svet koji dozvoljava umetniku da u umetnosti čini sve je ujedno i svet u kome je dozvoljeno da se umetniku i njegovoj umetnosti čini sve. Otud svi neistomišljenici (koji se zalažu za izvesnu regulaciju u umetnosti) bivaju izloženi raznim direktim i indirektnim pritiscima, zabranama, marginalizaciji, ukidanju prava na slobodu govora i delovanja... – proterivanju u katakombe društva. Na taj način i savremena umetnost uopšte postaje strogo regulisana principima delovanja isključivo u granicama preovlađujuće dogme deregulacionog koncepta u kome postoji apsolutna tolerancija za sve izuzev za one koji ne žele da tolerišu sve.[101]

Izložena slika smenjivanja obrazaca regulacije i deregulacije u istorijskom razvoju umetnosti scenske borbe postoji i u samoj istoriji mačevanja kao bojeve veštine. Ovde ću ukratko dati i tu sliku jer je od značaja za **dramaturško kreiranje** mačevalačke scenske borbe istorijskog tipa.

U predantičkom periodu (kratki mač) tehnika upotrebe mača je varvarska tj. slobodna i deregulisana improvizacija gotovo bez ikakvih pravila a po principu *izmahuj dok ne zakačiš i udri kako možeš i gde stigneš*. U **antičkom period**u kod Grka i Rimljana, međutim, zbog borbe u organizovanom poretku stroja falange i legije (kratki mač i koplje) uvode se stroga pravila tehnike upotrebe mača, a koja se uče i uvežbavaju do automatizma u posebnim školama. Zatim sledi period **srednjevekovlja** u kome u najdužem trajanju (posebno u ranom srednjem veku – merovinška spada i romanički mač) dominira mačevanje u varvarskoj formi u kojoj se sve bazira na snazi, okretnosti i improvizaciji – borbi u individualno slobodnom stilu.

Kretanjem ka kraju srednjeg veka (gotički mač) i ulaskom u **renesansu** (rapir i dvoručni mač) tehnika se usložnjava zbog veće upotrebe boda i izbacivanja štita. Otud se uvodi niz trikova sa mačem, nomenklature pozicija, propisuju i uvežbavaju posebni načini napada i odbrane, unosi se u veštinu geometrija i mehanika... Mačevanje tako postaje tehničko umeće koje se regulisano, dugotrajno i stručno uči u školama mačevanja (prvo viteškim a zatim renesansnim građanskim). Vrhunac ovog regulacionog perioda je barok (špada-mali dvorski mač) kad je upotreba mača u bojevoj borbi postala toliko složena i tehički precizno regulisana da je dostigla nivo virtuoznosti a mačevalačka veština prozvana umetnošću (Art).

Ovaj period smenjuje deregulacija sa pojavom ***tranzicionog mačevanja*** sa kojim se stupa u proces napuštanje mačevanja kao bojeve veštine (barut postaje dominantan u bojevoj borbi) i njegovo pretvaranje u borilački sport – bezazlenu borilačku igru – zabavu.[102]

---

slikarstvo mrlja koje se sastoji u slobodnom i spontanom nabacivanju boja na platno (akciono slikarstvo) tako da ni umetnik sam nikad ne zna šta će dobiti na kraju. Smenjujuća borba regulativnog i deregulativnog duha ne pripada samo umetnosti, već je i sastavni deo svih društvenih tokova uopšte. „Većina onih koji su imali hrabrost da javno izraze stav protiv vladajućeg diskursa, dakle, protiv narativa kakav može da se pročita u masovnim sredstvima informisanja, biće posle kratkog vremena osuđena na zaborav. Ovo se može promeniti samo u slučaju da dođe do smene vlasti, pa da ih nova vladajuća elita proglasi za žrtve i mučenike koji su stradali zbog propovedanja istine. Veoma su bile retke i kratkotrajne epohe u ljudskoj istoriji u kojima je postojala istinska sloboda duha i govora. Nažalost, ove predstave o slobodi pokazale su se naivne. Moguće je da takva sloboda realno nikada i nije postojala. Ili je ona možda postojala samo kratko vreme, kada je jedna vlast propala, a nova se još nije oformila. Samo tada su oni malobrojni, slobodni duhovi, mogli nekoliko godina da slobodno dišu i stvaraju. Čim bi se formirala nova vladajuća elita, tada bi prestalo to kratkotrajno, srećno razdoblje slobode.“ (Frank Lison, „Preziranje sopstvenog“, prev. Nikola Živković

101 Čime savremena postmodernistička umetnost sva utemeljena na ideji slobode negira temeljno libertalijansko gledište da „...potrebna je takođe i zaštita od tiranije preovlađujućeg mišljenja i osećanja, od sklonosti društva da nameće (...) sopstvene ideje i običaje kao pravila ponašanja i drugima koji se sa njima ne slažu...“ Džon Stjuart Mil.

102 Mačevanje će (u skladu industrijskom revolucijom i duhom modernizma koji se temelji na načelima: brže, novije i efikasnije) dobiti novu formu (hibrid bojevog i sportskog mačevanja), veću brzinu (akcije se pojednostavljuju, redukuju po broju, hvatanje i kontrola protivnikovog sečiva se zamenjuje izbegavanjem kontakta i direktnim napadima, strategija se zamenjuje instinktom, a promišljanje refleksom, tehnika hazardom...) i usmerenje ka pragmatizmu – takmičarskoj efikasnosti (više se ne gleda put već samo cilj tj. važan je samo pogodak ali ne i način na koji se pogađa, pa lepota, etika, artizam, bogatstvo ideja i telesnih pokreta...postaju nevažni).

Period *tranzicionog* mačevanja otpočinje sa *Domenikom Anđelom* (Domenico Angelo Malevolti, 1717-1802) poznatim učiteljem mačevanja koji prvi definiše mačevanje ne više kao bojevu veštinu već kao *sredstvo* za razvoj *zdravlja, ravnoteže i gracioznosti* zbog čega „...on je na mnoge načine najavio kraj borbe mačevima" (Artur Vajs). Tako nastaje (kako bi mačevanje bilo zanimljiva, laka za izvođenje i dinamična građanska zabavna igra) jedna kvazibojevo-kvazisportska vrsta mačevanja u kojoj se razlabavljuju stroga i viševekovna pravila stvarne borbe bodnim mačem „na život i smrt"[103] pa akcije mačem postaju „bastardna" mešavina bojevih i sportskih – zakržljale bojeve a još nerazvijene sportske.

To znači da se mačevanje kao bojeva veština **dekonstruiše**, a kao kurtoazna takmičarska veština **konstruiš**e. Zbog tog jačanja sportsko-takmičarskih tendencija se u akcijama vrh mača kreće brže, slobodnije, manje kontrolisano i ležernije pa tokom odbrana i napada on nije uvek usmeren u protivnika. Takođe, puno se fintira (varka lažnog napada u jednu tačku a finalnog pogotka u drugu), izbegavaju se vezivanja (hvatanja) protivnikog sečiva kako u odbrani tako i u napadu pa se akcije izvode po novom pravilu koje glasi: *pogodi prvi, makar bio i sam usput pogođen* (tako da su obostrani –samoubilački, pogoci postali gotovo pravilo).

Mačevanje na ovaj način postaje – jer je cilj kurtoazna i nehajna igra, a ne smrtonosno ozbiljna bojeva veština, brže, hazardnije i spektakularnije (pojavila su se i prva nadmetanja pred publikom) a zbog takmičarske efikasnosti uprošćenije, jednostavnije i siromašnije kako po broju tako i složenosti akcija. Ovom deregulacijom se veština sa nivoa znanja i intelekta spustila na lakši (udobniji, komforniji ali i „jeftiniji") nivo instinkta i refleksa tj. na jednu ili dve najbrže i najprostije radnje koje će biti efikasne za osvajanje medalje i pljesak publike. Ta faza deregulacije, simplifikacije („varvarizacije") mačevalačke veštine je dodatno dobila vetar u leđa izradom prve zaštitne opreme. Mačevaoci su tada bez straha od povreda mogli potpuno slobodno, nehajno i hazardno izvoditi svoje akcije (upravo u tom periodu, 1760. godine u Didroovoj enciklopediji nalazimo kompletnu mačevalačku zaštitnu opremu za glavu i grudi sa zaštitnom kapom na vrhu mača).

Pošto je, dakle, klasično bojevo mačevanje u tom periodu dobilo *kvazibojevu* formu mačevaoci koji su hteli da koriste mač u bojeve svrhe bili su učeni da u borbi koriste svoju drugu (nenaoružanu) ruku za horizontalna i vertikalna sklanjanja protivnikovog sečiva kako u odbrani tako i napadu, ili za razne vrste razoružanja („Shodno tome Anđelo je podučavao različite načine razoružavanja protivnika i pod izvesnim okolnostima upotrebu leve ruke za kontrolu protivnikovog sečiva" – Artur Vajs).[104]

Ovaj koncept upotrebe druge ruke (koja se koristila i ranije ali znatno manje), a koji je tipičan za period oko sredine 18. veka, važi i u scenskoj borbi koja treba realistički da tumači to vreme (izuzev ako nije reč o prikazu na sceni borbe neukih boraca ili budala koji ne znaju za mogućnost da se tokom napada sami mogu nabosti na protivnikov vrh).

Izložena tendencija deregulacije *klasičnog bojevog mačevanja* – koja je počela sa formom *tranzicionog mačevanja*, doživljava svoju razvojnu kulminaciju u sportskom („olimpijsko-električnom") mačevanju 20. veka. Tada se gotovo sasvim napuštaju pravila klasičnog bojevog mačevanja i nastaje jedna slobodna sportska igra gotovo van svih pravila stvarne borbe (ukoliko bi, naime, današnji sportski mačevaoci koristili svoju tehniku mačevanja u pravoj borbi pravim mačevima oni bi se u 90% slučajeva uzajamno poubijali), a koja je regulisana samo dogovorenim pravilima i sopstvenom tehnikom. Osnovna i najvažnija načela tog i takvog mačevanja su izdržljivost (atletska kondicioniranost) i brzina.[105]

---

103 „Pogodi ali tako da ne budeš pogođen"; vrh ili oštrica mača u svim akcijama treba da je konstantno usmeren u protivnika; u napadu i odbrani protivnikovo oružje treba da je vezano i u konstantnom kontaktu kako bi se efikasno kontrolisalo i bezbedno izvela i odbrana i napad; u napadima treba izbegavati fintiranje i direktan napad; u odbranama treba izbegavati kontranapad...

104 No, jer je tranziciona tehnika mačevanja postala generalno suviše rizična za bojevu upotrebu u dvobojima i duelima po sve borce (jer oružje koje se pouzdano ne kontroliše je opasno po sve rukovaoce „...budući da obostrani pogodak nije poželjan ni za jednu stranu" – Egerton Kastl) dvoboji i dueli se počinju izvoditi mačevima za seču (spadron-laki palaš i sablja) čija je vojna upotreba zaobišla tranziciju i zadržala klasičnu bojevu formu, ili na pištolje.

105 U savremenom sportskom olimpijskom mačevanju pogoci su zbog brzine akcija postali nevidljivi za oko. Zato se koriste elektronski uređaji za detekciju, a majstorstvo i studioznost u veštini su zamenjeni telesnom kondicijom i fizičkom izdržljivošću. Slično je u tom svetu đavola („Đavo je otac brzine" – arapska poslovica) i sa drugim sferama života u kojima zbog brzine i trčanja (najviše oko novca i zadovoljstava) znanje biva zamenjeno podatkom, mišljenje

No, krajem 20-tog veka se pojavljuje i postaje popularno istorijsko mačevanje. Na scenu stupaju viteški oklopi, štitovi, mačevi, sekire, buzdovani, bojni čekići... i potpuno odbacivanje (deregulacija) ne samo pravila već i forme i tehnike savremenog olimpijskog sportskog mačevanja. U prvi plan izbijaju „viteški turniri", a mačevalačka veština se vraća srednjevekovnim poluvarvarskim formama koje se temelje na instinktima, snazi, skromnoj tehnici i pravilima vezanim najviše za bezbednost (npr. iz borbe je izbačen bod kao opasna radnja). Čak se i rapir (jer se u sport-istorijskom mačevanju koristi kompletna zaština oprema) u borbi koristi nehajno i slobodno tj. bojevo-deregulisano, dakle, u formi *tranzicionog* mačevanja. Razvoj u tom pravcu potpune liberalizacije je doveo čak i do pojave takvih nediferenciranih trans-hetero formi savremenog mačevanja kao što je npr. obično (uz to još i loše) sportsko mačevanje koje se izvodi istorijskim mačevima.

Tako se došlo do savremenog „varvarizovanog" mačevanja koje se svelo na puko telesno, instinktivno, tehnički banalno, obezduhovljeno, takmičarski efikasno i, u skladu sa karakterom savremenog sveta, uronjeno u kultove materijalnog (oprema, mačevi, sekire, čekići, oklopi, kacige, verižnjače, štitovi, plaštevi, odela, pantalone, čarape, cipele...) i mišićavog (Konan, Hulk i mnoštvo snagatora epske fantastike).

Prateći generalno izloženi istorijski tok i njegove tendencije može se opravdano zaključiti da u sledećoj fazi istorije mačevalačke veštine na scenu nezbežno stupa i jedna forma koja će biti utemeljena na duhu regulacije.

Izloženo oscilovanje u ciklusima između dve navedene forme u kome se stalno smenjuju periodi dominantno slobodnog tipa (ali uvek prisutne i strogosti samo u smanjenom obimu) i dominantno strogog tipa (ali uvek prisutne i slobode samo u smanjenom obimu) nije, međutim, puko ciklično ponavanje. Iako, naime, postoje izvesna opšta ograničenja (forme regulacije i deregulacije) koji pripadaju scenskoj borbi uopšte (svih epoha i prostora), svaka scenska borba se odvija u nekom konkretnom vremenu, prostoru i okolnostima pa poseduje i svoje specifične forme i ograničenja – pa i posebne forme rušenja granica i sloboda – regulacije i deregulacije.

Otud svako novo, u ciklusima dostignuto, stanje slobode ili strogosti pravila predstavlja uvek istovremeno i stvaranje novih i specifičnih formi kroz koje se oni pojavljuju. I kao što se realizam antike starih Grka razlikuje od realizma renesanse ili neoklasicizma tako se razlikuje i oslobađanje od npr. strogosti pravila realističkog u manirizmu, romantizmu, modernizmu i postmodernizmu. To je, dakle, jedan spiralni razvoj uz ciklično smenjujuće ponavljanje sve novijih i novijih formi sloboda i determinacija pri čemu se vremenom one sve više i sve brže usložnjavaju i umnožavaju.

Ove dve volje i dve tendencije – regulaciona i deregulaciona se u umetnosti scenske borbe pojavljuju na još jedan način i to u mehanizmu koreografskog kreiranja scenske borbe. Reč je, naime, o ***linearnom*** i ***nelinearnom*** metodu u koreografisanju borilačkih akcija scenske borbe.

Linearni koncept se temelji se na jednovektorskoj logici u kojoj jedan element određuje ponašanje i izgled celine. U tom konceptu jenodimenzionalnog gledanja su borilačke akcije koreografisane kruto vođeno lancem nužnosti u kome jednu akciju aktivira jedan činilac (uzrok) stvarajući unapred određenu (definisanu) reakciju protivnika. Tako njihovim sledomređanja nastaje jedna koherentna celina koja podrazumeva kontinuirani niz akcija različitih formi, ali istog tipa tj. povezanih istim karakterom od početka do kraja.

Otud u koreografisanju borbe npr. špadom (mali dvorski mač 18. veka) koja se koristi isključivo za bod sve akcije napada i odbrane su strogo definisane i uslovljene bodom pa borci svoje mačeve koriste samo na taj jedan strogo definisan i predvidiv način (nema drugih vektora kao što je npr. sečenje oštricom ili udarac gardom kod rapira). Ili, u slučaju koreografisanja dvoboja 18-19. veka koreograf se drži protokolom dvoboja strogo definisane vrsta oružja, načina njegove upotrebe, zabrane korišćenja druge ruke, nogu, obaveze prekida u slučaju ranjavanja ili kršenja pravila itd. Drugim rečima način borbe i njen ishod su definisani jednim tačno određenim pravcem (vektorom) i oni zavise samo od kretanja u njegovom „žljebu", a ne od nekih drugih, nepredviđenih i bočnih uslova.

Nasuprot tome **nelinearni koncept** koreografisanja scenske borbe podrazumeva pluralistički (višedimenzionalni) pristup u kome više elemenata određuju ponašanje i izgled celine. Nelinear-

informisanjem, čitanje brzim gledanjem slika, govor rečenicama od tri reči, pisanje znakovnim porukama, muzika zvucima..., a mozak baterijom i elektronikom – „pametnim" telefonom.

ni pristup koristi, dakle, viševektorsku logiku koja za predmet ima složene, višeslojne, izmešane, ukrštene situacije (borba oružjima koja se koriste na više načina – dvoručni mač kojim se i bode i seče, koristi se kao koplje, gleva i motka; masovna borba sa mnoštvom aktera na sceni; borba jednog borca sa više protivnika; duelni tip borbe u kome se pored mača za napad i odbranu koriste i noge i druga ruka; borba rapirom u jednoj ruci a bodežom /dagom/ u drugoj ruci uz upotrebu nogu itd.). U ovom slučaju postoji mnoštvo uticaja i elemenata koji za rezultat imaju neizvesnost ishoda (borba je diskontinuum različitih formi pa može npr. početi bodom mačem a završiti sa gušenjem, početi sečenjem oštricom mača a završiti udarcem jabukom, početi kao duel između dva aktera a završiti kao scena masovne borbe, ili obrnuto, itd.).

3. Treći tok – borba obrazaca tehnike i snage

Prateći pojavljivanja različitih formi scenske borbe kroz razne istorijske epohe može se uočiti izvesna pravilnost (naravno, opet podvlačim – idealno tipski gledano) smenjivanja perioda u kojima strukturno jednostavnije (prostije) forme scenske borbe bivaju zamenjene formama koje su složenije i kompleksnije da bi ove nakon izvesnog vremena isto tako bile zamenjene, ali ne još složenijim, već upravo suprotno – prostijim. To ciklično smenjivanje složeno-prosto-složeno-prosto... u neku ruku se podudara sa narativom smenjivanja formi scenske borbe koje se temelje na upotrebi snage i grubosti i formi scenske borbe koje se temelje na upotrebi tehnike i veštine.

Tako jednostavne (proste) i svedene tehnike upotrebe teškog bronzanog mača perioda varvarstva bivaju zamenjene tehnikama vešte i složene upotrebe dva tanka bodna bronzana rapira kritskog perioda nakon čega ove bivaju zamenjene grubim tehnikama borbe teškim bronzanim mačevima mikenskog perioda. Nakon toga sledi uvežbana i tehnički složena upotreba kratkog mača grčkog i rimskog perioda u vojsci i rimskoj areni, a koju su zamenile varvarske tehnike borbe vremena seobe naroda i srednjeg veka koje se baziraju na sirovoj snazi. Nakon toga vidimo kako dolaze složene i zahtevne tehnike borbe novog veka renesansnim rapirima i dvoručnim renesansnim vojničkim mačevima, a koje će svoj vrhunac dostići sa špadama 18. veka, sabljama 19. veka i sportskim floretima do druge polovine 20. veka kada tehnička složenost dostiže nivo umetničke virtuoznosti. Od tog perioda pa do danas u sportskom mačevanju opada udeo tehnike na račun snage, izdržljivosti i brzine (dominira atletsko mačevanje prepuno agresivnosti i nasilja), pa i u scenskom mačevanju sve više dominiraju forme istorijskog mačevanja dvoručnim mačevima, viteškim mačevima, razne vrste kvaziscenske borbe (*bohurt* – istorijski viteški turniri utemeljeni na najgrubljim formama fizičkog nasilja) kao i savremene postmoderne scenske borbe kojima uglavnom dominira gruba fizička akcija, vratolomija, gimnastika i kaskaderstvo, a bez veće upotrebe tehnički prefinjenijih, zahtevnijih, delikatnijih i složenijih formi borbe kao npr. floretom, špadom (mali dvorski mač), sabljom, rapirom-dagom (bodež za levu ruku), dva mača.

Ovde, međutim, treba ukazati na još jednu pojavu koja se može jasno uočiti iz gore izloženog istorijskog toka. Naime, sve jednostavne tehnike scenske borbe koje smenjuje složenije, i obratno, po svojim formama se ne ponavljaju doslovno i preslikano, već su uvek sa svakim novim periodom dopunjene sa novim elementima i drugačije. Tako npr. grube tehnike scenske borbe mikenskog perioda, iako imaju zajedničke elemene sa grubim tehnikama borbe srednjeg veka ili savremene postmoderne, po formi se razlikuju. To su različiti tipovi grubosti (kao što se razlikuju antičko varvarstvo, srednjevekovno varvarstva i savremeno visokotehnološko neovarvarstvo). Isto je i sa složenim formama – tehnička perfekcija borbe kritskim bronzanim rapirom se razlikuje od tehničke perfekcije borbe španskim rapirom 15. veka.

No, slika izložene dinamike krajnosti formi scenske borbe koje se kreću između prefinjene, kitnjaste, suptilne i kompleksne – (arhitektonski rečeno *jonske*) i proste, rustične, snažne, nasilne, sirove, neotesane, primitivne – (arhitektonski rečeno *dorske*) bila bi nepotpuna bez prelaznih formi (međuoblika) koji sadrže i spajaju u većoj, manjoj ili jednakoj meri obe krajnosti (arhitektonski su rečeno *kompozitni*). Tako u scenskoj borbi nailazimo na forme koje u sebi sadrže kako element snage tako i tehnike – to je npr. scenska borba u kojoj na realistički način treba prikazati upotrebu jednoiporučnog mača bastard 14-15. veka, renesansnog dvoručnog mača, mača skijavone, rapira 16-17. veka itd.

Smenjivanje izloženih formi se, međutim, ne može razumeti u potpunosti bez razumevanja i sila koje ih stvaraju i pokreću, a to su nosioci tih formi – publika i stvaraoci dva različita socio-kulturna miljea. Nosioci modela lakih formi scenske borbe su vezani za narodni život i popularno-folklorno stvaralaštvo najširih slojeva svakog društva. Tu je reč o pojednostavljenim koreografijama sa simplifikovanim, rustičnim i improvizovanim borilačkim pokretima namenjenim profanim formama narodnog obreda, zabave, proslave, maskarade, vašara, a koji su namenjeni jednostavnoj percepcji. Tu u scenskoj borbi generalno dominira snaga.

Nosioci modela koji teži *ozbiljnim* (serioznim) formama scenske borbe su oni koji u svemu (odevanje, oružje, muzika, igra...), pa i scenskom životu i scenskoj borbi nastoje da se razlikuju od populističkih jer se razlikuju i po svom društvenom položaju i statusu. Reč je o dvoru, kleru, aristokratiji, plemstvu, građanstvu, buržoaziji (malobrojnim privilegovanim slojeva svakog društva), a koji imaju načina, sredstva i uslove da formu scenske borbe sa trivijalne uzdignu u virtuoznu, estetizovanu, visokostilizovanu, produhovljenu, svečanu, strogu, prefinjenu, rafiniranu umetnost. Iz tog razloga u scenskoj borbi tog tipa generalno dominira tehnika.

Drugim rečima i kod borbe obrazaca tehnike i snage postoji veza između perioda u kojima dominiraju populističke forme scenske borbe (narodne igre, karnevali, svetkovine, cirkuske i vašarske borbe) i perioda u kojima dominiraju elitističke i seriozne forme scenske borbe (pozorište, balet, opera, film).

U prvom slučaju vladaju lake, grube, jednostavne i rustične (često i banalne) forme scenske borbe koje se najčešće zasnivaju na laicizmu i odsustvu veštine tj. scenske borbe bez složenijeg karaktera i poznavanja tehnika (nestručno, neškolovano, amatersko i diletantsko). U drugom slučaju su pretežno prisutne teške, složene, prefinjene, komplikovane i tehničke forme scenske borbe koje se zasnivaju na veštini, školovanosti, uvežbanosti i majstorstvu kako koreografa tako i izvođača.

I u umetnosti scenske borbe je, dakle, prisutno istorijsko smenjivanje u ciklusima naturalističkih u kultivisane forme i obratno, iz formi *odozdo* – masovne kulture u forme *odozgo* – elitne kulture, i obratno. Ova dinamika je posledica ne samo unutrašnjeg razvoja umetničkih formi, već i raznih vanumetničkih istorijskih uticaja pri čemu i ovde nikad nije reč o radikalnim krajnostima, već akcentima jer oba obrasca trpe i međusobne uticaje i preplitanja (pa i postojanje međuformi koje opet na svoj način inkliniraju više na jednu ili drugu stranu) no, težeći pri tome da ipak zadrže svoj izvorni karakter.

4. Četvrti tok – borba telesnog i duhovnog obrasca

„Dve duše meni, ah, raspinju grudi
i smesta bi se rastrgle da mogu;
jedna, sa strašću grubom i prostačkom.
za svet se svakim čulom hvata;
druga se silom uzdiže iz blata
ka uzvišenom carstvu praotačkom."

Faust, Gete

Svaka kultura uključuje u sebe izvesni ideal. Otud ne živi na isti način čovek-životinja čiji je sav smisao (ideal) postojanja jedino u uživajućem konzumiranju i zadovoljavanju svoje biologije, čovek kulture koji živi i duhovnost svog postojanja, psihopata koji je pao u zversko, čovek ekranoid što hipnotizovano živi u lavirintu sajber sveta simulakruma vizuelnih iluzija itd. Svaki od njih se odnosi prema sebi, drugim ljudima i svetu oko sebe na drugačiji način. Svaki od njih se otud i bori na drugačiji način. No, ta razlika, ipak, nije samo beskonačno individualna već je i delom konačno jer karakter borca ne pokazuje samo njegovo individualno i neponovljivo već uvek i njegovu pripadnost nečem grupnom, opštem i ponovljivom – tipsko.

Naime, još je Platon u svom čuvenom mitu o kočijama života koje vuku dve duše (krilata konja) alegoriski nagovestio koncept o dva temeljna obrasca ljudskog života, karaktera ljudi i kulture uopšte. Po njemu jedna duša (koja je plemenita, lepa, lagana i ispunjena duhovnim i vrlinama) čezne da leti u visinu pa kočije vuče u božanski život nadnebeskog sveta ideja. Druga duša (neplemenita, divlja,

teška, ispunjena materijalnim i porocima) čezne ka zemlji pa kočije vuče dole u čulno, telesno i animalni život.[106]

Ovaj koncept je maestralno prikazao i italijanski renesansni slikar *Rafael Santi* na svojoj čuvenoj fresci *Atinska škola* (1508-1512, 7,7x6 metara, Vatikan, Apostolska palata – Odaja pečata). U središtu te freske su Aristotel i Platon kao predstavnici dve osnovne filosofske škole i jezgra svih filosofskih rasprava o svemu. Aristotel pokazuje zemlju (materijalni svet) svojim horizontalno postavljenim dlanom a Platon nebo (idealni svet) svojim vertikalno postavljenim prstom. No, Rafael na ovoj slici ukazuje jasno ne samo na dva osnovna filosofska koncepta i načina mišljenja već i na njihovo rasprostiranje na sve sfere svakodnevnog života i društva u celini. Naime, oko Aristotela i Platona (koji su u centru) nalaze se okupljeni pod istim svodom i pedesetak drugih filosofa, ali i matematičara, astronoma, geografa, pesnika, slikara, naučnika, dramaturga, osnivača religija, političara i vojskovođa (Demoklit, Sokrat, Diogen, Euklid, Epikur, Pitagora, Ptolomej, Alkibijad, Zaratustra, Leonardo u liku Platona, Mikelanđelo u liku Heraklita...). Dakle, predstavnici raznih oblasti života čija su shvatanja samo forma, deo, varijacija, kombinacija, derivacija, konglomerizacija, ukrštanja ili međuoblik dva granična tipa od kojih jedan ne dozvoljava da se život i društvo u svom rastu u visinu otkinu od zemlje i iskorene od prirode, a drugi ne dozvoljava da život i društvo potonu u prizemno, kaljugu i potpuno poživotinje.

I kao što se prava borba i u stvarnosti ne vodi samo uz težnju na dole ka prizemnom, dakle, divlje, strasno, razuzdano, neukrotivo, zverski, divljački, haotično (figurativno rečeno rukom boga Marsa koji ujedinjuje agresiju, nasilje, pomamu, zversko, osvajačko – *dionizijsko*) već i uz težnju ka gore, dakle, produhovljeno i oplemenjeno – promišljeno, uzdržano, kultivisano, s merom, viteški, ljudski, džentlmenski (figurativno rečeno, *rukom boginje Atine* koja ujedinjuje harmonično nauku, umetnost, mudrost i rat – *apolonsko*), ali i težnju meri i skladu ova dva, tako isto i **borba na sceni** kako dramaturški tako i koreografski, rediteljski i glumački postoji samo kroz ova dva ekstrema i mnoštvo njihovih međutipova.

Ti suprotstavljeni tipovi kako u stvarnoj tako i scenskoj borbi su formom i karakterom generički povezani sa karakterima kultura koje su njihovi nosioci tj. sa mentalitetom kao *dušom grupe* ili naroda kome pripadaju. Naime, iako žive na istom prostoru (pod sličnim geografskim i klimatskim uslovima) i u isto vreme dve grupe, dva naroda, zajednice... nikad ne poseduju isti mentalitet i ne razvijaju istu kulturu pa im pripadaju i različiti tipovi vođenja kako prave tako i scenske borbe. Razlog tome je kao što jednom pojedincu u skladu sa njegovim urođenim temperamentom više odgovara jedna sredina za život nego druga tako i jednoj grupi ljudi sa sličnim ili istim temperamentom koji ih psihološki povezuje odgovara više jedan nego drugi tip društvene zajednice, a koji oni kulturološki i favorizuju.

Na to upućuju mnoga istraživanja[107] koja su pokazala da svaki narod ima svoju narodnu dušu i filosofiju čiji se karakter temelji na njegovom specifičnom jeziku, mitu, religiji, načinu života i običajima, pa „ono čemu se jedan narod klanja, govori nam kakav je." (Alan Blum) Ta narodna duša, dakle, nesumnjivo ima svoj izraz i u svetu materijalno-tehničke kulture pa i načinu ratovanja i borbe, ali i svoje mesto u okviru Platonove paradigme o dve duše (krilta konja).



106 „U svakom od nas su dve sile vladarice i pokretačice, za kojima idemo, gde nas vodi, jedna, koja je usađena želja za telesnim i nasladama, a druga stečena, misao koja teži u dobro. Ove se dve u nama katkad slažu, a ima kad se protive jedna drugoj, te nekad prevlada jedna, a nekad ova druga" (Platon, *Fedar*)

107 Herodot, Tacit, Fridrih Vilhelm Taube – „Zabeleške o psihologijiji Ilira", Alfred Fuje – „Psihologija francuskog naroda", „Psihološki nacrt evropskog naroda", Vilhelm Vunt – „Psihologija naroda", Gistav Le Bon – „Upotreba psihologije u klasifikaciji rasa", Jovan Cvijić – „Psihičke osobine Južnih Slovena", Vladimir Dvorniković – Karakterologija Juoslovena, Žorž Dever – „Koplementaristička etnopsihoanaliza", Anri Ber, Margaret Mid, Rut Benedikt...

S tim u vezi, potrebna je kraća eksplikacija. Ukoliko, naime, prihvatimo definiciju civilizacije kao jedinstva materijalne i duhovne kulture[108] jedne ljudske grupe, gledano idealno tipski postoje dva granična arhetipska civilizacijska modela (obrasca).

Prvi model (obrazac) – vrednosni sistem je karakterističan za civilizacije (čoveka-borca) u kojima dominira kao vrednost materijalno (materijalno u užem smislu – telesno, predmetno, čulno…) i gde je fizičko, prizemno i ovostrano vrednosno dominantno u odnosu na duhovno, misaono, emocionalno i onostrano.

To su civilizacije *horizontale* (horizontalne stratifikacije) i u njima su biološko, telesno, empirijsko, tehničko-tehnološko, ekonomsko, praktično, pragmatično, utilitarno, profano, vidljivo i neposredno, realno, spoljašnje, svakodnevno, prolazno, imanentno, *mikronarativno*… vladajuća i centralna vrednost, Antejski izvor snage.Tu je, dakle, glavni cilj i pokretač materijalno – ono od čega se živi („u se, na se i poda se"). Netelesno, vančulno, esencijalno, nevidljivo, transcendentno, onostrano, večno, sveto, umetnost, religija, filozofija, *makronarativno*… – dakle, ono *zbog čega se živi*, je u tom konceptu prisutno, ali kao sekundarna i periferna vrednost, i samo kao sredstvo (instrument) u službi materijalnog.

Pošto u tom konceptu života vlada dominantna okrenutost materijalnom delu postojanja i života (biološkom, instinktivnom i egzistencijalnom (detekcija hrane, prepoznavanje opasno-bezopasno i uočavanje prilike za razmnožavanje – uz život u binarnom kodu glad-sitost, zadovoljstvo-bol, opasno-bezopasno, dominacija-podčinjenost, agresija-bežanje, sigurnost-nesigurnost, imam-nemam, hoću-neću, uzmem-ne dam…) te civilizacije se mogu nazvati još i *civilizacijama materijalne kulture*.

Drugi model (obrazac) – vrednosni sistem je karakterističan za civilizacije (čoveka-borca) u kojima dominira kao vrednost duhovno (duhovno u užem smislu – nepredmetno, vančulno…) i gde su misaono, emocionalno, idejno, nevidljivo, onostrano… vrednosno dominantni u odnosu na telesno, predmetno, čulno, vidljivo, ovostrano…

To su civilizacije *vertikale* (vertikalne stratifikacije) i u njima su bestelesno, vančulno, nepraktično, sveto, nesvakodnevno, unutrašnje, večno, esencijalno, idealno, transcendentno, *makronarativno*… – dakle, ono zbog čega se živi vladajuće i centralne vrednosti. U tom brascu materijalno, biološko, telesno, prizemno, čulno, profano, prolazno, potrošno… su prisutni, ali kao sekundarni i periferni – samo kao sredstvo (instrument) u službi duhovnog.

Pošto se u civilizacijama ovog tipa smatra da ono što pokreće ljudsku istoriju nije neposredna egzistencija svakodnevnog prizemnog života (jesti, piti, odevati se, stanovati, uživati…) jer „čovek ne živi samo od hleba…"[109] glavno i pokretačko načelo u njima nije *imati* već *biti* – dakle, duhovno (*spiritus movens*).

Zato što u tim civilizacijama dominira kompleksniji način življenja u kome ne vlada toliko težnja spuštanju korenom u zemlju koliko rast u stablo i krošnju, udaljavanje od fizičkog, instinktivnog, biološkog, prizemnog, čulnog… i približavanje duhovnoj (spiritualnoj) strani života („Šta god da tkaš, vezuj konce o nebo" – Vladika Nikolaj), one se mogu nazvati još i *civilizacijama duhovne kulture*.

108 Kultura uobličava čoveka civilizacijski. Tehnička kultura ga uobličava predmetno-čulno, telesno, a duhovna kultura ga uobličava intelektualno, emocionalno i netelesno. I dok tehnička kultura prvenstveno teži da stvara predmetni i čulni svet, duhovna kultura prvenstveno teži da stvara u svetu mentalnog (duhovnog i duševnog) – nepredmetnog. Otud dok prvi teže da npr. stvore savršenu mašinu za komunikaciju, drugi teže da usavrše svoje mentalne sposobnosti do nivoa intuitivne i telepatske komunikacije. Ove dve kulture u uzajamnoj interakciji uobličavaju čoveka civilizacijski jer civilizacija je suma razvoja telesne i duhovne kulture jednog naroda, grupe ili pojedinca. Savremena postmodernistička teorija kulture smatra da je klasična podela na materijalnu kulturu (tehnika i tehnologija) i duhovnu kulturu (religija, filosofija, nauka, umetnost) prevaziđena jer kultura je navodno „jedinstven i nedeljiv fenomen koji obuhvata nerazdvojivo ljudski predmetni i duhovi život". No, klasična podela na materijalnu i duhovnu kulturu, koje se ovde držim, to ne spori, (jer tehnička kultura delom uobličava i duhovnu kulturu pošto praksa utiče na teoriju, a duhovna kultura uobličava tehničku pošto teorija utiče na praksu) već akcentira distinkciju koja omogućava posmatranje fenomena kulture i iz ravni u kojoj su svet predmetnog i svet materijalnog, iako povezani, i dalje različiti i svetovi za sebe nesvodljivi na isto. Tako se izbegava jednostranost gledanja iz ravni u kojoj se oni vide isključivo stopljeni u jedan nerazlučivi postmodernistički bezidentitetski pastiš u kome vlada „noć u kojoj su sve krave crne" (Hegel).

109 „Ne brinite se, dakle, i ne govorite: `Šta ćemo piti?` ili `Šta ćemo obući?` Jer, sve to traže pagani. Zar život nije vredniji od hrane, a telo od odeće? Zna vaš nebeski Otac da vam je sve to potrebno. Nego, prvo tražite njegovo Carstvo i njegovu pravednost, i sve ovo će vam se dodati." (Hristos, Jev. po Mateju).

*

Izloženu matricu dva kulturna modela, međutim, ne treba gledati crno-belo jer reč je zapravo uvek o akcentima i tome ko pridaje primarni, veći – pa i odlučujući, značaj jednom u odnosu na drugi koncept i pristup životu. Tako dok umetnik prve matrice svoje iskustvo crpi najvećim delom i primarno iz sveta čulnog, instinktivnog, konkretnog, imanentnog i profanog, a tek na drugom mestu i sporedno iz svoje duhovnosti (apstraktnog, idealnog, mentalnih konstukcija ili transcendencije i svetog), kod umetnika druge matrice je suprotno, no, oba sveta su prisutna u obojici, ali im nisu isti ni po veličini ni po značaju. Isto tako npr. prve zanima primarno i najviše površinsko, fizičko i empirijsko, a manje i sporedno ono iza fizičkog i epirijskog (metafizičko), ali druge zanima više i primarno „nešto duboko skriveno iza stvari" (Ajnštajn), a manje im je bitno i sporedno čulno, fizičko, empirijsko i praktično; dok se čovek prvog obrasca integriše u zajednicu primarno zbog interesa – materijalnih razloga, a sekundarno zbog duhovnih i emocionalnih drugi se integriše *primarno* iz emocionalnih (duševnih) i idejnih (duhovnih) razloga (verovanje, ideje...), a *sekundarno* zbog materijalnih interesa; dok je čovek prvog obrasca primarno obuzet time kako (kvalitet, egzistencija) da živi, a sporedno mu je **zašto** (smisao, esencija) živi, čovek drugog obrasca je primarno obuzet pitanjem zašto živi, a manje i sporedno time kako živi; dok za prve kultura služi primarno za zadovoljavanje materijalno-bioloških potreba za druge kultura služi primarno za zadovoljavanje duhovnih potreba, a sekundarno materijalno-bioloških itd.

Scenska borba i obrasci materijalne i duhovne kulture

„Šta hoćemo od umetnosti. – Jedan hoće da posredstvom umetnosti uživa u svom biću, drugi hoće da se pomoću umetnosti povremeno uzdigne iznad svog bića, da ga se oslobodi. U skladu s tim dvema potrebama postoje dve vrste umetnosti i umetnika." (Niče)

Izložena matrica dve *civilizacije* se reflektuje na sve sfere života i društva. I kao što su mit, religija, filozofija, etika, politika, pravo... samo različite forme i jezici jedne iste kulture tako je to i umetnost scenske borbe. Otud i u umetnosti scenske borbe nailazimo na dva izložena granična koncepta (i njihove razne međuoblike, kombinacije, kolaže...) sa njihovim tipskim umetničkim formama jer svaka umetnost nije samo stvaranje već i izraz duhovnog ideala određene kulture.

Jedan koncept, jer „uzvišen čovek se razvija naviše, neuzvišen se razvija naniže" (Konfucije), u kreiranju i izvođenju scenske borbe teži njenoj spiritualizaciji, a drugi somatizaciji, jedan nematerijalnom, a drugi materijalnom i tehničkom stranom borbe. Jedan se bavi više telom, a drugi psihom borca. Jedan se dominantno oslanja na mehaničko, vizuelno, spoljašnje, spektakularno, komercijalno, drugi daje akcenat na psihološkom, estetskom, poetskom, unutrašnjem, nevidljivom i umetničkom čak i kad je zadatak vidljiv prikaz realističke borbe na sceni.

Otud i dramaturg, koreograf, reditelj, glumac, scenograf, posmatrač... (jer civilizacijski takođe pripadaju jednoj od navedenih matrica ili njihovom međutipu) scenskoj borbi i sami prilaze **pretežno** na jedan od dva izložena načina ili na način njihovih različitih interakcija. Tako će jedan glumac, reditelj, koreograf ili dramaturg poći prvo i zanimati se više za predmetno, vidljivo, spoljašnje (oprema, oružje, kostim, scenografija, tehnička pomagala, novčana ulaganja, komercijalna zarada...), fizičko, mehaničko (tehnika borbe i praktika akcija), dinamičko, spektakularno i vizuelno u scenskoj borbi. Tu će akcenat i duh scenske borbe biti stavljen na prikazivanje procesa i dinamičkog u borbi (promenjivosti u načinima borbe, upotrebe oružja, pristupa borbi, prevrtljivosti u karakteru i raspoloženju boraca, modernom i novom u borbi itd.) Nasuprot tome drugi glumac, reditelj, koreograf i dramaturg će poći prvo i zanimati se više za osnovnu zamisao, ideju, kontekst, pristup, nevidljivo, neizrecivo, nematerijalno i duhovno (ekspresija, doživljaj, atmosfera, ideja, poruka, simbol, konceptualno, estetika,

poetika, izraz, umetničko, oplemenjujuće u predstavi...). Njemu će, dakle, biti zanimljivija spiritualizacija, psihološko, unutrašnje i nevidljivo u scenskoj borbi. Tu scenska borba neće imati karakter vizuelno impresivnog i senzacionalnog spektakla već karakter unutrašnje borbe, heroizma, tragike, estetskog, moralnog, samokontrole... Tu će akcenat i duh scenske borbe biti stavljen na prikazivanje stanja i *statičkog* u borbi (nepomenjivosti u načinima borbe, upotrebe oružja, postojanosti u karakteru i raspoložnju boraca, pristupa borbi, odanosti idejama, tradiciji itd.)

Otud nastaju (gledano tipski i aproksimativno u krajnostima jer tek krajnosti pokazuju granice pa i celinu) sa jedne strane scenske borbe u kojima vlada telesno bez duha tj. čista tehnika i težnja profetskom (profanom, prozaičnom, svetovnom) u borbi na sceni, a sa druge strane kroz razne forme minimalističkog teatra scenske borbe u kojima se one spiritualizuju i svode na duhovno bez telesnog (simbol, apstrakciju, konceptualnost, alegoriju itd.) težnja poetskom u borbi na sceni, a sa treće strane razne forme njihovog preplitanja.

Isto važi i za publiku. U epohama i zajednicama u kojima dominira *materijalna kultura* tj. kao vrednost spoljašnje, vizuelno, tehničko, predmetno, čulno, telesno, praktično, neposredno..., i shvatanje *viđen sam, dakle, jesam* (fizička vidljivost i vizuelnost su suština) i publici je bliska i razumljiva samo ona vrsta scenske borbe koja je somatizovana, spoljašnje spektakularna i sa akcentom na praktičnoj akciji, oružju, opremi i kostimu. Nasuprot tome ona vrsta scenske borbe koja se temelji na estetskom, simboličkom, psihološkom, emocionalnom, idejnom... je takvoj publici strana, nerazumljiva i dosadna jer za nju *što se ne vidi to je nevažno*. Razlog toga je jednostavan: „... kao što se telo jača i razvija vežbama, to isto vredi i za duh. Kao što zapušteno telo postaje slabo i na kraju nemoćno, isto se događa i sa duhom“ (Vasilij Kandinski).

No, u epohama i zajednicama u kojima dominira duhovna kultura tj. unutrašnje, psihološko, emocionalno, idejno, nepredmetno i pristup da „ono što je suštinski važno nevidljivo je oku“ (Sent Egziperi) i „skrivena harmonija je bolja od vidljive /prividne/“ (Heraklit) i publici ona vrsta scenske borbe koja je čisto somatizovana i samo čulno spektakularna je prazna (šuplja), dosadna, nezanimljiva i naporna.

Ova matrica deluje i kada je reč o *karakterizaciji* boraca na sceni. Zato je potrebno i njihovo oružje, opremu, način borbe, etiku, estetiku, ponašanje tokom borbe... takođe kreirati u kontekstu narativa o dva temeljna kulturološka tipa. Tako borac jedne kulture svoju borbu teži da *prizemi* i banalizuje u sredstvima (snaga), ciljevima i motivima (oteti, pljačkati, uzeti, vladati, pobediti...) i načinima (surovo, grubo, beskrupulozno, bezočno, bezobzirno, nepravedno, ružno, neviteški...). S tim u vezi npr. Helvecijus opisuje rečima šta stari Rimljana misle za svoje susede: „Dok ste podsticali marljivost vaših građana, podizali radionice, gradili brodove, otkrivali nove obale (...) mi smo kalili svoje vojnike u ratnim naporima, jačali njihovu odvažnost znajući da onaj koji je marljiv radi samo za onoga ko je odvažan pa će doći vreme našeg uživanja jer ćemo vam uzeti dobra koja ne možete braniti.“ Takvog borca u borbi, kao i divljaka, vodi i pokreće biologija (jesti, piti, sigurnost, razmnožavanje, imati, otimati, vladati...) pa su otud ciljevi i motivacija u njegovoj borbi uvek u njemu samom – strahovi vezani za biološko održanja. No, pošto ga ka borbi pokreće biologija i nagon on se bori samo dok u njemu ne prevagne instint samoodržanja nad instinktom održanja (dok je npr. manje opasno pljačkati od izgubiti glavu), pa u borbi gine samo u ludilu pomame. U scenskoj borbi koja treba da dočara ovaj tip borca akcenat je na instinktivnom, čulnom, strasnom, iracionalnom, kratkovidom, spoljašnjem, vidljivom (neposredna fizička akcija).

Nasuprot tome borac druge kulture svoju borbu teži da *spiritualizuje*, *oduhovi,* posveti i uzdigne iznad prizemnog, prozaičnog, banalnog i trivijalnog u sredstvima (veština, taktika, strategija...), ciljevima i motivima (odbrana, pravda, spasavanje, vera, čast, moralnost, ideja...) i načinima (pošteno, obzirno, pravedno, samilosno, lepo, viteški, časno, džentlmenski). Takvog borca, kao kultivisanog, vodi i pokreće duhovno, moralno, pravda, istina, lepota, poštenje, božansko, ideja... pa je otud njegov cilj u borbi uvek u nekoj vrednosti kako izvan njega tako i izvan svetovnog. No, pošto se ne bori za biološke već kulturne vrednosti on se bori i protivno svoje biologije pa u borbi ide često i protiv svog instinkta samoodržanja – dakle, sklon je da se svesno žrtvuje. U scenskoj borbi koja treba da dočara ovaj tip borca akcenat je na racionalnom, emocionalnom, dalekovidom i unutrašnjem (psihološkom).

Izložena tipologija boraca se prostire i na sve druge oblasti scenske borbe. Tako jedan borac koristi jednu vrstu oružja i na jedan način, a drugi borac drugu vrstu oružja i na drugi način. Prvi je u borbi skloniji napadu (ofanzivi), a drugi odbrani (defanzivi), prvi radije pljačka, drugi stvara, prvi bi da kontroliše sve, drugi da se samokontroliše, prvi bi u borbi da ubije a drugi da rani ili razoruža, ograničava, zauzdava ili blokira protivnika itd.

Otud se i na sceni karakterološki gledano na jedan način bore dva borca pripadnika civilizacije materijalne kulture – *Aresovog* (Marsovog) sveta,[110] na drugi način dva borca civilizacije duhovne kulture – „Atininog sveta",[111] a na kombinovan – treći način, dva borca predstavnika suprotnih kultura.

Dramaturg, koreograf, reditelj i glumac zato treba da razlikuju borca koji pripada jednoj ili drugoj kulturnoj matrici jer svaki od njih ima drugačiji karakter i na drugačiji način pristupa protivniku, borbi i tehnici, etici borbe. I dok se borac jedne kulture bori na jedan način, koristi jednu tehniku borbe, ima jedne motive i pristup borbi i protivniku drugi borac je skloniji suprotnoj kulturnoj matrici.

No, izložena generalizacija, ponavljam, **služi samo za prikaz granica u okviru kojih se kreću svi koncepti scenske borbe jer reč je zapravo o akcentima pošto kao što svet nije samo fisikos već i logos koji struji kroz njega tako i čovek nije samo telesno, već i duhovno, dakle, psiho-fizičko biće, a što se reflektuje i na njegovu kulturu pa i način borbe u stvarnosti i na sceni.**

Ratnička karakterologija i obrasci telesnog i duhovnog

Izložena diferencijacija na dva osnovna tipa otvara vrata i za jednu širu, suptilniju i bogatiju dramaturšku, rediteljsku, koreografsku, glumačku, scenografsku..., psihološku karakterizaciju dramskih likova kad je reč o **ratničkoj** (borilačkoj) **karakterologiji**.

Tako u **prvom tipu** (civilizacije materijalne kulture), osim ranije izloženog, je prisutna i sklonost njegovih članova (boraca) da u svemu deo postavljaju ispred celine, jedinku ispred zajednice, individualno ispred kolektivnog i pojedinačno ispred opšteg, dakle, nizak nivo socijalne inteligencije i empatije. Otud u ovoj kulturi dominira „ja" mentalitet okrenutosti sebi i individualnom u kome čovek (borac) u svemu što čini postavlja svoje „ja" (sa velikim „J") u centar pa i sebe generalno doživljava kao „sve", ne kao kap u okeanu postojanja već kao okean postojanja. Tu je, dakle, pojedinačno postavljeno za najvišu kao vrednost (konkretno i empirijsko je ispred apstraktnog, ovostrano je ispred onostranog, imanentnog ispred transcendentnog).

Otud kod takvih ljudi (boraca) u ponašanju, psihološki gledano, dominira mentalitet narcističke usredsređenosti na sebe i svoje, a odbacivanje svega što se ne slaže sa njihovim egocentričnim interesom, ličnom koristi i sopstvenom slikom sveta. Usled toga ljudi (borci) ove kulture sve što nije samo njihovo najličnije Ja doživljavaju kao ugrožavanje pa zato njihovim karakterom dominira traženje samo onog što razdvaja i diferencira u pojedinačno i posebno, što ne povezuje sa drugim, dakle, odbacivanje svega zajedničkog – opšteg pravila, principa, autoriteta, zakona, logosa kosmosa, morala, dogovora, obećanja, pokoravanja...Otud kod ovog tipa boraca u ponašanju vlada težnja rušenju svega što na bilo koji način ograničava njihovo Ja nekim pravilom, zakonom ili principom, dakle, buntovništvo, prkos, hajdučija i težnja nesputanoj slobodi („Čini šta hoćeš, i nek ti to bude jedini zakon" – Alister Krouli, *Zakon Teleme*).

Stoga su ljudi (borci) materijalne kulture „alergični" na sve što je trajno (jer stalnost i trajanje su jedna od suštinskih obeležja svakog zakona, principa, pravila...), a opsesivno su opčinjeni onim što je promenjivo, nestalno, pokretno, nepostojano, nestabilno, varljivo, nesigurno, prevratničko, anarhično, stihijsko, lutalačko (nomadsko), nemirno, fluidno, fleksibilno, dinamično... Tako npr. Tacit opisuje Germane rečima:„Mirovanje Germanima je prisilno stanje; stalno uzdišu za ratom. U njemu za kratko vreme mogu steći ime; i više se vole boriti nego raditi."

Pošto takav duh življenja u društvenom smislu vodi dominaciji segmentirane i atomizirane zajedice samodovoljnih i međusobno izolovanih članova čestica sa niskim nivoom socijalne inteligencije i empatije vladajući pristup ljudi (boraca) civilizacija ovog tipa u svemu je: sukob, zavada, konfron-

110 Vidi fusnotu br. 78, Ares.

111 Atina (Minerva) – boginja civilizacije, mudrosti, pravde, nauke, umetnosti (zaštitnica i pokroviteljka svih devet Muza) i trezvene (viteške, časne...) strane rata.

tacija, kompeticija, konkurencija, konflikt, rivalitet i borba za prestiž. Dakle, agonalan, suparnički, agresivan, pobednički, ekspanzivan, osvajački, surov i mrzilački mentalitet zbog kojeg se u takvom društvu svi bore protiv svih i otimaju oko svega, a najviše oko vlasti (*volja za moć*).[112]

Pošto čovek (borac) ovog civilizacijskog tipa sebe oseća i vidi kao centar sveta („Čovek je mera svih stvari" – Protagora) koji je predodređen da kao čovekobog nadmeno vlada svime, on drugim ljudima, zajednicama, civilizacijama i prirodi u celini pristupa dominantno kao nečemu što treba da bude osvojeno, pobeđeno, savladano, porobljeno i iskorišćeno. Otud se u tim civilizacijama ceni kao najviša vrednost uspešnost (efikasnost u pobeđivanju, dominaciji i vladavini – kult moći i pobednika), dakle, oni koji su jaki i sposobni da se takmiče (kult nadmetanja u kome sve što živi treba da se konkurentski bori za prestiž, pobedu i moć).

Sve navedeno, međutim, psihološki gledano, pripada generički mladosti jer ona ne samo da biološki obiluje najvećom energijom i snagom za borbu već i duhom nezrelog i nerazvijenog identiteta (adolescencije) kojim vlada želja za nadmetanjem, pobeđivanjem, ekspanzijom – iskazivanjem svog identiteta (iza čega je skriven strah od anonimnosti i sopstvene beznačajnosti, a koji je forma psihološkog straha od ništavila nepostojanja – smrti)[113].

Iz tog razloga za čoveka (borca) ove civilizacijske matrice je karakteristična stalna okrenutost budućnosti i novom (jer mladost nema čega da se seti, ali ima puno da očekuje), a odbojnost, nerazumevanje, nipodaštavanje i odbacivanje svega što je vezano za prošlost, tradiciju i postojanost. U karakteru boraca ovog tipa i njegovom pristupu svemu u borbi, dakle, dominiraju:

a) Individalizam, personalizam, separatizam, parcijalizam...

b) Sklonost ka konfrontaciji, kompeticiji, sukobu, nadmetanju oko svega, a primarno oko materijalnog (detekcije hrane, skloništa, poseda, prilike za razmnožavanje, moći, sigurnosti i uživanja).

c) Vrednosna usmerenosti ka biološkom, predmetnom, telesnom, fizičkom, tehničkom, empirijskom, čulnom...

d) Potreba za poređenjem, opsednutost prvenstvom, prestižom, dominacijom i osvajanjem.

e) Težnja nesputanoj slobodi, odbacivanju svih pravila i poretka (deregulacija), hajdučija...

f) Sklonost ka dinamičnom, nepostojanom, pokretnom, neravnoteži, disharmoniji, nemirnom, uzburkanom i napetom.

g) Pragmatičnost zbog koje je radi uspešnosti i efikasnosti („Cilj opravdava sredstvo") sklon prevrtljivosti, prevari, laži, lukavstvu, licemerju i hipokriziji (jedno se misli, drugo radi, treće govori a četvrto oseća).

112 Reč je, dakle, o jednom Hobsovskom lavljem društvu (societas leonina) mentaliteta Orvelove Životinjske farme u kome vlada život inter canem et lupum (između psa i vuka), bellum omniam contra omnes (rat svih protiv svih) i gledanja na život kao na prašumu u kojoj se svi međusobno jedu pa „može biti samo jedan", „veća riba jede manju", „Homo homini lupus" (Čovek je čoveku vuk), „dok jednom ne smrkne drugom ne svane", „ili si iznad ili ispod", „ko pre njemu devojka", „svet nije dovoljan", divide et impera (Zavadi pa vladaj), finis sanctificat media (Cilj opravdava sredstvo)... i gde „samo najjači imaju pravo na život" (Hitler – „Mein Kampf").

113 Reč je, dakle, o civilizaciji nezrelih (infantilnih) ljudi koji najčešće beže od odgovornosti i obaveza stvarnog života zbog narcističkog samougađanja u zadovoljstvima, igri i zabavi. Taj fenomen je posebno izražen zbog konzumerističkog koncepta sveta potrošača u kome je život ljudi redukovan samo na neprekidno zarađivanje i trošenje (novca i vremena na beskraj igara sa stalno novim tehnološkim igračkama, zabavu, dangubu „blejanja", zaborav i zaglupljivanje – bežanje od samog sebi dosadnog). Otud i socijalna epidemija Petar Pan sindroma koji u psihologiji označava ljude koji žive kao likovi iz bajke „Petar Pan i izgubljeni dečaci" što se sakriveni u zemlji Nedođiji (kao i Pinokio u Magarećem gradu zemlje Dembelije) samo igraju, provode, zabavljaju i uživaju. Zbog te fetišizacije kulta mladosti i opšte infantilizacije današnje doba još nazivaju i epohom pedocentrizma.

h) Zbog života u neprekidnoj tuči njime vlada osećaj stalne ugroženosti tj. svesne i nesvesne nesigurnosti, stalnog prisustva egzistencijalnog straha, strepnje i opsednutosti smrću, ili bekstvom u njen zaborav.

i) Žudnja za ličnom slavom, priznanjem, dakle, gordost, sujeta, ponos, arogancija, bahatost, osionost, agresivnost, bezobzirnost, nadmenost, surovost, pohlepa, narcizam...

Stoga borci ove kulture (što se uzima u obzir prilikom njihove psihološke karakterizacije, načina borbe, motivacije...) su po karakteru antropo-sociološki gledano – jer sve navedeno čini osnovne elemente, vrednosti i bit načina života u svim varvarskim zajednicama bez obzira na epohu i njihov civilizacijski nivo,[114] *varvarskog* tipa.

U drugom tipu civilizacija (duhovne kulture), osim ranije izloženog, jedna od značajnijih karakteristika je i sklonost njegovih ljudi da u svemu celinu postavljaju ispred dela, opšte ispred pojedinačnog, zajednicu i kolektivno ispred individualnog, dakle, visok nivo socijalne inteligencije i empatije. Otud u ovoj kulturi dominira „mi" mentalitet okrenutosti grupi, zajednici, celini, opštem, univerzalnom... – dakle, nadindividualnim vrednostima (transcendentno ispred imanentnog, onostrano ispred ovostranog, apstraktno ispred empirijskog i konkretnog).

Zbog toga čovek (borac) ove civilizacije sebe ne vidi kao Ja već kao ja tj. ne kao usamljenu jedinku koja je centar sveta već kao deo sveta koji je izronio iz večnosti, unesen je u beskraj i kreće se ka večnosti – dakle, ne kao okean postojanja već kao kap u okeanu postojanja.

Zato dok se čovek (borac) prvog kulturnog obrasca bori samo za sebe, zbog sebe i brani samo sebe (uzdiže se iznad grupe) čovek (borac) ovog kulturnog obrasca se bori za drugog i zbog drugog i brani sve (žrtvuje se za grupu), pa čak i protivnika od sebe. On se stoga oseća zavisnim od grupe i sveta u kome živi pa zato u njegovom ponašanju uvek postoji sklonost ka onom što povezuje i što je zajedničko – opštem zakonu, logosu, načelu, pravilu, principu, autoritetu... kao delu sebe. Zato u njegovom ponašanju dominira i sklonost ka postojanom, stabilnom, konstantnom, nepromenljivom, večnom, vanvremenom, statičkom i konzervativnom – svojstvima svake opštosti i zakonitosti.

Čovek (borac) ovog obrasca zato ne gleda na sebe gordo kao na nešto što treba da postane bog koji donosi i menja zakone već kao na nešto što treba da se oboži – živi u skladu i harmoniji sa večnim silama i zakonima sveta koji su veći od njega, postojali pre njega, stvorili ga i postojaće i kad njega više ne bude bilo. Otud dok prvi čovek (borac) u svemu što čini teži da se bavi samo svojim pojedinačnim postojanjem (egzistencija) drugi teži da se bavi svojim opštim postojanjem – suštinom (esencija).

I dok čovek (borac) prve civilizacijske matrice smatra da je samo svoj, ne zavisi ni od čega i ni od koga pa u borbi može suprematívno da čini šta hoće (faustovski se nadima uz geslo „čovek, kako to gordo zvuči!" – Maksim Gorki)

Čovek (borac) druge civilizacijske matrice smatra i oseća da nije apsolutno nezavisan, jedini i samo svoj pa uz geslo „smiri se, gordi čoveče" (Dostojevski)kao vitez *Lanselot* traga za većim od sebe (pravda, istina, dužnost, lepota, vrednost, logos, bog...) kome će se pokoriti u službi kako bi time osmislio svoje postojanje.

Iz navedenog u civilizaciji duhovne kulture odnos prema drugom se ne temelji na principu pobede i vladavine nad njim, već na principu contraria sunt complementa – suprotnosti se dopunjuju. Tu je, dakle, cilj partnerstvo, ravnopravnost, harmonizacija, saradnja, kooperacija, integracija, sinergija, kanalisanje i kultivisanje u željenom pravcu, a ne uništavanje i pokoravanje.

114 Biti Varvarin, dakle, i imati „varvarsku dušu" nije isto jer „varvarska duša" može biti svojstvo čoveka bio on Grk ili Varvarin i bila to „varvarska duša" starog, srednjeg ili današnjeg veka. Tako npr. uglađeni gospodin koji prefinjenim priborom u luksuznom gurmanskom restoranu proždrljivo i nezasito guta hranu ponaša se prema ishrani neovarvarski kao i varvarin ranog srednjeg veka koji nezasito proždire hranu kidajući je zubima i prstima na zemlji. I jednim i drugim, naime, vlada, isti raspojasani biološki nagon grabežljive proždrljivosti a ne oni tim nagonom. Isto tako dok npr. za zadovoljavanje svoje animalne grabežljivosti divljak praistorije koristi kamen ili batinu, varvarin starog veka sekiru i mač, varvarin novog veka barut, neovarvarin današnjice koristi berzansku špekulaciju, mahinaciju, kalkulaciju i malverzaciju, političku manipulaciju, korupciju, ucenu, prevaru, hipokriziju i licemerje, medijsku laž, farsu i dezinformaciju, sistem terora ideološke, finansijske, državne i korporativne uprave...., ili ako tako ne uspeva, rakete, avione, satelite, visoku tehnologiju... Sadržina i suština je, dakle, ista – vladavina varvarskog duha biološke grabežljivosti a razlika je samo u formi njegovog manifestovanja.

Prvi obrazac se, dakle, temelji na humanističkom mitu o poiesisu – svemoći čoveka (borca) i uverenju da je svet njegovo delo (pretvaranju čoveka u Boga). Drugi obrazac se, međutim, temelji na panteističkom, naturalističkom ili teističkom shvatanju da čovek ne živi samo i jedino u ljudski stvorenom svetu (on je trunčica trunčice u kosmosu koju priroda svakog trena može zbrisati bez traga) nego i svetu na koji delom ne može da utiče i nikad neće ni moći uticati, pa ga može samo kao ogledalo mimetički odražavati i izražavati.

Pošto u ovom obrascu čoveku (borcu) nije od primarnog značaja rivalstvo, konkurencija, kompeticija, prestiž, nadmetanje, pobeda, nadčinjavanje – Ja („Zrelost je kad ti se svet otvori i shvatiš da nisi njegov centar"- M.J.Croan), već saradnja, kooperacija, koordinacija, simbioza, sinergija, kohezija, sinhronizacija, integracija i pomirenje u civilizacijama kojim on pripada ne dominiraju vrednosti snage, mladosti, adolescencije i nerazvijenog identiteta već zrelosti i starosti. Otud je za čoveka (borca) ovog tipa karakteristična okrenutost prošlosti, precima, mitovima, legendama, epovima, poštovanju istorije i tradicije – kulturi[115] makronarativa. Iz ovog razloga u dramaturgiji, glumi, režiji i koreografiji scenske borbe i postoji razlika u psihološkoj karakterizaciji lika borca i načina borbe mladih i starih, ili boraca mladih i starih kultura.

Pošto u civilizacijama ovog tipa dominira u pristupu svemu konzervativno čuvanje kulturnih tekovina i vrednosti, duh koji teži postojanosti, trajnosti, stabilnom, statičnom i večnom, borci ove kulture su po karakteru antropo-sociološki gledano sedalačkog tipa jer sve navedene karakteristike su tipične za način života svih sedalačkih civilizacija i zajednica.[116]

Dva osnovna tipa boraca – komparativna analiza

1. Čovek (borac) prvog tipa u svom ponašanju, borbi i motivaciji dominantan značaj pridaje prizemnom, profanom, svetovnom, telesnom, ovostranom i konačnom (mikronarativi). Čovek (borac) drugog tipa u ponašanju, borbi i motivaciji dominantno je okrenut i sklon duhovnom, onostranom, svetom, neizrecivom, beskrajnom, transcendentnom i večnom („makronarativi"). Drugim rečima: dok se prvi u borbi vodi svojim interesom, drugi se vodi svojim idealom dok je za prvog zemlja osnov i temelj, za drugog to je nebo. Dok prvog zanima samo pobeda drugog zanima i način pobeđivanja. Zato dok prvi u borbi teži da pobedi po svaku cenu („Cilj opravadava sredstvo") i smatra da je u borbi dozvoljeno sve (prevara, izdaja, laž, zločin, podlost, izvrtanje istine, zverstvo, licemerje, bezobzirnost, beščašće...) drugi smatra da ne treba pobediti po svaku cenu i da u borbi nije dozvoljeno sve već samo ona sredstva koja ne skrnave uzvišeni cilj (istina, pravednost, plemenitost, poštenje, obzir, čast...), pa stoga teži da pobedu oplemeni čak i po cenu sopstvenog poraza. Dok kod prvog grad nastaje oko vojne tvrđave i ona je u njegovom središtu, kod drugog grad nastaje oko hrama i on je u njegovom središtu. Dok čovek (borac) prve matrice teži da ovlada svime oko sebe čovek (borac) druge matrice teži da ovlada svime u sebi – sobom (jer vladanja sobom je preduslov vladanja drugima pa ko potčini sebi ceo svet, a ne vlada sobom postaje zver). Dok prvog borca pokreće samo strah od bola i želja za uživanjem, drugog borca pokreće strah od ništavila i želja za vrednostima. Dok čovek (borac) prvog tipa smrt doživljava kao crnu avet prolaznosti koja sve baca u ambis ništavila, čovek (borac) drugog tipa smrt doživljava kao belu vilu koja ga oslobađa od ovozemaljskih patnji i odnosi u sjedinjenje sa nebeskim i besmrtnim.

2. Čovek (borac) prvog tipa u motivaciji i onome što čini u borbi prednost daje nesigurnom

115 „Kultura počiva na pamćenju" – Hajdeger; „Prvi i osnovni proces u kulturi jeste tradicija" – Ugo Fabijeti; „Kultura je ono što je čovek sačuvao" – Pikaso; „Civilizacija (kultura) je rezultat duge i tegobne društvene borbe koja se vodi na istom mestu i koje različite generacije, nasleđujući jedna drugu, prenose jedna na drugu" – Tokvil; „U drevnom Egiptu, Persiji i Kini, narod je poštovao stare, umne ljude. U antičkoj Grčkoj i na Zapadu imamo sasvim suprotan odnos: starci se ignorišu, ili se proteruju iz familije, ili ih ubijaju..."- Frank Lison.

116 Suprotno zajednicama nomadskog i varvarskog tipa koje su sklonije življenju „od danas do sutra" u efemernoj prolaznosti (sad i ovde), zaboravu, destrukciji i vandalizaciji (lat. vandalismo, strast za rušenjem, pustošenjem i uništavanjem) dostignutih kulturnih i umetničkih vrednosti jer oni koji za kriterijum vrednog imaju efemerno, promenjivo, kratkotrajno i trošno sve postojano doživljavaju samo kao teret.

i rizičnom. Čovek (borac) drugog tipa u borbi prednost daje sigurnom i bezbednom (prvi je u borbi sklon hazardnim akcijama i upotrebi egzotičnih oružja i tehnika, a drugi je sklon upotrebi pouzdanih, proverenih i tradicionalnih tehnika i klasičnih oružja).

3. Dok je čovek (borac) prvog tipa u borbi skloniji da protivniku uzme život drugi je skloniji da mu pokloni život (u sukobu teži borbu da izbegne, a kad je prinuđen da je vodi ne želi da ubija već da onesposobi, zaustavi, rani ili razoruža protivnika). Dok prvi u borbi uništava sve da ne bi rizikovao svoj život drugi rizikuje svoj život da ne bi uništavao sve. Dok je prvom u borbi krajnji ideal (cilj) rat (borba) drugom je krajnji ideal (cilj) mir (okončanje rata i borbe). Zato dok prvi čovek (borac) traži samo povod za sukob i borbu drugome je geslo „ko mrzi kavgu i uklanja se izbegava mnoga zla i nemire u životu." (Dositej Obradović) Dok je prvom bog u sili drugom je bog u pravdi. Dok je prvi borac u borbi primarno okrenut diferencijaciji (varvarska horda) drugi je okrenut homogenizaciji (grčka falanga i rimska kohorta i legija).

Dok je činjenje prvog kanalisano preovlađujuće silama spolja (pravnim normama) činjenje drugog je preovlađujuće kanalisano silama iznutra (moralnim normama). Dok prvog u borbi vodi zavist drugog u borbi vodi zahvalnost. Dok je prvi borac kome se „ideje nalaze u laktovima" (Anatolij Frans) drugome se nalaze u glavi i srcu. Dok prvi borac u borbi traži pobedu drugi borac u borbi traži podvig. Dok prvog u borbi češće vodi žestina i strast (gnev, nezadovoljstvo, ogorčenje i iracionalno) drugog češće vodi smirenost i razboritost (spokoj, staloženost, vedrina i racionalnost). Dok prvog u borbi pretežno zanima šta će drugi misliti o njemu (slava, selfi, imidž, ugled, popularnost, omiljenost, status, prestiž, reputacija, renome, rejting i personaliti) drugog pretežno zanima šta će sam misliti o sebi (savest). Dok prvom radost pričinjava posedovanje oružja i opreme (predmeti) drugom pričinjava zadovoljstvo umeće i veština sa njima. Dok se prvi u borbi više pita kako drugi se u borbi više pita zašto. Dok prvog primarno zanima uspeh drugog primarno zanima trud. Dok prvi u borbi najčešće bira samo korisno drugi najčešće bira plemenito. Dok prvi sve i svakog uglavnom gleda samo kao sredstvo drugi uglavnom gleda kao cilj. Dok je prvi skloniji da ide po svetu u potrazi za neprijateljima i slugama drugi je skloniji da traži prijatelje i saradnike. Dok je prvi više okrenut mogućem (onome što nema) drugi je više okrenut postignutom (onome što ima). Dok je za prvog borca u borbi važnije taktičko (kratkovido) za drugog je važnije strateško (dalekovido). Dok prvi u borbi i životu prvo misli o slobodi (pravima) drugi u borbi i životu prvo misli o odgovornostima (obavezama). Dok prvi hoće da svet bude sluga njemu pa mu je geslo „ko hoće da bude prvi treba nad svima da vlada", drugi hoće da služi i bude sluga svetu pa mu je geslo „ko hoće da bude prvi među vama, neka svima bude sluga" (Marko 10:43-44). Dok prvi gleda samo da sačuva život i ne haje za čast, drugi se smrti manje boji od prezira i gubitka časti. Dok kod prvog vlada princip „svaka vaška obaška" kod drugog vlada princip „zajedno smo jači". Dok kod prvog vlada princip „zavadi pa vladaj" kod drugog vlada princip „pomiri pa sarađuj". Dok je prvom preči spoljašnji svet od sveta u njemu, drugom je preči njegov unutrašnji svet od sveta oko njega, pa dok prvi više teži da promeni svet oko sebe drugi više teži da promeni sebe samog. Dok je prvi skloniji da veliča samopouzdanje drugi je skloniji da veliča skromnost. Dok prvom radost najčešće pričinjava da sreću čini sebi drugom pričinjava da sreću čini drugima. Dok prvi borac ima geslo prevari bližnjeg svoga drugi borac ima geslo ljubi bližnjeg svoga. Dok prvi borac, iako daje i poklanja, blaženije mu je prima i uzima nego daje dok drugi borac, iako prima i uzima blaženije mu je davati i poklanjati. Dok prvi borac u svom muzičkom ukusu pridaje veći značaj ritmu, a manji melodij drugi pridaje veći značaj melodiji, a manji ritmu, prvi dinamici (snaga, amplituda...), drugi formi, prvi disonantnom, drugi konsonantnom itd. itd.

*

Izložena tipologija kultura i njima pripadajućih karaktera boraca je, međutim, – ponovo naglašavam, samo gruba slika preovlađujućih tendencija. To je pojednostavljena orijentaciona šema za lakše shvatanje generalne strukture i granica u okviru kojih se kreću svi dramaturško-psihološki koncepti scenske borbe.

Naime, u svakom od dva izložena tipa postoji ono stabilno i nepromenjivo – generičko, a u čemu i jeste suštinu njihovog tipa. No, to je idealno tipsko jer svaki od navedenih tipova dobija svoju varijaciju u skladu sa različitim konkretnim i istorijskim okolnostima u kojima on neposredno faktički egzistira pa otud uvek postoji beskranični broj njihovih prelaza koji sadrži elemente obe krajnosti u raznom obimu.

Čovek (borac) zato nikad nije samo jednog ili drugog karaktera pa radnja na sceni i pored ove ili one dominantne linije tipa uvek poseduje i druge elemente i nivoe ispod nje. Otud npr. iako u nekoj dramatruškoj postavci borac u komadu zbog sredine u kojoj je živeo po pitanju ponašanja i odnosa prema oružju, opremi i svojoj veštini pripada, recimo, civilizaciji materijalne kulture on zbog svoje urođene emocionalne strukture, urođene inteligencije ili kasnije stečenog obrazovanja po pitanju odnosa prema protivniku može pripadati civilizaciji duhovne kulture. U njemu tada tokom borbe postoji konflikt te dve struje u kome jedna od njih treba da preovlada (ili postoji njihova harmonična ali i možda neodrživo tragična ravnoteža), a što sve treba iskazati dramaturški, koreografski, rediteljski i glumački. Takođe, tipovi se i maskiraju. Tako npr. prvi tip borca, čak i kad ima deklamacije o humanim načelima, lepe reči o zajednici, čovečnosti, pažnji, obzirnosti, samilosti, opštim vrednostima, miru, saradnji, poštovanju principa, tradiciji itd. ispod toga krije obmanu, laž, prevaru i zloupotrebe tih vrednosti kao fasade, plašta i mimikrije za pravu pobudu nekog svog interesa, igre moći, napad ili odbranu.

Stoga dramaturg i reditelj scenske borbe zbog navedene isprepletenosti tipova, ipak, nikad ne treba da zanemare i zaborave postojanje primarnog tipa. To znači da borac koji je generički pripadnik materijalne kulture čak i kad je rastao i vaspitavan u sredini duhovne kulture, ili obrnuto, nikad neće sasvim primiti novi i drugačiji karakter, a izgubiti potpuno svoj jer će neprestano iz korena njegove nakalemljene prirode izbijati biljka njegovog izvornog generičkog porekla (regula Catoniana – kako je nešto od početka to ni vreme ni okolnosti ne mogu izmeniti; „što se grbo rodi ni vrijeme ne ispravi“ – Valtazar Bogišić). Iz ratnika jedne kulture uvek će, dakle, na neki način izbijati iznova kao dominantan duh njegove izvorne kulture ma koliko on prihvatao drugu jer „Vuk dlaku menja, ali ćud nikad.“ Postoje, dakle, uvek prisutne neke dublje sile od sredine i uslova života koje određuju kom će se carstvu ko prikloniti.

U svakom borcu su, dakle, uvek u većoj ili manjoj meri prisutna oba kulturna obrasca u raznim formama i to ne samo suprotstavljeno već i harmonično, konglomeratski, kolažno, mozaično, fraktalno, kombinovano, pastišno..., ali sa generalno jačim uticajem jednog ili drugog, ili (a što je najređa varijanta) uz njihovu ravnotežu. Upravo ta slojevitost i unutrašnja složenost ispod akcentiranog i dominantnog i daje liku svakog borca ne samo bogatstvo ili prostotu njegovom karakteru već i višeznačnost, životnost i živopisnost njegovoj borbi. Život sam je slojevit pa je, dakle, i jedan od osnovnih preduslova žive scenske borbe i njena psihološka slojevitost.

O toj slojevitosti umetnici treba neprestano da vode računa inače scenska borba postaje čisto mehanička ili suprotno – avetinjska, dakle, u oba slučaja beživotna. Otud se danas prečesto može videti scenska borba u kojoj sve funkcioniše: napad, odbrana, oružje, kostim, scenografija, koreografija, svetlo... pa iako izgleda sve kao da je u redu, ona je ipak – mrtva.

Zato u svom repertoaru umetnost scenske borbe mora imati ne samo telesne (instinsktivno i refleksno-uvežbano) već i duhovne elemente (razumsko, emociju-strast i intuiciju) tj. derivate oba kulturna tipa jer na sceni se ne bore uvek uvežbani ratnici već i obični ljudi, mudraci, glupani, budale, divljaci..., a svaki od njih preferira drugačiji stil borbe pošto „**mudrace pokreće razum, obične umove iskustvo, glupane potreba a divljake instinkt**“ (Ciceron).

Otud svaki koncept koji teži da scensku borbu svede samo na jednu formu (razumsku, naučeno-refleksnu, emocionalnu ili instinktivnu) ne samo scensku umetnost već i čoveka, njegov život i svet u kome živi redukuje, siromaši i okiva u jednoumno i jednostrano.

Zato u epohama i zajednicama u kojima dominira kao vrednost materijalna kultura i umetnost scenske borbe se po dramaturgiji, koreografiji, režiji i izvođačkom pristupu glumaca temelji **akcentirano** na praktičnoj akciji, vizuelnom spektaklu, zabavnom, čulnom, senzacionalnom, efektnom, telesnom, predmetnom (oružje, oprema, kostim) – spoljašnjem scenske borbe. Duhovno i psihološko je i ovde uvek na neki način prisutno, ali kao sekundarno, marginalizovano i manje značajno. Tu se

zato scenska borba vodi bez dubljeg bavljenja psihološkim i duhovnim odnosima u samom borcu ili između boraca, a njeno težište je uglavnom na neposrednoj fizičkoj akciji.

Nasuprot tome u epohama i zajednicama u kojima dominira kao vrednost duhovna kultura tj. unutrašnje, idejno, emocionalno, psihološko, nepredmetno, netelesno... i umetnost scenske borbe se kako koreografski i režijski tako i po izvođačkom pristupu glumaca temelji dominantno na odnosima tj. na dubljem bavljenju vezama između aktera scenske borbe, uticaju njihovog psihološkog stanja, idejnom i emocionalnom, a sve sa akcentom na izrazu, invenciji, maštи, simbolu, dramatici i dizajnu (duhu, atmosferi, aromi...) scenske borbe. Telesno, predmetno i čulno je ovde takođe na neki način prisutno, ali kao sekundarno, marginalizovano i manje značajno.

No, postoje i istorijski periodi u kojima se pojavljuju civilizacije koje uspevaju da duže ili kraće vreme ostvare ravnotežu između svoje materijalne i duhovne kulture (npr. antički svet) i u kojima i umetnost generalno, pa i umetnost scenske borbe uspeva da postigne formu u kojoj su od podjednakog značaja spoljašnje, telesno-čulno-tehničko, akcionost i unutrašnje, psihološko, poetsko, (biće i svest), ja i zajednica, čovek i kosmos...[117]

Ali, generalna tendencija istorijskog oscilovanja u ciklusima između krajnjih položaja dve navedene matrice uvek je prisutna jer su stanja neravnoteže učestalija i trajnija od stanja kratkotrajne ravnoteže i samo se u vremenu menjaju forme u kojima se to oscilujuće kretanje manifestuje.

Generalna dinamika četiri glavna istorijska toka u umetnosti scenske borbe

U svakom od četiri navedena toka: **regulacije i deregulacije, tehnike i snage, mimetičkog i poietičkog, somatskog i duhovnog** u scenskoj borbi postoji, dakle, istorijsko kretanje, pa čak i promene (kretanje) u samom tom kretanju. No, postoje isto tako i konstante tog kretanja koje se nalaze u procesima unutrašnjeg cikličnog smenjivanja njihovih obrazaca jer je i oscilacija jedan od suštinskih elemenata poretka sveta. Ovo ciklično smenjivanje dodatno prati i interakcija tih tokova koji *pulsiraju* ne samo međusobno usklađeno već i ukršteno, sinhrono i dijahrono (asinhrono), ali i suprotstavljeno, stvarajući tako i jednu dodatnu istorijsku *naddinamiku*. Šta je pokretač i nosilac te dinamike?

Ako se traži prvenstveno unutrašnji pokretač, (jer uzrok te dinamike se ne nalazi samo u raznim vanumetničko-istorijskim faktorima, već i unutrašnjem razvoju samih umetničkih formi po sebi) on se može naći u tome što svaki od navedenih tokova: mimetički, poietički, regulacije, deregulacije... prirodno teži svom punom razvoju do potpune (apsolutne) forme u kojoj će biti suvereni, jedini i hegemono vladajući narativ.[118]

No, ovakav razvoj preko mere, protivan imperativu „pazi na granice“ iz proročišta u Delfima (jer granice se ne mogu preći a da se ne propadne), i metastazičko bujanje u *hibris*[119] u bilo čemu za po-

117 Tako izvorna post-moderna sa svojim konceptom pluraliteta gaji narativ po kome spiritualno (duhovno-idejno i misaono; duševno-emocionalno; psihološko) i materijalno (predmetno-tehničko i telesno) u scenskoj borbi mogu biti u veoma različitim odnosima: da postoje paralelno, da se prepliću, da su uravnoteženo ili neuravnoteženo prisutni, da postoje sukscesivno, ali i simultano i to u formi sinteze (celine), ali i razbijeno kao puki konglomerat, kao kolaž, fraktalno, kao nerazgovetni pastiš. Za izvornu post-modernu, dakle, između bilo koja dva elementa u svetu moraju postojati svi odnosi sveta, pa čak i odsustvo bilo kakvog odnosa između njih.

118 Svaka ideja i koncept je, dakle, „megaloman“ koji teži imperijalno i bez ikakve mere da kolonizatorski zavlada svetom – postane ideologija. Čak i sama ideja umerenosti („Mera je najbolja“) je takva jer teži da postane apsolutna istina čime postaje neumerena jer treba imati i meru u umerenosti tj. znati gde treba biti i činiti i neumereno. Za stare Grke samo onaj ko je uspevao da kontroliše svoje prirodne i biološke porive, instinkte, emocije i strasti pripadao je krugu kulturnih ljudi. No, to je podrazumevalo i kontrolu i ove same kontrole jer i kontrola i težnja kulturi može postati strast i preteranost – prekoračivanje mere i zastranjenost jer načelo kulture je „ničeg previše“. Pojam kulture, dakle, sadrži u sebi jedan još dublji sloj, a koji podrazumeva ne samo meru kako u prirodi tako i kulturi već i meru u umerenosti, dakle, i na kulturan način pravo na neumerenost.

119 Grč. odsustvo mere, težnja nadmoći, gaženje poretka ravnoteže, nezasitost, obest, grabežljivost... Kao posledica hibrisa u antičkoj tragediji uvek sledi ispaštanje i propast koju izvode Ernije, Moire i Nameza – božanska odmazda i osveta koja „unižava ono što je uzdignuto i tako uspostavlja iznova jednakost oličenu u božanskom zakonu „ničeg previše, ništa preko mere.“ „Možeš da vidiš kako božanstvo spaljuje sa svojim munjama ljudska bića koja se previše

sledicu uvek ima nastanak jedne homogenizovane, u sebe zatvorene i na sebe svedene, hipertrofirane i totalitarne forme.

Takva forma je, međutim, osuđena na samourušavanje ne samo zato što je to stanje neodrživo *fizički* (svaki sistem zatvoren u sebe nužno ubrzava svoju entropiju; termodinamički je nemoguć apsolutno samostalan i u sebe zatvoren sistem) već i *logički* („Ništa se ne može čak ni zamisliti bez odnosa prema nečem drugom" – B. Petronijević).

Zato tačka vrhunca razvoja svake scenske forme – dostignuta hegemonija, uvek je ujedno i tačka njene radikalne specijalizacije, sužavanja, samoredukcije, autističnog zatvaranja u sebe i odumiranja. Drugim rečima: svaka forma težeći svom apsolutu teži kroz svoj hipertrofirani rast svom samouništenju.

Tako npr. od kraja srednjeg veka (sa humanizmom i renesansom) se budi ideja i tendencija oslobađanja od dogmi, pravila i autoriteta, dakle, stvaranja sveta u kome će se sve više razvijati autonomija, emancipacija, nezavisnost, suverenost, sloboda... u svim sferama života. Ovaj koncept će, međutim, sa današnjim postmodernim svetom dostići kulminaciju u savremenom liberalnom totalitarizmu u kome je ideja slobode postala **ideologija** koja se postavila za apsolutni zakon, tabu, nedodirivi božanski princip, jedinu meru, neupitnu dogmu i autoriteta za sve. Otud savremena postmodernistička umetnost dozvoljava apsolutno sve forme u umetnosti (pa i u umetnosti scenske borbe) koje teže apsolutnoj slobodi od bilo kakvih pravila, ali tako da istovremeno radikalno odbacuje sve što se ne uklapa u ovaj njen pogled na svet. Zato ona na sve načine ograničava i suzbija svaki oblik umetnosti koji ne želi da robuje pravilu da nema pravila i smatra da umetnost (scenska borba) ima pravo i slobodu da se izvodi i po nekim pravilima tj. ne bude okovana nužnošću anarhije i stihije.

Slično je i sa formom scenske borbe koja teži da se apsolutno redukuje na telesno (somatsko), biološko, snagu, čulnost, spektakl..., a koja podseća na drvo koje raste i razvija se samo u zemlju i koren. Takva scenska borba, jer zanemaruje psihološki element, intelektualno i emocionalno, dakle, jer zanemaruje stablo i *krošnju drveta* je prazna, beživotna, čulno zamorna i dosadna pošto joj nedostaje *list, cvet i plod*.

No, isto tako postaje podjednako osušena, prazna, beživotna i pretvorena u avet scenska borba koja teži da se sva utemelji samo na duhovnom, racionalnom, psihološkom, emocionalnom, idejnom i konceptualnom jer joj nedostaju telesni *sokovi korena za stablo i krošnju njenog drveta.*

Otud generalno u istoriji umetnosti, scenskih umetnosti pa i umetnosti scenske borbe, klatna npr. regulaciono-deregulacionog i somatsko-duhovnog (*prizemno-nadzemnog*) neprestano akcentno osciluju u ciklusima i pomeraju se sa jednog kraja na drugi prolazeći i kroz fazu njihove ravnoteže, a sve u skladu kako sa unutrašnjom dinamikom svake od tih formi tako i u skladu sa spoljašnjim istorijskim okolnostima i uticajima.

Ovo ciklično istorijsko smenjivanje je karakteristično i za sve druge slojeve umetnosti scenske borbe. Tako postoji ciklično smenjivanje realističkih, transrealističkih i multirealističkih formi scenske borbe, smenjivanje formi scenske borbe kojima vlada kolektivni i individualni duh, smenjivanje formi u kojima dominira istorijska i onih kojima dominira neistorijska forma scenske borbe, scenskih borbi sa programskim i scenskih borbi sa apstraktnim konceptom, scenske borbe sa zabavljačkim i scenske borbe sa serioznim karakterom itd.



ističu, i ne dozvoljava im da se nadimaju zbog svog stanja. Možeš videti isto tako kako uvek odapinje svoje strele sa neba prema najvišim zdanjima i najvišim stablima, jer božanstvo nastoji da zgazi sve što se previše ističe." (Herodot).

PRILOG II

SVET BOGA MARSA[120]

„Sagledati situaciju je početak
ovladavanja njome. Ako težim da sagledam
duhovnu situaciju vremena želim, zapravo, da
budem čovek.“ (Karl Jaspers, *Duhovna
situacija vremena*, 1922)

„ Sve, uključujući i savremenu umetnost
i nauku, služi varvarstvu koje dolazi.“ (F. Niče,
Osvit, 1881)

Sve počinje sa decom. Ona se od najranijeg uzrasta – jer „gde se grize valja i ujedati“, a „da bi grizao treba zubi da rastu“ (engleska poslovica), u svakom trenutku i na svakom mestu kroz mnoštvo benignih igara podstiču na takmičenje u svemu i sa svima jer to je „važno za zdrav razvoj i socijalizaciju“. Gajenje ovog usađenog i izniklog semena „takmičarskog duha“, kao nečeg neupitno najpoželjnijeg, nastavlja se zatim u starijem uzrastu institucionalno u „bašti“ sistema predškolstva i školstva koje je primarno organizovano kao takmičarska borba oko osvajanja nagrada, poena, bodova, ocena…

Onaj ko je opstao u tom uzgajalištu takmičara i uspešno se probio kroz nadmetanja male i velike mature kao nagradu dobija otvorena vrata za takmičenja oko upisa na studije, stipendije, mesta u studentskom domu, najviše bodova na kolokvijumima i ispitima, najbrži završetak studija sa najvišim ocenama, najboljeg mentora i diplomsku temu, oko titula magistra, asistenta, doktora, profesora, broja objavljenih stručnih radova i osvojenih bodova sa njima…

Tu su, naravno, svuda paralelno prisutne i nezaobilazne „radi zdravlja“ aktivnosti u vrhunskom sportu u kojima se mladi takmiče da kao najbolji sportisti u klubovima koji su „šamioni u stvaranju šampiona“ osvoje najprestižnije medalje u konkurenciji drugih najboljih takmičara i klubova.

Ubrzo se, zatim, pojavljuju takmičenja (čitaj dalje „laktanja“) ko će se pre zaposliti i u boljoj firmi, pa takmičenja u samoj firmi za najbolje radno mesto, zvanje, najbolje projekte, najbolju platu, bodove za premiju, položaj, karijeru… i beskrajna konkurentska takmičenja na tržištu firmi.

Tako se dolazi do takmičenja oko posedovanja najvećeg auta, najbolje kuće na najboljem mestu u najboljem kraju grada, najrasnijeg kućnog ljubimca, najbolje kućne pomoćnice…, takmičenja oko najbolje hrane i pića u najboljim restoranima, za najbolji provod i šoping u najboljim prodavnicama, takmičenja da se poseduje i nosi najbolje firmirana roba, imaju najbolji tehnički uređaji, sat, telefon, najdeblji bankovni računi u najboljoj banci….

Sa time postaju nezaobilazna i takmičenja da se u ljubavnom životu ima najbolji partner, da svadba bude neprevaziđena, u najboljoj crkvi kod najboljeg sveštenika, takmičenja da brak, ljubavnica ili ljubavnik budu bolji nego kod drugih, da deca iz tih brakova budu najlepša, imaju najbolju dadilju,

120 Mars – rimski bog rata i arhetip borbe. Nosilac je predatorskog, militantnog, agresivnog i osvajačkog. Raduje se smrti (njegov grčki pandan Ares je oslobodio iz okova Tanatosa – boga smrti)svakoga i uživa u mirisu krvi, zveketu oružja i jaucima. U mitologiji predstavlja silu što reaguje iz tela, instinkta i ne misleći o posledicama, iracionalnost i ratnička pomamnost, gubljenje razuma, nekontrolisanu žudnju za borbom i krvoprolićem. Opisivan je kao glupak i onaj „ko ne zna šta je dobro“ i nema karakter jer se okreće čas protiv jednih, čas protiv drugih. Zevs ga je oterao rečima „Nemoj mi dolaziti…Ti ni u čemu više ne uživaš nego u svađi i tuči, zbog čega te prezirem više nego bilo kog drugog boga na Olimpu.“

najbolji vrtić, najbolje ekskurzije, rođendanske proslave, letovanja i zimovanja, da idu najbolje odeveni u najbolje škole i u njima imaju najbolje ocene. I u porodici se gaji takmičenje kao idolatrijski kult: roditelji se takmiče da privuku što veću „ljubav“ dece, a deca da pridobiju što veću pažnju roditelja, baba, deda, rođaka… i tako osvoje naklonost za sve bolje poklone oko kojih se i sami roditelji takmiče čiji će biti veći i skuplji.

Ako se takav čovek u toj mašineriji borbe jednom nekako i izbori za trenutak smirenja on svoj odmor koristi (izborivši mesto u najboljem odmarალištu sa najboljom rekreacijom) da se sa prisutnima takmiči oko najboljih „loptačkih“, skakačkih, plivačkih, biciklističkih, plesnih, planinarskih… sposobnosti, veće kondicije ili pobeda u društvenim igrama.

Ali, ni tu se ne završava: žene se takmiče oko najboljih frizera, kozmetičara, manikira, cipela, haljina, većih grudi i usana ili muških pogleda, muškarci oko toga ko će više žena osvojiti, čija će biti zgodnija ili mlađa, ko navija za bolji klub, ko može više popiti ili pojesti, ima veće mišiće, bolji čamac, motor, bicikl, više frižidera i automobila, masovniju političku stranku, veći revolver, puši „bolje“ cigarete…, a i jedni i drugi oko toga ko će biti više „in“, „mejnstrim“, „fensi“, „urban-vip-celebrity“, sluša „bolju“ muziku, ide na „bolje“ žurke i ima na mrežama u trendu veći broj „prijatelja“ i njihovih „lajkova“.

O beskraju banalnih takmičenja svakodnevnom životu oko prestiža ko će voziti brže i pretећi onog koji vozi ispred, utrčati prvi u autobus, pobediti u borbi za sedište, mesto u redu za kasu, banku… ne treba ni govoriti.

Ni treće doba čovekovog života ne zaobilazi ovaj ratnički „duh“. Kakvi su početak i sredina takav je i kraj. Svuda je vidljivo da se ljudi u poznim godinama potajno i surevnjivo takmiče ne samo oko toga ko je pre otišao u penziju, iz bolje firme i čija je penzija veća već i oko toga ko je manje bolestan ili suprotno – čija je kesa sa lekovima punija, ko ima više godina, ko će koga nadživeti, čija je memorija bolja, ko ima više naslednika i ko će im više ostaviti, ko će imati bolje grobno mesto i veći nagrobni spomenik, čija će sahrana imati više ispratilaca, sveštenik biti poznatiji, čiji će sećanje na umrlog traji duže… Mnogi od njih čak i svoj zagrobni život vide kao takmičenje oko toga idu li u raj ili pakao ili kao nadu da će posle smrti osvanuti u Valhali.[121]

*

Duh tog kompetitivnog ludila ne završava se, međutim, na ličnom. Tako isto nadmeću se i grupe raznih zajednica, zajednice, društva, narodi, politike, ekonomije, kulture, civilizacije, vojske… i to prikriveno i indirektno ili direktno i otvoreno u međusobnim ratovima.

Ova koncepcija života kao sveopšte takmičarske borbe svakog protiv svakog i svih protiv svih a oko svega, u kojoj je uvek „sva nada na vrhu koplja“ (Šopenhauer), jedina je lekcija koju današnji postmoderni ljudi uče i bubaju u svakom trenutku i svim oblastima života od rođenja do smrti. Oni se tako smišljeno pomoću „takmičarskog duha“ – rivalstva u svemu i njegovih derivata, još od detinjstva izokola indoktriniraju, formatizuju i narkotizuju da prihvate kao prirodan život lavljeg društva (societas leonina) i mentaliteta Orvelove „Životinjske farme“ kojim vlada totalitarni monopol kompetitivnog i život **inter canem et lupum** „između psa i vuka“ i **bellum omniam contra omnes** (rat svih protiv svih) – kvazidarvinističko gledanja na život kao na prašumu u kojoj se svi međusobno jedu i gde „može biti samo jedan“, „rasprostiranje je sve“ (Cecil Rodes), „veća riba jede manju“, „homo homini lupus” (Čovek je čoveku vuk), „dok jednom ne smrkne drugom ne svane“, „ili si iznad ili ispod“, „ko pre njemu devojka“, „svet nije dovoljan“, divide et impera (Zavadi pa vladaj)…

Tako se kreiraju pojedinci i grupe koji su usmereni ka prestižu i pobedničkim ambicijama, slavoljubivi, gramzivi, samoljubivi, gordi, tašti, ponosni i sujetni individualisti i egocentrici koji – jer braća su *mihi primo* – meni prvo (mesto) i *primo mihi* – prvo meni (grabežljivost), žive u većoj ili manjoj meri ispunjeni koristoljubljem, sebičnošću, ohološću, zavidljivošću, narcisoidnošću, pohlepom i voljom za moć.

121 Ogromna dvorana dvorca boga Odina u mitologiji severnjačkih naroda u koju dospevaju hrabri ratnici poginuli u bitkama. Ona ima 540 vrata kroz njih svako jutro izlaze na hiljade ratnika kako bi se ceo dan besomučno borili i posle gozbe i noćnog odmora sledeće jutro opet započeli bitku.

U jednom takvom svetu je legitimno samo takmičarsko, a ono što se ne nadmeće to ne živi i nema pravo da živi jer jedino u borbi se može videti ko je najjači (čitaj „najsavršeniji“, a u skladu sa socialdarvinizmom) pošto „samo najjači imaju pravo na život (Hitler – „Mein Kampf“).

Način života i ideologija o kojima je ovde reč su u modernoj formi nastali u 18. veku u sklopu kreiranja miljea koji je najpogodniji nadolazećem kapitalizmu i njegovom ratobornom i predatorskom karakteru konkurencije, tržišta i nadmetanja (otimanja) oko resursa, proizvodnje, prodaje i posedovanja materijalnih dobara i kapitala.

U svim sferama života se zato glorifikuje, potencira i fabrikuje borba, takmičenje, sukob, prestiž, odmeravanje, upoređivanje, pobeđivanje, konkurencija, kompeticija, ekspanzija...bez granica i mere, „uništenje konkurencije“, „izbijanje na vrh“, „borba za opstanak“, zavidljivost da se prestigne, pohlepa da se preotme i poseduje.

Stoga čuveno novoolimpijsko geslo „citius, altius, fortius“ (brže, više, snažnije) nije ništa drugo do plašt za „treniranje“ ljudske pohlepe za što efikasnije, brže, više i snažnije proizvoditi, prodavati, trošiti, zaraditi, otimati, zgrtati, osvajati... jer takav predatorski karakter ljudi je jedino pogodan i neophodan za uspešno funkcionisanje tog društva beskrajnog zidanja jedne vavilonske kule moći i grabeža. Otud je ETIKA dominirajuće ideologije savremenog individualistički fragmentiranog sveta kompeticija vučijeg čopora u kome čovek okružen neprijateljima biva prinuđen da okrenut i utemeljen samo na sebi, kao egocentričnoj individui neprekidno brani sebe i svoje interese od svih i svega.

No, kao što životinja obraća svu pažnju samo na ono što je napada i ono što napada – jer ova dva čine jezgo njenog biološkog opstanka – dakle, vidi samo borbu, tako i u svetu boga Marsa svaka ljudska aktivnost, postupak, misao i osećaj su usmereni i služe samo sukobljavanju i konfliktu, pa se život i sve u njemu doživljavaju primarno kroz borbu i rat – ugroženost ili ugrožavanje. „*Čim neka životinja vidi drugu životinju, ona se s njom u duši odmerava; a isto tako su činili i ljudi iz perioda divljaštva. Iz toga sledi da je tada svaki čovek sebe upoznavao gotovo samo s obzirom na svoje odbrambene i napadačke moći*.“ (Fridrih Ničе).

U načinu života, dakle, u kome vlada šumska borba za opstanak i gde je „imati“ i „vladati“ važnije od „biti“ čovek postaje neosetljiv, slep i slabo sposoban za vrednosti koje prevazilaze puku biologiju i održanje (hrana, teritorija, sklonište i razmnožavanje – ono „*u se, na se i poda se*“), a u koje spadaju umetnost, lepota, plemenitost, ideali, prijateljstvo, ljubav, kultura... – duhovnost – gde nema, nemoguće je i ne postoje kompeticija i nadmetanje, upoređivanje, ocenjivanje i merenje. U vezi s tim Marija Montesori zaključuje da: „*Tako se čovek više ne brine za razvoj svoje ličnosti i sebe kao totaliteta već za to da bude što pogodniji za nagradu, priznanje, uspeh, prodaju sebe, status, položaj...., za to ne kakakv je stvarno već kakakav je najpoželjniji da bi imao a ne bio. Jer ako je „uspešan“ on je vredan a ako je „bezuspešan“ on je bezvredan*“.

No, na ovaj način nastaje jedna kultura ljudi koji „...misle samo na zemaljsko a trbuh je njihov bog“ (Pavle, Posl. Efescima) i za koje postoji samo ono što se može valorizovati, izbrojati, izmeriti, zgrabiti, videti, opipati, pojesti i popiti, shvatiti, izreći, kupiti, prodati... – korisno, kalkulantsko i racionalizovano.

S time se, međutim, neprimetno propalo i u ralje Mamonovog sveta prizemnog, banalnog, prozaičnog, biologizovanog, praznog i postvarenog života savremenog trgovačkog „dam za daš“ („trange-frange“) ciničnog čoveka novca („*Cinik je čovek koji svemu zna pravu cenu, ali ničemu vrednost*“ – Oskar Vajld) koga posed poseduje i kod koga vreme nije život već „vreme je novac“. Tu bogovi nisu na nebu transcendencije već na zemlji profane imanencije – u samoposlugama, tržnim centrima, bankama... zlatnom teletu, a sveto nije ono što na prodaju nije već ono što je na prodaju to je sveto. Zar je onda začuđujuće što taj svet i njegova kultura na svakom koraku već skoro dva veka žive duhovnu dekadenciju oličenu u sve jačim retrogradnim strujama da istorijski involuiraju ka obrascu civilizacije i čoveka karaktera animalnog grabljivca i divljaštvu u jednom novom (tehnološkom) kostimu?

Na to ukazuje antropologija[122] koja nalazi da sve varvarske zajednice organizuju život primarno u kompetitivnoj matrici, da u njima dominira čulno-telesno nad duhovim, glas i krik nad govorom, ritam nad melodijom, spoljašnje nad unutrašnjim, vizuelno nad auditivnim, konkretno nad apstraktnim, korisno nad etičkim, praktično nad umetničkim, brutalno nad obzirnim, grubo nad suptilnim, krajnosti nad finesama i merom, sukob nad harmonijom, imanentno nad transcendentnim, bušenje i bojenje kože tela... I u savremenom svetu dominira kompeticija na svakom koraku i to oko čulnog i materijalnog dok se duhovno istiskuje i marginalizuje, ne čita se, ne piše i ne sluša već kucka i gleda, misaono bogata pisana reč se zamenjuje skraćenim informativnim simbolima i znacima, iz govora nestaju rečenice, a ostaju kratke reči koje su na putu daljeg skraćivanja ka glasovima i kricima, svuda konkretno dominira nad apstraktnim i diskurzivnim, korisno nad etičkim, pragmatično nad lepim, moda samoisticanja bušenjem, bojenjem i iscrtavanjem kože kao u divljačkim ratničkim plemenima...

I arheologija isto tako ukazuju da je nastanak civilizacije bio svuda uslovljen odbacivanjem nomadskog načina života i gradnjom kuća, stacionarnih urbanih zajednica sa poljoprivredom, metalurgijom, starosedelačkom umetnošću i kulturom... Nasuprot tome tokovi savremenog sveta glorifikuju, produkuju i favorizuju nomadski, migrantski, nestalan i nesiguran život čoveka u stanju privremenosti (homo precarius), gde je sve nestabilno, na određeno vreme, upitno, fleksibilno, neredovno, krhko, potrošno, rasejano... Ljudi žive mobilno, na točkovima, u avionima, bez svojih kuća, postojbine, identiteta, kulture („Gde mi je dobro tu mi je otadžbina"), bez stalnog zaposlenja, kao internacionalni (globalistički) nomadi i Kainovske lutalice... ratničkih (radničko-robovskih) hordi koje se stalno sele živeći od danas do sutra haotično kao Braunovi molekuli svuda i nigde tragajući po svetu za svojim plenom u strahu preživljavanja.

Otud većina ljudi danas živi neistorijski – kao životinje, u nekoj vrsti „permanentne sadašnjosti" – „od danas do sutra" jer obuzeti i zarobljeni neprekidnim tučama jure pored svog jedinog života bez svesti o njegovom juče, danas i sutra, a bez ikakve mogućosti da zastanu, uhvate koren i stvore svoj identitet, sazru i izrastu.

Na to ukazuje i estetski ukus sklonosti svih varvarskih zajednica, nezrelih i dece ka svemu što izaziva i privlači pojačanu senzaciju igre čula: zanimljivo, svetlucavo, šareno, sjajno, kitnjasto, bučno, ističuće...I savremenim svetom dominirajuće supkulture vlada sjaj, čulnost, hedonizam, buka, šarenilo neona, spektakl, atrakcija, senzacija, blještavilo, vizuelni i zvučni efekti, šljokice, kič... – vrednosti izvorno varvarskog ukusa. To se očituje i na svakom koraku savremene (anti)kulture – supkulture, postkulture..., a najvidljivije u analitičkoj vagi duha svake epohe – umetnosti koja u današnjoj formi najvećim delom svoje generičko poreklo vuče iz futurizma i dadaizma sa početka 20. veka.[123]

122 Antropologija je utvrdila da su pobeđivanje kao mera i kriterijum svih vrednosti uz obuzetost individualnim isticanjem dva temelja na kojima je organizovana svaka varvarska zajednica. U njoj dominira biološko – telesno, čulno, instinktivno, poriv, nagon, fiziološko, nesvesno, animalno, dakle, materijalno u užem smislu te reči nad kulturnim i duhovnim, neobuzdano nad oplemenjenim...; i potpuno materijalno civilizovan – predmetno i tehnički visoko obrazovan i razvijen čovek, dakle, može biti varvarin ako je kulturno (duhovno) zakržljao i nekultivisan jer „civilizacija menja svet ali tek kultura čoveka" – Andre Malro. Tako npr. uglađeni gospodin koji prefinjenim priborom u luksuznom gurmanskom restoranu proždrljivo i nezasito jede ponaša se prema ishrani neovarvarski kao i varvarin koji nezasito proždire hranu kidajući je zubima i prstima na zemlji. I jednim i drugim vlada, dakle, isti prizemni, raspojasani biološki nagon grabežljive i proždrljive ishrane a ne oni tim nagonom; pohlepa je, takođe, isto jezgro koje povezuje varvara što pljačka i modernog bankara što špekuliše jer dok varvari otimaju njihovi civilizovani potomci – neovarvari, varaju.

123 Futurizam (pokret „okrenutih budućnosti") nastao u Italiji početkom dvadesetog veka. „Lepota postoji samo u borbi. Nema remek-dela čiji karakter nije agresivan. Poezija mora da predstavlja nasilni obračun sa nepoznatim silama, primoravajući ih da se podčine čoveku; hoćemo da slavimo rat-jedinu higijenu sveta- militarizam, nacionalizam, destruktivne činove anarhista, divne smrtonosne ideje i prezir prema ženama" (Filipo Marineti, Manifest futurizma, 1908). Futurizam poziva na rušenje akademija i muzeja („treba uništiti biblioteke, muzeje i tradiciju"), uništavanje freski i katedrala, odbacivanje kulturnog nasleđa i kulturnih remek-dela trajnih vrednosti („prošlost je uvek zaostalija od budućnosti", „progres je u pravu i onda kad ima krivo"), ukidanje pravila gramatike i interpunkcije; gnuša se prošlosti, posebno tradicije, mrzi prirodu, knjige, škole, tradiciju, „pravda, božanstvo i sloboda su gluposti". Futuristi mrze kulturu („Kad god čujem reč kultura, ja otkočim revolver." – Gering), odbacuju emocije, porodicu, norme ponašanja, govora i pisanja... Slave brzinu, avionske elise, štektanje mitraljeza, škripu automobilskih guma, megalopolise, glorifikuju rat i militarizam, anarhizam, industriju, mašine i tehniku, nasilje, energiju i zaborav, veličaju sutrašnje, novo, prolazno, potrošno i efemerno... Ovaj neovarvarski pokret je bio „duhovna" aroma fašističke Italije i Nacističke Nemačke, Prvog i Drugog svetskog rata a iza umetnosti ovog pravca nije ostalo ništa značajno vredno istoriji ljudske kulture. Na liniji radikalnog futurizma se razvio i dadaizam koji je manifest nihilizma. Dadaisti, naime, smisao delovanja nalaze u destrukciji smisla, besmislu, apsurdu i

Na tom tragu, dakle, živi i deluje i njihov potomak – savremena umetnost (antiumetnost): *„Papirići iscepkani po podovima muzeja i galerija, telefonski brojevi po zidovima, pobacane vreće ili šarene krpe po podu, prazne sale sa jednom tačkom na zidu – to su umetnička dela koja stvaraju i izlažu današnji „artisti“ (…) Tehnički efekat krije instant kulturu i njenu prazninu ideje, ali je to zato izvanredan način da se zabavi neobrazovana masa(…)Umetnost je postala štos, smicalica i, pre svega, zabava u kojoj se mase opuštaju, ne razmišljajući ni o čemu što prevazilazi prosekanestezirane jedinke (…) Glorifikacija banalnog koja podržava samo efemerno pod krilaticom – što gluplje to bolje*.“ (Miloš Šobajić– *Slikaj i ćuti*).

I ovaj današnji – navodno „postideološki“ („vek bez ideologije“, a zapravo vek jedne najprimitivnije ideologije u kojoj je ono prizemno, vulgarno, banalno, materijalno, predmetno, telesno, čulno…, dakle, distopija čiste imanencije i bezduhovnosti, jedina i najviše ideja, vizija i ideologija) 21. vek je u istoj matrici. Njime, naime, vlada ideologija postmodernizma, a on za temelj svog teorijskog diskursa ima opštu relativizaciju – dekonstrukcju svih vrednosti. Srce te relativizacije je personalizam – egocentrično shvatanje da je svaki čovek kao pojedinac i njegovo „ja“ centar univerzuma i mera svega pa i vrednog, istinitog, ispravnog, korisnog, lepog… Time su, međutim, jer „koliko ljudi toliko i ćudi“ – pa „sve može“ izjednačeni generalno istina i zabluda, bolesno i zdravo, lepo i ružno, porok i vrlina, zločinac i spasilac, vredno i bezvredno, kultura i antikultura, pravda i sila, značajno i beznačajno, elita i polusvet, levica i desnica, umetnost i zabava, mudrost i idiotizam…

No, jer pojam vrednosti se temelji na hijerarhiji i razlikovanju, a ne izjednačavanju opšta relativizacija svih vrednosti je isto što i negiranje vrednosti pošto ako sve ima istu vrednost tada više ništa nije vredno. Savremeni svet je, dakle sa svih strana vrednosno (aksiološki) okrenut varvarizaciji i vandalizaciji (lat. vandalismo – strast za rušenjem i uništavanjem dostignutih kulturnih i umetničkih vrednosti, sklonost pustošenju i uništavanju) vrednosti – nihilizmu.[124]

Ali u tom violentnom svetu „bez alternative“, što se lažno predstavlja kao jedino prirodno i u duhu Fukujaminog „kraja istorije” jedino moguće, najbolje, rajsko društvo „kraja utopije“ – pa ne treba drugi svet osim postojećeg i sav smisao života je još samo održanje stanja kakvo jeste (Status Quo) za večno konzumiranje njegovih savršenih plodova, ima, ipak, ljudi koji koji ga odbacuju jer se u njemu ne osećaju ljudski. Oni, hvatajući dahove života između tuča i nadmetanja u koje su rođenjem gurnuti – podnoseći, a ne živeći svoje vreme, pokušavaju da ga oplemene ili na]u izlaz iz zagušljivog podzemlja njegovih tuča, nespokoja, nemira, terora brige, ugroženosti, meteža i praznine.

anarhiji: „…mi ne volimo ni umetnost ni umetnike“ (Žak Vaše); „Treba svakog dana pljuvati na oltar umetnosti“ (Filipo Marineti); „Dada to znači ništa, značajno ništa kad ništa ima neko značenje“ (Kris Garet); „Mi smo protiv svih principa, umetnost je apotekarski produkt za budale. Sve je što je besmislenije, utoliko bolje… Dada neće ništa, ništa, ništa, ništa. Dadaisti sami ne predstavljaju ništa, ništa, ništa, ništa i bez sumnje oni neće postići ništa, ništa, ništa.“

124 S tim u vezi je u svojoj Volji za moć 1885-1888. F. Niče proročki napisao: „Ono što iznosim predstavlja istoriju sledeća dva veka. Ja opisujem ono što dolazi, što ne može više drugačije biti: uspon nihilizma. Ova se istorija već sad može ispričati jer je tu na delu njena nužnost. Ta budućnost govori već u stotinuznakova, ova sudbina najavljuje svoj dolazak na sve strane; sve su uši već načuljene da čuju tu muziku budućnosti. Cela naša evropska kultura već se odavno, s nekakvom torturom, u agoniji napetosti, koja iz decenije u deceniju biva sve veća, kreće kao prema nekoj katastrofi: ona je nemirna, mahnita, nagla: kao bujica koja hita svom kraju, koja se više ne promišlja – koja se boji svog promišljanja.” U vezi s tim i Osvald Špengler, u svojoj Propast Zapada je napisao: „Kada se civilizacija u budućnosti približi svome vrhu, kultura će biti blizu dna (…) Kad umire, kultura postaje suva, tehnička civilizacija koja nestaje u maglama istorije. Tada će nastati novo varvarstvo – varvarstvo među mašinama, ali ne usred šuma i polja. Duhovna kultura će tada morati da se povuče u katakombe.“; Sličnog je mišljenja bio i Nikolaj Berđajev kada je napisao: „Svet će biti podeljen na tehnomane i nove varvare.“ Na pragu smo, dakle, doba u kome je u svim sferama života postao neizbežan sudar sveta vrednosti i sveta nihilizma: sveta istinskog i sveta turbo-instant surogata, sveta realnog i sveta simulacije, sveta klasičnog i sveta prolaznog, sveta potrošnog, trivijalnog, brojanja i sveta vrednovanja, sveta različitosti i bogatstva i sveta minimalizma, osiromašenja, redukcije, ujednačavanja i simplifikacije, sveta mnoštva formi i sveta u kome forme postaju jedna uni-forma, sveta zdravog razuma i sveta apsurda u kome logika i pamet dube na glavi, sveta kulture i sveta neovarvarstva, sveta slobode i sveta totalitarizma, sveta oplemenjivanja i sveta „zombiranja“ čoveka…, - doba u kome, kako je napisao Gogolj, „Najveća bitka koja će se voditi na ozornici čovečanstva biće bitka za ljudske duše.“

*

No, da li je tu aždaju moguće ukrotiti? Da li je uopšte moguć drugačiji svet (Novikov beleži da je od 1496. godine p.n.e. pa do 1861. godine – dakle u periodu od 3357 godina, bilo 3130 godina rata a 227 godina mira, ili drugim rečima: 13 ratnih godina na jednu godinu mira), drugačije živeti, misliti, osećati, gledati, delati... van carstva Marsovog neovarvarstva u kome niko nije slobodan jer svako – kao u šumi, u svakom trenutku i na svakom mestu ratuje sa svakim i svime oko svega? Moguće je kao status quo ante belum („stanje kao pre rata“) jer takav jedan svet je već postojao i to upravo pod našim nogama.

Vinčanska kultura sa centrom pokraj Beograda je bila ne samo prvo i najrazvijenije urbano društvo na svetu već i kultura sa najdužim trajanjem bez rata u istoriji ljudske civilizacije. Vinčanci su živeli ravno 2000 godina u miru i bez duha suparničke kompeticije u periodu od od 6.500 do 4.300 godine pre nove ere. Ta kultura nije imali za idola „velikog ratnika“ već skulpturu „velike majke“ – simbol plodnosti i stvaralačkog sa široko raširenim rukama. A onda su došli varvari, doneli svoj Marsov svet i pozdrave pesnicama i laktovim. No, „*ničja sveća ne gori dovjeka*“ pa je i neizbežno da jednom “smerni će naslediti zemlju“ (Jev. Mat. 5, 5).



O AUTORU



Učitelj, istoričar i teoretičar klasičnog, sportskog i scenskog mačevanja. Osnivač (1997) i učitelj Škole mačevanja „Sveti Đorđe“ u Beogradu (Dom omladine Beograda). Od 1997. do 2010. godine učitelj sportskog i klasičnog mačevanja u „Oficirskom mačevalačkom klubu“ (Centralni dom vojske Srbije u Beogradu). Od 2004. do 2008. godine pitomcima Vojne akademije u Beogradu drži časove klasičnog (bojevog) mačevanja.

Član Udruženja filmskih i televizijskih umetničkih saradnika Srbije, Udruženja dramskih pisaca Srbije i Udruženja književnika Srbije, stručni saradnik Fakulteta za fizičku kulturu, Narodnog muzeja u Beogradu, saradnik Međunarodne kulturne mreže projekt „Rastko” – biblioteke srpske kulture i saradnik Italijanskog instituta za kulturu. U periodu od 2003. do 2009. godine učitelj scenskog mačevanja na Akademiji umetnosti „BK“ i u Školama mačevanja u Dubrovniku – (Renaissance Association „Raguseum“) i Mostaru (Centar za dramski odgoj BIH).

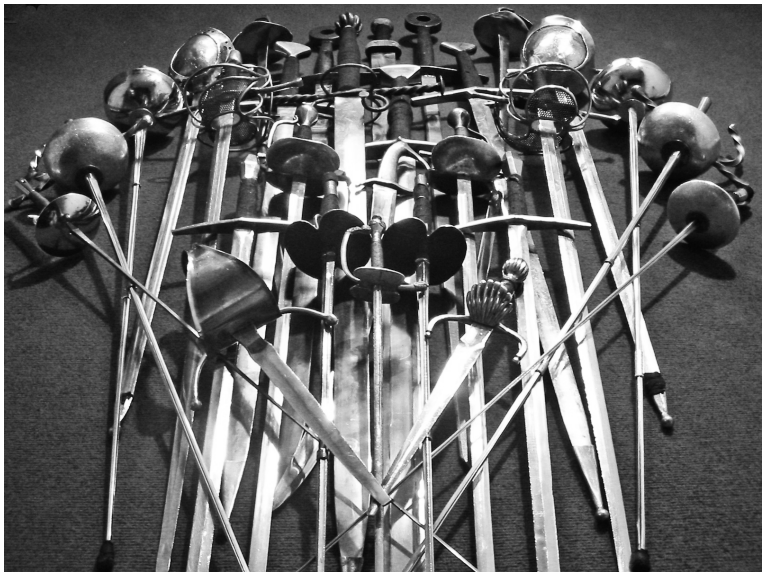
Kao koreograf i reditelj scenskih borbi za pozorište je od 2001. do 2009. radio na više projekata u zemlji i inostranstvu: Istorijski festival u Dubrovniku (četiri puta), pozorišne predstave: „Bogojavljenska noć“ – Šekspir (Užičko pozorište); „Hamlet“ – Šekspir (Narodno pozorište u Beogradu); „Komedija zabune“ – Šekspir (Narodno pozorište u Beogradu); „Tri musketara“ – Aleksandar Dima (Pozorište „Boško Buha“); „Amsfeld“ – Bitef Teatar; mačevalačke koreografije i borbe na ostrvu Sv.Stefan povodom otvaranje Prvenstva sveta u šahu Fišer-Spaski; koreografije za scenske borbe na brodu dubrovačka „Karaka“...

Radio na režiji i pripremi glumaca za scenske borbe za filmove: „La porta belle 7 stelle“ – Pasqualle Pozzessere; dubrovački dugometražni dokumentarni film o Marinu Držiću „Od tartare do urote“; Gargantua Films – film „Budi bog s nama“ – Slobodan Šijan; film „Bod“ – Dušan Popović; serija „Sumpor“ – Milorad Milinsković i Dragoljub Stojković; reklamni spotovi od kojih je najpoznatiji za kompaniju „Cepter“; deo scenarija borbi za film „Kazanova“...

U ediciji „Rapir“ izdao 13 knjiga iz oblasti istorije i tehnike mačevanja. Povukao se 2018. godine iz aktivnog rada u Školi mačevanja „Sveti Đorđe“ u Beogradu i drži samo individualne časove mačevanja i pripreme glumaca za scenske borbe.



Udruženje za pozorišno i istorijsko mačevanje Škole mačevanja „Sveti Đorđe“, Beograd,2017



www.macevanje.org
uciteljmacevanja@gmail.com
0611334471

SADRŽAJ



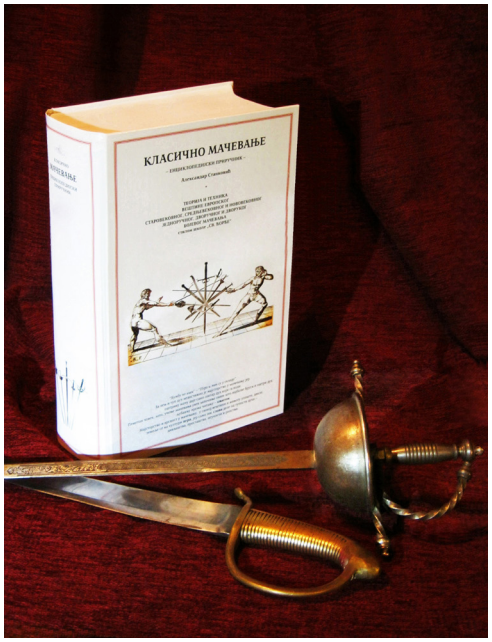
O tri problema u umetnosti scenske borbe
O definisanju umetnosti scenske borbe
Zašto mačevanje?
Performativno i umetničko u scenskoj borbi
Kratko o poreklu scenske borbe
Specifičnosti umetnosti scenske borbe
Umetnost scenske borbe i druge umetnosti
Scenski sukob, scenska borba i scensko nasilje
Prava i scenska (fingirana) borba
Umetnički sloj scenske borbe
Osnovne forme u umetnosti scenske borbe
a) Klasična novne forme u umetnosti scenske borbe
b) Modernistička (multirealistička) forma
v) Savremena postmodernistička forma
Tri osnovna pristupa scenskoj borbi
Spektakl i umetnost scenske borbe
Tehničko, zanatsko i tehnološko u umetnosti scenske borbe
a) Tehničko-zanatsko u umetnosti scenske borbe
b) Tehničko-tehnološko u umetnosti scenske borbe
Osnovni i izvedeni elementi kreiranja, postavljanja i izvođenja umetnosti scenske borbe
1. Osnovni elementi umetnosti scenske borbe
A) Dramaturško-scenarijski element umetnosti scenske borbe
B) Koreografski element umetnosti scenske borbe
V) Režijski element umetnosti scenske borbe
G) Glumački element umetnosti scenske borbe
Glumac, telesna motorika i umetnost scenske borbe
Odnos glumca prema kolegi borcu
Glumac i njegov odnos prema scenskoj borbi
Glumac i odnos prema borilačkom zadatku i instruktoru scenske borbe
Scenska borba i trema
Glumac i improvizacija u scenskoj borbi
2. Izvedeni elementi umetnosti scenske borbe
A) Vizuelni sloj umetnosti scenske borbe
a) borilačke akcije i borilačke poze
Borilačke akcije
Borilačka fraza
Borilački kadar
Borilačka epizoda
Borilačka scena
Borilački komad
Borilačka poza
Borilačka pauza

b) scenski borilački pokret i kretnje
v) prostorna kompozicija (planovi, linije kretanja, distance)
g) somatska kompozicija
d) scenografija
đ) kostim
e) borilačka oprema
ž) dizajn svetla
B) Zvučni sloj umetnosti scenske borbe
V) Dinamički sloj umetnosti scenske borbe
G) Psihološki sloj umetnosti scenske borbe
D) Tehničko-tehnološki sloj umetnosti scenske borbe
E) Idejni sloj umetnosti scenske borbe
Đ) Akrobatski sloj umetnosti scenske borbe
Ž) Istorijski sloj umetnosti scenske borbe
Z) Funkcionalni sloj umetnosti scenske borbe
I) Bezbednosni sloj umetnosti scenske borbe
1. Glumački faktor
2. Koreografsko- režijski faktor
3. Tehnički faktor
J) Trenažni sloj umetnosti scenske borbe
K) Estetski sloj umetnosti scenske borbe
Definisanje tipološkog identiteta scenske borbe
Tipologija i stereotipi u umetnosti scenske borbe
1) Koju namenu treba da ima scenska borba?
2) Koja je forma scenske borbe?
3) Kakva je scenska borba po sadržaju?
4) Kojoj dramskoj vrsti pripada scenska borba?
5) Kom vremenu pripada scenska borba?
6) Kom prostoru pripada scenska borba?
7) Čime se izvodi scenska borba?
8) Koja je vrsta sukoba u scenskoj borbi?
9) Kakav je rasplet scenske borbe?
10) Koja se vrsta tehnika koristi u scenskoj borbi?
11) Koji je koncept scenske borbe?
12) Kakva je scenska borba po nivou regulacije?
13) Koji je telesno-duhovni akcenat scenske borbe?
14) Koliki je značaj scenske borbe u komadu?
15) Kolika je veličina (obim) scenske borbe?
16) Na kom mestu u komadu se izvodi scenska borba?
17) Kakva je scenska borba kompoziciono?
18) Da li je akcenat na borbi i (ili) ambijentu?
19) Koji je broj učesnika scenske borbe?
20) Kakva je scenska borba dinamički?
21) Ko izvodi scensku borbu?
22) Postoje li generalno uslovi za izvođenje scenske borbe?
Publika i umetnost scenske borbe
Savremena publika i umetnost scenske borbe
Angažovanost i umetnosti scenske borbe
Dezintegracija umetničkog u savremenoj scenskoj borbi
PRILOZI
PRILOG 1 Četiri glavna toka u istoriji evropske scenske borbe
1. Prvi tok – borba mimetičkog i poietičkog obrasca
2. Drugi tok – borba regulacionog i deregulacionog obrasca
3. Treći tok – borba obrazaca tehnike i snage
4. Četvrti tok – borba telesnog i duhovnog obrasca
Scenska borba i obrasci materijalne i duhovne kulture

Ratnička karakterologija i obrasci telesnog i duhovnog .....
Uporedna karakterološka analiza dva osnovna tipa borca.....
Generalna dinamika četiri glavna istorijska toka u umetnosti scenske borbe .....
PRILOG 2 – Svet boga Marsa.....
O AUTORU .....
Još od autora.....

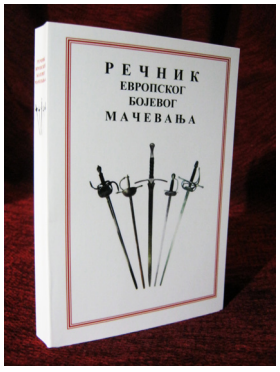


Još od autora

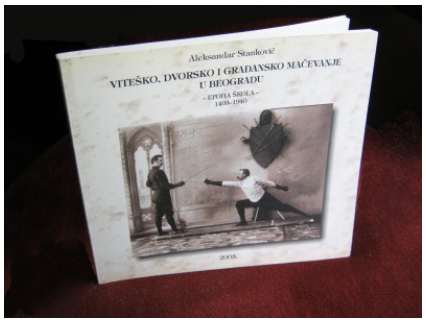


KLASIČNO MAČEVANjE – ENCIKLOPEDIJA. Obimom (1590 strana, 6300 ilustracija) i sadržajem u svetskoj mačevalačkoj literaturi jedinstven i sveobuhvatni prikaz teorije, tehnike i drugih sadržaja vezanih za mačevalačku veštinu evropskog jednoručnog, dvoručnog i dvorukog BOJEVOG (borbenog) mačevanja starog, srednjeg i novog veka. Knjiga je namenjena ljubiteljima, izučavaocima ili praktikantima mačevanja. Nezaobilazni deo biblioteke svakog poštovaoca tradicije i trajnih vrednosti kulturne baštine sveta. Izravač **„FABULA NOSTRA", format A4, 1590 strana,2017.**

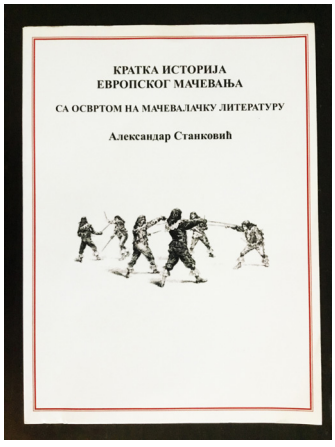
Većina evropskih naroda svoje prve knjige o klasičnom (bojevom) mačevanju ima još od srednjeg veka. Vrlo verovatno da su jednu takvu knjigu imali i Srbi jer su srpske kneževine, kraljevine i na kraju carevina u to vreme posedovale sve što i druge evropske kneževine, kraljevine i malobrojne carevine – a često čak i po nešto više. Te knjige danas, međutim, NEMA. Ako je i postojala nestala je sa mnoštvom drugih knjiga u osvajačkim ratovima koji su neprekidno harali po Srbiji u periodu od 14. do 21. veka rušeći, paleći i pljačkajući sve, a najradije prvo biblioteke. Bilo kako bilo dok ta knjiga, možda, jednom ne izroni iz nekog stranog arhiva knjiga pred vama će predstavljati jedini ispunjen zavet kulturnoj baštini iz te oblasti, a na koji je srpska nacionalna kultura čekala još od srednjeg veka.



REČNIK EVROPSKOG BOJEVOG MAČEVANjA.
U formi leksikona sa 800 odrednica se prvi put na srpskom jeziku izlažu osnovni termini veštine evropskog bojevog mačevanja. Rečnik je terminološki povezan sa ENCIKLOPEDIJOM KLASIČNOG MAČEVANjA. Sadrži i šemu delova mačeva i šemu tehničkog nastanka i razvoja svih vrsta mačeva. Izdavač **– Centar FABULA NOSTRA. Format knjige 11,5x16,5 cm, 251 strana, 2017.**



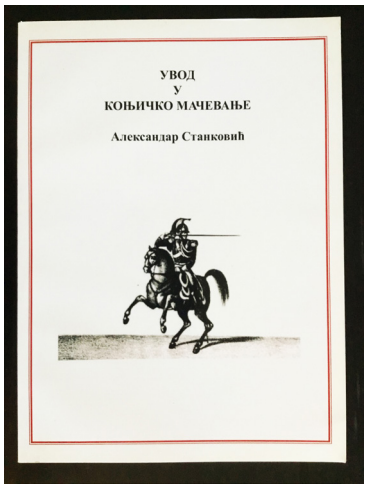
VITEŠKO, DVORSKO I GRAĐANSKO MAČEVANjE U BEOGRADU I SRBIJI.
Prvi pregled istorije mačevalačke veštine na prostoru Beograda i Srbije za period od 1403-1940 godine. U knjizi je prikazana istorija ne samo bojevog već i sportskog mačevanja 19-20. veka. Knjiga sadrži mnoštvo ilustracija i niz po prvi put objavljenih fotografija i tekstova. Izdavač „SIGNATURE". Format knjige 21x24 cm, 188 strana, 2003 (2014 – drugo izmenjeno i dopunjeno izdanje)



KRATKA ISTORIJA EVROPSKOG MAČEVANjA.
(separat ENCIKLOPEDIJE KLASIČNO MAČEVANjE). Knjiga u osnovnim crtama daje sliku opštih elemenata nastanka i razvoja evropskog bojevog mačevanja od starog veka do danas. U knjizi je dat i prikaz najvažnijih poznatih dokumenata, manuskripta i knjiga koji su pisani u periodu od 13 do 21. veka ali i učitelja koji su ostavili najdublji trag u istoriji ove veštine. Izdavač „SIGNATURE". Format knjige A4, 91 strana, 2015.

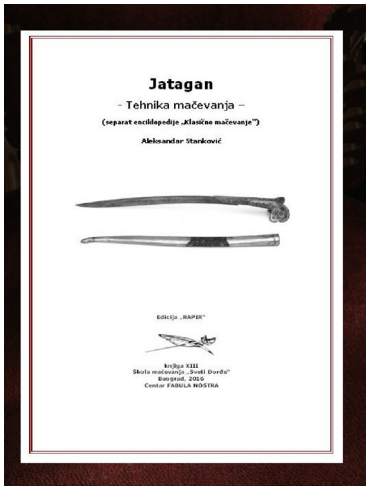


KRATKA ISTORIJA MAČA
(separat ENCIKLOPEDIJE KLASIČNO MAČEVANjE). Knjiga namenjena mačevaocima klasičnog (bojevog, istorijskog) mačevanja, scenskim umetnicima i svima koji žele da steknu ne specijalizovano stručno već opšte znanje iz oblasti mačevalačkog oružja svih epoha. Izdavač „SIGNATURE". Format knjige A4, 60 strana, 2015.



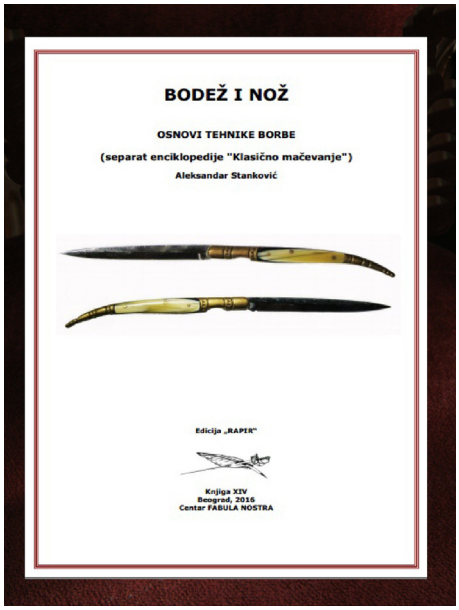
UVOD U KONjIČKO MAČEVANjE.
(separat ENCIKLOPEDIJE KLASIČNO MAČEVANjE).

Knjiga namenjena svima koji žele da steknu osnovna znanja iz ove posebne vrste bojevog mačevanja. Reč je o prvoj knjizi u nas koja kroz prikaz širokog spektra osnovnih elemenata tehnike konjičkog mačevanja, uvodi čitaoca u ovu posebnu formu mačevalačke veštine. Izdavač„SIGNATURE". Format knjige A4, 45 strana, 2015.



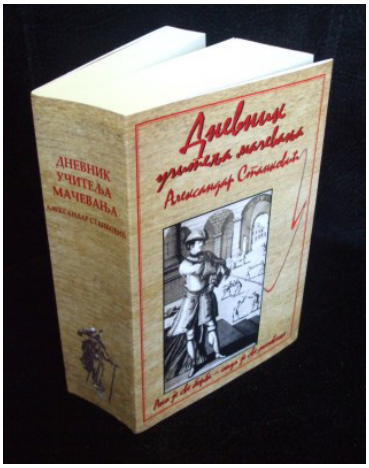
JATAGAN – TEHNIKA MAČEVANjA.
(separat ENCIKLOPEDIJE KLASIČNO MAČEVANjE).

Knjiga namenjena svima koji žele da steknu osnovna znanja iz ove posebne vrste bojevog mačevanja. Reč je o prvoj knjizi u nas koja kroz prikaz širokog spektra osnovnh elemenata tehnike upotrebe jatagana kao posebne vrste mačevalačkog oružja, uvodi čitaoca u ovu posebnu formu mačevanja. Izdavač „SIGNATURE". Format knjige A4, 50 strana, 2015.



BODEŽ I NOŽ – TEHNIKA BORBE.
(separat ENCIKLOPEDIJE KLASIČNO MAČEVANjE).

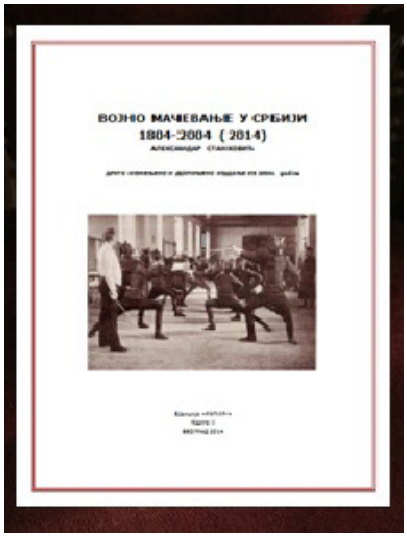
Knjiga namenjena svima koji žele da steknu osnovna znanja iz ove posebne vrste bojevog mačevanja. Reč je o prvoj knjizi u nas koja kroz prikaz širokog spektra osnovnh elemenata tehnike upotrebe bodeža i noža kao posebne vrste mačevalačkog oružja, uvodi čitaoca u ovu posebnu formu mačevanja. Izdavač „SIGNATURE". Format knjige A4, 26 strana, 2015.



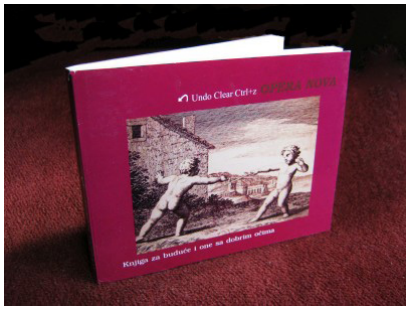
DNEVNIK UČITELjA MAČEVANjA.
Ako je sve borba – onda je sve mačevanje. Govoreći, dakle, o mačevanju neizbežno govorimo i o Svemu. „O veštini i odnosu mačevaoca prema njoj, o odnosu mačevaoca prema sebi, učenju, učitelju i učenicima mnogim, o svetu u kome živiš i svemu po malo, iz godina u kojima vreme od svega je dalo, potraži se i nađi, jer i tebe je mnogo u napisano stalo.“ Dnevničke beležnice od I do VII. Format knjige 12x17 cm.; 700 strana; Izdavač “SIGNATURE”, 2015.



MAČEVANjE – OSNOVI TEHNIKE FLORETA.
Prva knjiga posle Drugog svetskog rata o tehnici sportskog mačevanja. U knjizi su u formi priručnika prikazane osnovne (uvodne) radnje mačevaoca koje se odnose na mačevalački stav, radnje nogu, trupa i mačevalačke kretnje. Izdavač „SPEKTAR“. Format knjige 12x21cm, 141 strana, 1999 (2017 – drugo izdanje)

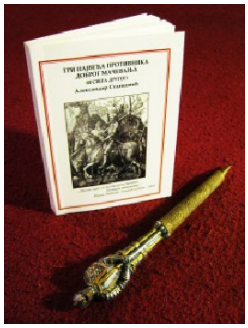


VOJNO MAČEVANjE U SRBIJI 1804-2014.
U knjizi je izložena istorija vojnog mačevanja na prostoru Srbije u periodu od početka 19. veka do početka 21. veka. Knjiga sadrži mnoštvo ilustracija i niz po prvi put objavljenih fotografija i tekstova. Izdavač „SIGNATURE“. Format knjige A4, 163 strane, 2000 (2014) drugo izmenjeno i dopunjeno izdanje

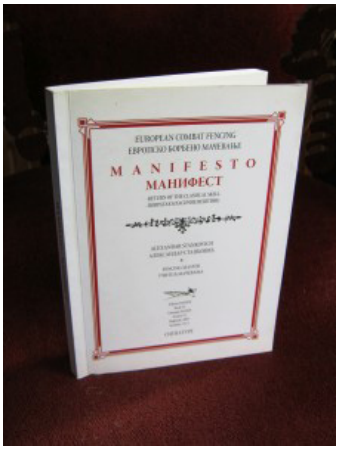


OPERA NOVA I.
Buđenje novog pokreta u mačevanju. Navođenje na napuštanje savremene sportske forme mačevanja i povratak izvornom duhu i tradicionalnom mačevanju prošlosti. Knjiga za buduće i sa dobrim očima. Izdavač „SIGNATURE". Format knjige 12x9,5 cm, 154 strane, 2004.





Jedna knjižica o dva kulturna obrasca, dve vrste ljudi, mačevalaca i pristupa mačevanju i još jedna knjižica o tri najveća protivnika doBrog mačevanja (i svega drugog). Izdavač „SIGNATURE". Format knjige 12x8,5 cm, 103 strane, 2016.



MANIFEST. Manifest klasičnog (borbenog, bojevog, istorijskog...) mačevanja kao negacije savremenog sportskog mačevanja. Tehničke razlike u konceptu i formi. Enlesko-srpsko izdanje. Izdavač „SIGNATURE". Format knjige Format knjige 16,5x12 cm, 207 strana, 2006.



MAČEVANJE KAO BORILAČKA UMETNOST
Teorija, principi i praktikum

Ogled o umetnosti iz ugla borilačkih veština; kritika kulta kompeticije i mačevanja kao borilačke veštine (i drugih borilačkih veština i sportova) o mačevanju u formi borilačke umetnosti (Martial Art) i kulture tela. Manifest novog, trećeg pristupa mačevalačkoj veštini s one strane borilačke veštine i borilačkog sporta.

U PRIPREMI



ISTORIJA SCENSKE BORBE EVROPA

*

SCENSKA BORBA I POZORIŠNO MAČEVANjE U SRPSKOM TEATRU OD SREDNjEG VEKA DO POSTMODERNE

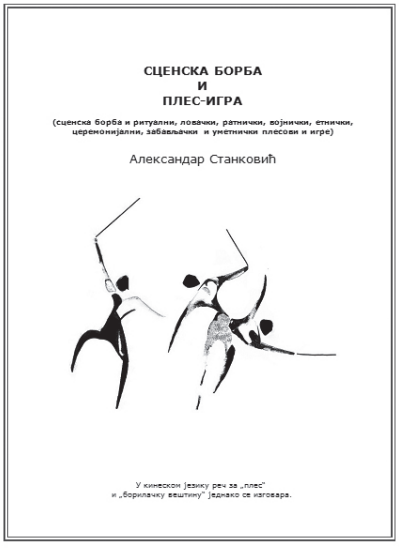
(Separat enciklopedije Pozorišno mačevanje i umetnost scenske borbe)

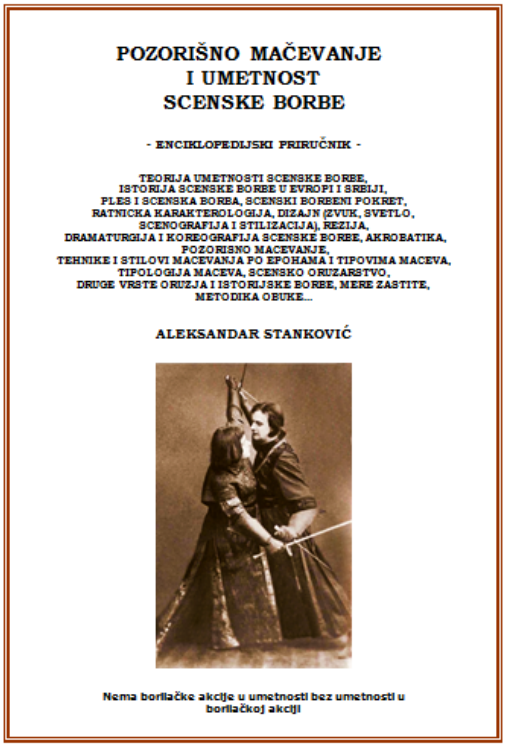
Jedna od retkih knjiga u svetskoj teatrologiji, koja se bavi temom istorije scenske borbe, a prva i zasad jedina kod nas koja daje neku sliku prošlosti ove scenske umetnosti i u srpskom teatru



POSTMODERNA UMETNOST I SCENSKA BORBA U SAVREMENOM TEATRU
(separat enciklopedije Pozorišno mačevanje i umetnost scenske borbe)

Umetnost scene i scenske borbe između koncepta post-moderne kulture i postmoderne postkulture.





POZORIŠNO MAČEVANjE I UMETNOST BORBE – ENCIKLOPEDIJSKI PRIRUČNIK. Scenska borba nije borba na sceni već UMETNOST u formi borbe na sceni. Suština umetnosti scenske borbe zato nije tuča – puka tehnika senzornog spektakla akrobatsko-kaskaderskih vratolomnih egzibicija ispražnjenih od duhovnog i estetskog, već umetnost. Nema borilačke akcije u umetnosti bez umetnosti u borilačkoj akciji.Teorija umetnosti scenske borbe, istorija scenske borbe u Evropi i Srbiji, ples i scenska borba, scenski borilački pokret, ratnička karakterologija, dizajn (zvuk, svetlo, scenografija i stilizacija), režija, dramaturgija i koreografija scenske borbe, akrobatika, pozorišno mačevanje po epohama i tipovima mačeva, tipologija mačeva, scensko oružarstvo, druge vrste oružja i istorijske borbe, mere zaštite, metodika obuke, rečnik termina...

Nezaobilazni deo biblioteke svakog glumca, reditelja, koreografa...i poštovaoca pozorišne i drugih scenskih umetnosti. (preko 1000 strana i više od 6000 ilustracija i šema).

Uvod u umetnost scenske borbe
– drugo izmenjeno i dopunjeno izdanje –

Autor
Aleksandar Stanković

Izdavač
Centar Fabula Nostra

Likovni i grafički dizajn knjige
Aleksandar Stanković

Korektor
prof. Marija Šarić

Kompjuterska obrada
Milena Šećerović

Centar Fabula Nostra

ISBN 978-86-80762-32-6
Beograd 2023

CIP - Katalogizacija u publikaciji
Narodna biblioteka Srbije, Beograd
796.86(082.24)

STANKOVIĆ, Aleksandar, 1962-
UVOD U UMETNOST SCENSKE BORBE -Drugo izmenjeno i prošireno izdanje za studente glume, glumce, reditelje, koreografe, dramaturge i kaskadere (Separat enciklopedije Pozorišno mačevanje i umetnost scenske borbe)E - Beograd : Fabula nostra :2023 (Beograd : Skripta). - 226 str. : ilustr. ; 29 cm
Podatak o autoru preuzet iz kolofona. - Autorova slika. - Tiraž 100. - O autoru: str. 220. - Napomene i bibliografske reference uz tekst.

ISBN 978-86-80762-32-6 (FN)
1. Stanković, Aleksandar, 1962-: Scenska borba i pozorišno mačevanje u srpskom teatru od srednjeg veka do postmoderne 2. Eger, Konstantin Konstantinovič,
a) Mačevanje

COBISS.SR-ID 113277961