Experimentul STAGE COMBAT LAB sau cum luptele scenice devin instrumente de cercetare artistică în dezvoltarea actorului de teatru

DOI : 10.46522/S.2026.01.15

Andrei Mihail DOMINTE PhD
University of Arts Târgu-Mureș
adominte15@gmail.com

Abstract: The Stage Combat Lab Experiment or How Stage Fighting Becomes a Tool for Artistic Research in the Development of the Theatre Actor

In this article, I aim to investigate the art of stage combat appraised equally as experiment and experience as it pertains to the act of shaping an enhanced physicality for the theatre actor. This involves a thorough analysis of artistic fencing techniques with weapons, as well as an exploration of the fundamentals of learning, choreographing, and performing unarmed combat. From the initial stage of familiarization to the actual execution of armed and unarmed fights, we will go through the entire working process, which I have termed the combat lab centered on the actor as both performer and analyst of their own body. In this approach, I will act as observer, witness, choreographer, and trainer, highlighting how this entire field of simulated-violence design can become a tool for active research and for discovering new working methods that foster the development of technical skills, advanced bodily awareness, expressiveness, instinctive action, and a deeper perception of scenic conflict and its direction toward the working partner or partners.

As a preliminary step, we will examine how experimentation interacts with the art of stage combat from both a technical and an aesthetic perspective, through choreographed risk and a specific training method, thereby confirming the function of experiment inherent in this physical conflict art.

Key words: *Experiment; Experience; Stage combat; Artistic fencing; Combat Lab.*

Introducere

Având în vedere că actorul de astăzi, fie că vorbim de teatru, film sau performance, a devenit din ce în ce mai solicitat din punct de vedere fizic, este necesar ca practicanții și teoreticienii să caute sau să inoveze pe scurt, să îmbunătățească - procesul său de lucru pentru rol și pregătirea fizică generală/specifică, fără a afecta fundația pe care este construit meșteșugul său și fără a pune bazele acestor metode în mod separat, ci împreună. În această direcție, intervin atât în calitate de martor tăcut al chinurilor creației sale în laboratorul de luptă, cât și în calitate de regizor de lupte, antrenor de scrimă artistică și designer al violenței, eu având direcțiile de cercetare și actorul fiind puntea care se construiește între acest câmp de lucru și rezultat. Laboratorul de luptă pune actorului la dispoziție un spațiu de întâlnire, între el și sine, între ce este până în acel moment și ce

poate deveni, prin antrenament fizic specific, tehnică de luptă cu armă și fără armă și prin limita fină între viață și moarte pe care o trasează în luptele scenice(stage combat).

Pentru a putea înțelege mai bine acest concept de Laborator, este necesar să precizăm originea sa în arta noastră. Astfel îl vom aminti pe *Jerzy Grotowski*(n_1933 – d_1999) și al său *Teatru Laborator*[1] - Jerzy Grotowski a fost regizor, teoretician și foarte un important creator al secolului XX, un cercetător care a căutat să inoveze modurile în care teatrul se reconstruiește din interior și se raportează la spectator, din punctul de vedere al relațiilor actant-mișcare/actant-spectator și cum acesta prin exercițiu și repetiție poate să-și găsească noi modalități care să-i aducă o mai bună pregătire fizică și psihică, totalul unui spectacol fiind centrat în jurul său, celelalte elemente ale scenei precum lumina, coloana sonoră și decorul fiind doar artificii ajutătoare, după cum preciza autorul. În acest sens, mai mulți mari practicieni au condus aceste studii sau le-au completat spre formarea noilor metode de pregătire a actorului, născute prin experiment – *Eugenio Barba*(n_1936) prin acel *Il training – Teatrul școală*[2], scoate în evidență faptul că pregătirea fizică era inspirată din yoga, elemente de gimnastică, sport sau pantomimă și se schimba constant în funcție de experiența actorului și își muta sensul spre altă latură în funcție de spectacolul (și implicit, personajul) pe care acesta îl avea de jucat. *Jacques Lecoq*[3](n_1921 – d_1999) și *Vsevolod Meyerhold*[4](n_1874 – d_1940), doi mari teoreticieni și totodată practicieni ai teatrului universal, vorbeau despre corpul instrument și cum poate el să se identifice și să coexiste cu acel impuls creator, prin conștientizare (în urma antrenamentului fizic intens bazat pe improvizație, acrobație și gimnastică, capabil de a influența în mod direct psihicul și imaginația).

Dar de ce Experiment și Experiență? Ca să răspundem la această întrebare, este necesar să căutăm chiar la rădăcinile acestor concepte. Experimentul în teatru, sau în artă în general constă în încercarea de a transforma un fenomen, urmărind modificarea normelor și regulamentelor deja existente, prin inovare și experiență vie. Inovarea sau experiența vie trebuiesc observate și apoi sunt urmate de rezultate, pe care le putem cuantifica drept pozitive sau negative. Desigur, arta nu poate fi măsurată decât prin emoție, dar și emoția se transmite prin actor, deci clar avem nevoie un actor – interpret foarte bine pregătit din toate punctele de vedere, mai ales fizic.

Stage combat sau luptele scenice cu armă și fără armă reprezintă o formă de artă aparte, care prin duelul riguros de sabie sau cel al loviturilor directe corp la corp și alternanța dinamică-ritmică a coregrafiei live trec în sfera rezolvării unui conflict scenic într-o formă spectaculoasă și plină de suspans. Este important de precizat că procesul de lucru este împărțit în etape:

[1] https://revistacultura.ro/ritualul-si-corpul-actorului-in-teatrul-lui-jerzy-grotowski/
[2] https://odinteatret.org/wp-content/uploads/2023/03/eugenio-barba-cv-and-bio-2021-bb.pdf
[3] https://atelier.liternet.ro/articol/9234/Jacques-Lecoq-Raluca-Vida/Corpul-poetic.html
[4] https://www.britannica.com/biography/Vsevolod-Yemilyevich-Meyerhold

1. Antrenamentul fizic general, raportat la personajul pe care actorul trebuie să-l contureze, aici intrând actoria, improvizația și mișcarea scenică (în rapoarte corecte intensitate, volum și dozaj).
2. Modurile de redare sau modul în care se manifestă duelul sau lupta propriu-zisă, încadrate în viziunea regizorală prestabilită.
3. Lupta care este construită în beneficiul actorului, mergând pe aceeași linie cu acțiunea piesei scrise, ajutând astfel personajul să evolueze.

Experimentul Stage Combat

Corpul, principalul instrument al actorului și vectorul de tranziție al emoțiilor spre gest, mișcare și acțiune fizică este un material cu care trebuie să lucrăm foarte fin, deoarece însuși actantul reprezintă materialul didactic principal. Corpul este o arhivă personală a fiecărui interpret, în el fiind deja înmagazinat tot ce înseamnă mișcarea invizibilă pe care trebuie să o aducem la lumină, dar care cu timpul se pierde sau „se rătăcește", din cauza lipsei unui antrenament constant. Raportul interior – exterior, adică impulsul creator transpus în mișcarea fizică pe care le avem de scos la iveală și prelucra în scenele de luptă cu armă și fără armă trebuie să fie atent calculate atât actoricește, cât și tehnic, executate în siguranță, mai apoi redate în duel sau confruntare corp la corp cât mai aproape de realitate. Cu alte cuvinte, cu ajutorul antrenamentelor generate de tehnicile luptelor scenice cu armă și fără armă, putem practic, controla nivelul de violență și manipula sentimentul creator spre a genera o pondere perfectă pentru scena de combat.

În prima fază a antrenamentului fizic, actorul este pregătit împreună cu trupa, la modul general, unde se lucrează în șiruri de exerciții prelungite, care țin mai mult de partea de încălzire generală. Chiar dacă termenul este încălzire fizică generală, aici putem observa prima parte a ceea ce numim experiment în lupta scenică, adică primul strat de descoperiri, anume o ante-diagnoză a fiecărui actant în parte, care ne ajută să putem răspunde la întrebări precum: Cât rezistă fiecare actor în cadrul unui exercițiu de forță și rezistență? Cât înțelege din exercițiu și ce viteză de reacție are la impulsurile exterioare ale colegilor și la comenzile verbale ale regizorului de lupte? Cât de flexibil este emoțional? Stăpânește o bună coordonare? Are blocaje sau a suferit accidentări anterioare? În acest fel, regizorul de lupte are ocazia să întocmească o fișă cu o caracterizare fizică concisă a fiecăruia, cu nivelul de aptitudini de care dispun, unde este de lucrat și cât este de lucrat și cum antrenăm corpul spre a da o expresie specifică și o anduranță prelungită în vederea unei bune desfășurări a luptelor scenice care vor urma. Mai apoi intervenim cu exercițiile specifice individualizate și cu exercițiile tehnice de bază care sunt apoi prezente în luptă pentru a ajuta și avantaja actorul în mișcarea violentă simulată.

În a doua fază a antrenamentul fizic specific avem ceea ce numim „elementele" componentă simplă și compusă a luptelor, un tip antrenament care este repetitiv la prima vedere, dar care crește ca intensitate treptat, cu fiecare repetiție. Ceea ce este extraordinar de interesant, este că sub un ghidaj propice al antrenorului, actorul începe să se perceapă

altfel, să fie mai conștient de limitele sale, care prin natura meseriei, vor fi de cele mai multe ori depășite. Aici deja se trece, în funcție de text sau concept regizoral, la fraze de armă speciale, unde se stabilesc perechi/grupuri de luptă sau de confruntare fizică corp la corp. În această etapă, începând de la aranjament scenic, poziționare pe niveluri sus/jos - și intrări-ieșiri sau drumuri de parcurs pe diferite distanțe – se începe al tip de experiment, cel al timpului și al traseului pe care actorii îl au de urmat. Marele regizor american de avangardă, un maestru și totodată un pionier al teatrului și experimentului, *Robert Wilson*[5](n_1941 – d_2025) avea în vedere că timpul este elastic în teatru, iar durata unei treceri prin scenă sau a unui simplu gest poate să dureze infinit mai mult decât în viața reală. Este clar că timpul scenic se dilată mai greu, 10 pași în scenă atârnă simbolic mai greu decât aceiași pași în timp real, de aceea în lupta scenică, timpul este divizat în ritmuri extrem de diferite, creând astfel acel suspans ce precede punctul culminant. Aceste trasee în cazul de față, sunt măsurate pe un metronom exact, de exemplu – dacă este vorba de luptă de grup (Romeo și Julieta a lui W. Shakespeare, Cei trei muschetari a lui A. Dumas, Cyrano de Bergerac a lui E. Rostand), traseele fiecărei perechi, dar și conținutul de duel depind de lupta principală, ei susținând acel prim duel care trebuie să iasă în evidență prin mișcare simplă, dar ritmată asimetric, reprezentând de fapt un cor. Durata unui duel de cor poate fi mai lungă sau mai scurtă în funcție de lupta principală, iar frazele de armă pot fi repetitive, dar executate în dinamici total diferite, pentru a nu fi percepute de public ca fiind false, menținând iluzia intactă.

În a treia fază, în procesul de învățare al duelului de scrimă artistică, după stabilirea exactă a locurilor în scenă și al traseelor pe care le au de parcurs, se trece la învățarea frazelor de armă prestabilite. Acest proces de lucru este în sine un alt experiment, sau o experiență vie pe care actorul o trăiește, deoarece prin specificitatea exercițiilor cu arma – paradele și atacurile de bază, paradele și atacurile compuse, pașii de scrimă, tehnica specifică fiecărei arme (sabie, spadă, pumnal, floretă și fandările cu tăieri/împungeri specifice), se trece la lucrul în dinamica de luptă realistă, absurdă sau comică (după caz) și implicit, la componenta actoricească. În calitate de preparator al duelului, atenția în a experimenta cu arma, cade în două laturi, ambele având la bază teatralitatea luptei și ponderea violenței actorilor – duelul în slow motion – pentru a stabili intențiile clare de atac și apărare și duelul improvizat – practicat pentru a determina cât de pregătit este actorul pentru a reda cât mai aproape de adevăr confruntarea. Aceste două metode vor fi explicate ulterior, dar doresc să justific de ce utilizez acest experiment și cum acesta nu doar ajută actorul să se descopere, ci îi și formează o bază solidă, care mai apoi este folosită în cadrul spectacolului. Consider că actantul care va trebui să execute și să joace un duel de scrimă artistică trebuie să-și formeze o relație foarte bună cu partenerul de scenă, întrucât lupta coregrafiată, pentru a fi autentică, are nevoie de două creiere, de minim doi oameni care comunică în luptă. Metoda în regim de dialog pe sistem întrebare – răspuns, prin intermediul luptelor de sabie, completează acest aranjament. Un partener atacă, celălalt răspunde prin paradă și ripostă și așa mai departe, fiind necesar să

[5] https://robertwilson.com/messiah-cover

aibă și acel al șaselea simț foarte bine dezvoltat – awarness – adică conștiința spațiului, a partenerului, simțul actoricesc, prin care se face apel la instinctul activ în situația limită impusă, la atenția și impulsul de a acționa atât fizic, cât și psihic asupra adversarului.

Prima metodă folosită în duel, cea de improvizație în luptă – duelul improvizat – se aplică atunci când tehnica este învățată proaspăt, când frazele de armă se așează în memoria corporală a actorilor, facilitând descoperirea reacțiilor dorite (care rămân în duel) sau nedorite (cele parazitare care murdăresc duelul). Actorilor li se oferă o formulă de duel, spre exemplu o pereche de actori – 1 versus 1, A și B. A are de executat un atac consecutiv în ordinea acelor de ceasornic, format din 3 tăieri la braț înarmat, cap și interior sus (piept), iar B are de parat cu terță (3), cvintă (5), cvartă (4), cu pașii înainte pentru A și pașii înapoi, pentru B. În acest experiment, analizăm pe rând primele faze ale duelului, atât eu ca regizor de luptă, cât și actorii ca interpreți evaluând nivelul de agresivitate, dinamica brațului înarmat, reacțiile/contra-reacțiile și cum se manifestă aceștia din plin. În primele dăți vor executa corect, atenți fiind la ce au de făcut, strict din punct de vedere tehnic apoi, instinctiv, vor umple scena cu intenție și nerv și vor începe chiar să aibă prezență, inițiativă, fără observația ochiului din afară. Desigur că și grija față de adversar va crește, vor învăța că distanța este crucială, iar apoi vor începe să-și corecteze singuri greșelile, devenind mai conștienți atât de ei, cât și de partener și de spațiul în care se află. Un astfel de exercițiu în *stage combat* demonstrează că actorii pot să-și descopere corpul în momente foarte încărcate de tensiune. Totuși, ei își vor păstra un punct de legătură, adică o relație, chiar dacă se află în conflict, iar o relație bine stabilită între actori înseamnă o foarte bună relație cu publicul spectator.

A doua metodă care este extrem de eficientă și care deschide alt tip de experiment, cel invizibil, mai degrabă interiorizat, este cea de luptă în slow motion, aplicată pentru a da ocazia actorului să-și descopere flexibilitatea interioară. Este indicat de folosit această metodă mai aproape de premieră, când actorii sunt aproape gata cu toate elementele costum, cu armele de scenă, cu machiaj complet și sunt familiarizați cu tot decorul, deoarece este mult mai eficientă în stabilirea precisă a pauzelor, a intențiilor, a tempoului și a textului, dacă este prezent în conținutul duelului. Pauza în teatru reprezintă un moment în sine, în care liniștea lucrează prin actor, dar și pentru actor. În cadrul luptelor scenice, pauza are o componentă tehnică – respirație, poziționare corectă și recalibrare și una artistică sau actoricească conform căreia interpretul are timpul necesar să spună o replică, să arunce o privire sau să facă un semn/gest spre adversar.

Acest tip de luptă în viteză redusă constă în fragmentarea frazelor de armă, și se împarte în două exerciții:

1) lupta dusă într-un ritm normal, firesc, realist, dar fără contactul lamelor, intenția brațului înarmat fiind cea de a lovi, dar lamele neavând vreun contact
2) lupta cu pași înainte/înapoi într-un ritm foarte lent, dar cu atingerea lamă pe lamă, cu loviturile de sabie și mișcările brațului înarmat desfășurându-se la 10 % din viteza inițială.

Am descoperit prin aceste exerciții că actorii învață să își descopere, apoi să își acopere intențiile mai bine. Ei își îmbunătățesc viteza de reacție atât din punct de vedere tehnic, cât și din punct de vedere actoricesc. Un lucru extrem de important, adică o problemă des întâlnită chiar și la profesioniști, este respirația în timpul duelului. Prin aceste metode, ei învață să respire, unii întâmpinând această problemă, din cauza încărcăturii semnificative a duelurilor. Luptele scenice de scrimă îl ajută pe actor prin aceste două metode de lucru să devină propriul său ghid, un observator care odată învățat cu toate principiile fundamentale ale duelului de armă, se poate descoperi, corecta și îmbunătăți din punct de vedere corporal.

În cealaltă latură a violenței simulate, în luptele corp la corp, și în general prin confruntările fizice directe, actorul are ocazia perfectă să-și vadă corpul în plină acțiune și să-și testeze limitele, fără ajutorul unei arme sub care se poate mai ușor camufla. În cele mai multe cazuri, el însuși trece de la statutul de interpret la cel de creator, după învățarea tehnicilor de bază implicate – contactul direct de pumn, cot, genunchi, picior, sincronizarea cu partenerul în loviturile directe, proiecțiile la podea de tip priză sau cascadoria ușoară utilizată. Încă din etapa de învățare se pune accent pe antrenament specific, deoarece aici, în funcție de experiența actorului, i se dau acestuia mai multe mișcări de luptă și cascade sau mai puține, gradele de dificultate fiind diverse. Actorul are tendința să devină creator, să exerseze mai intens, să caute în interiorul său voința, și în exteriorul său precizia, necesare execuției, dar învață deopotrivă ce este siguranța, distanța, ponderea actoricească, reacția, decizia și acțiunea, corpul său devine un „vas de porțelan", învățând să aibă grijă să nu se spargă. Lupta corp la corp în teatru este mult mai eficientă pentru actorul interpret, reușind prin intermediul ei să-și descopere alte laturi ale propriului univers creator, adică pe cele tehnice și economice. El învață să își folosească energia până la 80 %, restul de 20 % fiind conservat (interiorizat). În acest caz și publicul este mai receptiv, mai atent și mai prins în poveste. Este evident, prin urmare că avem nevoie de un aranjament scenic special, echilibrat, cât să nu ascundem totul și nici să nu arătăm totul. Un alt simț pe care îl deprinde actorul în pregătirea acestei confruntări este cel de utilizare a corpului său în spațiu, cât să releve în plan vizibil, adică în conflictul arătat exterior, și cât în invizibil furia pe care o ascunde și o afișează treptat, până în punctul culminant al rănirii sau al uciderii adversarului. Devine chiar el regizorul în momentele cheie a luptei corp la corp, deoarece nu are o armă, deci trebuie să-și vizualizeze foarte bine atât propriile mișcări, cât și pe cele pe care le așteaptă de la adversar, fără să le anticipeze.

Ca orice formă de artă fizică, luptele scenice cu armă și fără armă trec din sfera unui simplu antrenament în aria instrumentelor active de cercetare în vederea dezvoltării corporalității actoricești. Doresc să argumentez de ce este atât de relevant nu doar pentru formarea tânărului actor-student, ci și în pregătirea profesionistului-actor. În primul rând, am descoperit lucrând atât ca profesor în spațiul academic, iar apoi în calitate de regizor de lupte în mediul teatral profesionist, aproximativ aceleași probleme, din punct de vedere fizic, deși vorbim de câmpuri care ar trebui să fie diametral opuse. Din cauza lipsei unor cursuri de lupte scenice în universitățile de profil, sau prezența lor redusă,

tânărul actor păşeşte cu frică, nu are siguranţă şi întâmpină cu emoţie o luptă scenică de nivel avansat după facultate, dacă are ocazia să joace în una, fie că vorbim de film sau teatru. Surpriza a fost că aceeaşi dificultate am întâlnit-o la profesionişti, deşi acolo era în proporţii mai atenuate Din cauza lipsei de antrenament pe termen lung, actorul cu o experienţă îndelungată poate a făcut în timpul studenţiei cursul de lupte scenice, dar neavând un cadru activ unde să pună în practică acele aptitudini, ele ori s-au pierdut, ori au devenit mecanice. Predarea în şcolile de profil, cât şi prezenţa atelierelor de lupte scenice în teatru facilitează o bună cale de învăţare a unor elemente fizice detaliate de combat, ce ajută actorul student şi actorul profesionist să devină mai agili, mai puternici şi mai maleabili fizic şi psihologic, dirijori ai propriului corp, mai conştienţi, mai rapizi şi mai încrezători în propriile puteri.

Funcţia de experiment a luptelor scenice este dată şi din perspectiva spectacolului, a întregului, mai întâi estetic, deoarece lupta îmbogăţeşte arhitectura spectacolului combinând realismul cu lumina şi universul sonor. Mai mult, în momentul în care regizorul sau piesa scrisă cere o astfel de rezolvare prin luptă, reprezentaţia devine mai dinamică, fiind conturată în tensiune şi suspans. Dar funcţia experimentală nu se opreşte aici. Atât prin faza de repetiţie constantă a duelurilor, cât şi prin manifestarea lor în plin moment live se previne o problemă arhidiscutată de-a lungul timpului printre teoreticienii şi mai ales practicienii de teatru, anume prevenţia mecanicizării actorului, fenomen care duce inevitabil la degradarea spectacolului de teatru. Lupta scenică are calitatea de a da un surplus de forţă producţiei cât şi actorului, împlinindu-se acel schimb de energii care trebuie să aibă loc în timpul unui spectacol de teatru.

Cyrano – Actorul în descoperirea corpului şi a expresiei – cercetarea artistică activă

În 2023 am fost invitat la *Teatrul Regina Maria* din Oradea pentru a realiza duelurile de scrimă artistică şi luptele scenice corp la corp în cadrul spectacolului *Cyrano de Bergerac*[6], de *Edmond Rostand*(n_1868 – d_1918), într-o adaptare liberă de Marian Popescu, regizată de Horia Suru şi având scenografia realizată de Tudor Prodan. În cadrul acestei concluzii practice, aş dori să adaug datele şi rezultatele obţinute în urma procesului de lucru pe care l-am avut cu actorul R. B., cel care îl interpreta pe Cyrano. Lucrul pentru acest personaj reprezintă un laborator în sine, din punct de vedere actoricesc, tehnic, sportiv şi artistic. În primul rând, am fost prezent la primele repetiţii de citire a textului. Întrucât duelul de scrimă artistică includea un text în versuri, aveam nevoie de pauze în care să încapă atât textul, cât şi mişcările de spadă. Pentru a exersa acest lucru, pe frazele foarte lungi de armă, am utilizat metodele precizate mai sus, lupta în slow motion şi duelul improvizat. Aceste experimente cu actorii în plin duel mi-au permis mie în calitate de coregraf, să am un punct zero în construcţia de duel şi actorului R. B. să-şi dezvolte corpul într-o manieră echilibrată.

[6] https://www.teatrulreginamaria.ro/cyrano-de-bergerac/

În prima fază de încălzire, la antrenamentul general, exercițiile erau personalizate pentru actor, stimulându-se creșterea ritmului cardiac (cardio), iar după o evoluție vizibilă, a forței, a vitezei și a rezistenței la efort, s-a trecut la antrenamentul specific – mânuirea spadei, pasul, fandarea în explozie, fenta, împungerea, parada. Este de la sine înțeles că într-o luptă avem nevoie de cel puțin două persoane, dar în cazul singular al personajului *Cyrano de Bergerac*, actorul experimentează cu o serie de atacuri și deplasări speciale înainte-înapoi fără partener, simulând prezența unui adversar, dându-i ocazia să se joace cu gestica brațului înarmat, deoarece trebuia să capete pe lângă siguranță, și o anumită alură de spadasin, specifică personajului. El trebuia să mânuiască arma într-un anumit fel, având o fluiditate naturală. Actorul R. B. este un interpret de excepție, dar la partea de siguranță cu arma, la deplasarea cu replică fără atac și la atacul cu fentă și replică a trebuit să plasez repetiția într-un experiment mai deschis, lucrând cu partener în diverse viteze, pentru a stimula atât instinctul de a acționa, pentru a trece peste teama care se instalează odată cu emoțiile duelului și pentru a vedea care este granița dintre agresivitatea jucată și agresivitatea reală.

Pentru a respecta atât textul, cât și cerința regizorului de a construi un duel în care Cyrano înfruntă mai mulți adversari, a trebuit să lucrăm în grup, începând de la lovituri de tăiere multiple care au fost discutate și stabilite înainte de repetiția practică. În partea aceasta, pentru a avea acea siguranță că nu ne vom răni în timpul repetițiilor, am experimentat cu improvizația cu armă alături de un partener, crescând treptat până la patru, șase și opt parteneri, cu atacuri paralele, adică acele atacuri care se execută în oglindă, partenerul fiind nevoit să riposteze atacul sau împungerea cu care este lovit. Astfel am început ceea ce eu numesc – cercul de scrimă.

Cercul de scrimă este un exercițiu creat și îmbunătățit în urma multor repetiții și antrenamente pentru lupte scenice, menit să ajute actorul să nu anticipeze mișcarea și să își crească capacitatea de concentrare, având la dispoziție una sau mai multe atacuri și parade pentru a se familiariza cu simțul pericolului și cu mânuirea în siguranță a armei cu tăiș. Această metodă constă în așezarea tuturor actorilor într-un cerc, cu brațul înarmat, doar unul dintre aceștia, rămânând în mijlocul cercului. Cel din mijloc trebuie să fie atent la tot cercul fiind într-o mișcare constantă, atacul în cerc poate fi dat de oricare coleg și doar atunci poate cel din mijloc să riposteze. Odată atacat, el trebuie să răspundă în același fel, dar cu o energie diferită. Acest exercițiu i-a conferit actorului R. B. încrederea necesară în execuție și aplicarea unor metode proprii de răspuns actoricesc și corporal, după câteva serii, devenind relaxat, flexibil și (mai ales) autentic.

Spre finalul repetițiilor și trecerea sa prin duel cu un partener/parteneri, replici multiple, traseu scenic prestabilit și poziții scenice diferite actorul a devenit una cu personajul, mărturisind că prin experiența vie și experimentarea directă cu luptele scenice, atât cu armă, cât și fără armă, a căpătat o expresivitate corporală specifică personajului, o atenție sporită asupra corpului său, o atenție distributivă dezvoltată și, foarte important, s-a descoperit și actoricește, având ocazia să-și depășească limitele în acest proces.

Concluzii

Acest experiment al aplicării luptelor scenice cu armă și fără armă asupra procesului de lucru al actorului spre optimizarea corpului scenic se confirmă prin transformările constante pe care am avut ocazia să le notăm în cadrul acestui laborator de luptă. Actorul de teatru, prin intermediul luptelor scenice (stage combat) devine din simplu executant un interpret și din interpret, creator, pentru ca spre final să devină observator al propriilor tranziții interioare și exterioare, iar după o analiză atentă, să aplice corporalitatea și impulsul creator în aceeași direcție spre construcția personajului.

În calitate de coregraf și de inițiator al acestor programe de lucru, susțin această cunoaștere prin acțiune, ca exercițiu al menținerii unei stări de sănătate optime pe termen lung și a unei rigori profesionale sporite, transformarea artistică în arta noastră venind în urma experimentului constant.

Confirmarea funcției experimentale a luptelor scenice se aplică în acest caz și deschide pentru cercetare artistică o cale care merită studiată, dezbătută și aplicată pentru a aduce în meseria noastră (și implicit artei actorului), noi moduri de pregătire, prin care să se transforme și să transforme emoția în gest și mișcare dinamică.

REFERINȚE

ARUIN, Alexander, 2020 Vsevolod Yemilyevich Meyerhold, [online]. Britannica – TV and Theatre Stage directors. [07.10.2025] Online. Disponibil la: https://www.britannica.com/biography/Vsevolod-Yemilyevich-Meyerhold

BARBA, Eugenio, [online]. Odin Theatre [08.10.2025]. Disponibil la: Odin Theatre 2023, Eugenio Barba, Biografie și Spectacole. Online. Disponibil la: https://odinteatret.org/wp-content/uploads/2023/03/eugenio-barba-cv-and-bio-2021-bb.pdf

SAVA, Florina, 2019. Ritualul și corpul actorului în teatrul lui Jerzy Grotowski,[online]. Revista Cultura, [08.10.2025]. Disponibil la: https://revistacultura.ro/ritualul-si-corpul-actorului-in-teatrul-lui-jerzy-grotowski/

VIDA, Raluca, 2019. Fragmente și cronici ale cărților pe hârtie [online]. Revista LiterNet, [10.10.2025]. Disponibil la: https://atelier.liternet.ro/articol/9234/Jacques-Lecoq-Raluca-Vida/Corpul-poetic.html

WILSON, Robert, 2015, *Biografie și Spectacole*. [online]. RobertWilson.com, [10.10.2025]. Disponibil la: https://robertwilson.com/turandot-cover https://robertwilson.com/messiah-cover.

© Andrei Mihail Dominte, 2026. Acest articol este distribuit sub licența Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY).