

MINISTERUL CULTURII AL REPUBLICII MOLDOVA
MINISTERUL CULTURII ȘI CERCETĂRII AL REPUBLICII MOLDOVA
ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE
ȘCOALA DOCTORALĂ *STUDIUL ARTELOR ȘI CULTUROLOGIE*

APROB:

Doctor în studiul artelor,
Profesor universitar
Svetlana BADRAJAN
Director Școală doctorală *Studiul*
artelor și culturologie

APROB:

Doctor în studiul artelor,
Profesor universitar
Tatiana BEREZOVICOVA
Președinte al Consiliului Științific al
AMTAP
Proces verbal nr. 8 din 08.05.2025

CURRICULUM
la disciplina
ELEMENTE CONSTITUTIVE ALE OPEREI
TEATRALE/COREGRAFICE
ciclul III de studii universitare (Doctorat)

Domeniul de formare profesională:	654. Arte audio-vizuale
Programul de studiu:	654.01 Artă teatrală, coregrafică (cercetare, creație)
Forma de învățământ:	(cu frecvență/ cu frecvență redusă)

Autor:

Angelina Roșca-Ichim,
doctor, prof. univ., Maestru în Artă

(semnătura)

Chișinău, 2025

CUPRINS

I.	Preliminarii	2
II.	Competențe generale ale disciplinei	3
III.	Competențe specifice (finalități de studiu)	4
IV.	Administrarea disciplinei	5
V.	Unități tematice și repartizarea orientativă a orelor	5
VI.	Obiectivele de referință și unități tematice	5
VII.	Organizarea lucrului individual al doctorandului	12
VIII.	Metode de predare	13
IX.	Evaluarea disciplinei	13
X.	Bibliografie	16

I. PRELIMINARII

Disciplina *Elemente și structuri constitutive ale procesului teatral/coregrafic* este un curs adresat doctoranzilor de la specialitățile: teatrologie, dramaturgie, scenografie, coregrafie, actorie, regie, multimedia. Orele se țin în torent, ceea ce constituie un factor dominant în alegerea subiectelor interdisciplinare, la hotar de comun interes pentru cei ce vor cuprinde mai multe domenii de activitate artistică: teatru, cinema, TV, dans etc. De remarcat că însăși realitatea procesului dramatic mondial este poziționată azi la hotar de diferite arte, generând forme alternative de Teatru-muzică, Teatru-Dans, Teatru-Imagine ș.a. Tot mai mult se merge și pe sinteza diferitor metode de creație, pe care doctoranzii, la orele de *Elemente și structuri constitutive ale procesului teatral/coregrafic*, trebuie să se obișnuiască să le distingă și să le pună în combinații favorabile concepției artistice. Ținându-se cont de interesul sporit pe care îl manifestă practicienii și teoreticienii teatrului față de pre-expresivitate și artă codificată, sunt elaborate teme noi care anterior nu au fost aduse în fața auditoriului sub nici o formă. Producția teatrală autohtonă de asemenea începe să folosească diverse modalități de convenții și de semne. Pentru perceperea și analiza spectacolelor contemporane, instrumentariul tradițional devine inoperant. Tocmai de aceea cursul în cauză își propune lărgirea cunoștințelor viitorilor cercetători științifici și creatori, desfășurând noi aspecte în complexitatea fenomenului teatral, dar și noi principii și tehnici de abordare ale acestora în perspectivă semiologică și antropologică.

Elemente și structuri constitutive ale procesului teatral/coregrafic este un obiect teoretic care vine să vorbească viitorilor doctori în studiul artelor despre specificul și problemele profesiei pe care aceștia doresc să aibă la un nivel superior. În felul acesta *Teoria teatrului* este o disciplină complexă în ansamblul programei de instruire a doctoranzilor din domeniul Artei Dramatice.

Ne propunem, așadar, un ciclu de prelegeri cu largă deschidere spre zonele teatrului, filmului, TV, dar și cu aprofundări în materie. Urmărind fenomenele cele mai caracteristice ale teatrului universal, cursul cercetează, în analize concrete, sistemul de relații dintre elementele componente fundamentale ale teatrului: text-regizor, actor-public. În acest cadru, alegându-se fenomenele proeminente, cele mai semnificative, din teatrul universal, se determină situarea fenomenului teatral în contextul culturii moderne și al societății contemporane. Cursul constituie o fundamentare a conceptelor teatrale de bază cuprinzând cristalizarea și evoluția teoriei dramei și a teoriei artei spectacolului, incluzând toate compartimentele creației teatrale – dramaturg, arta actorului, regia, scenografia, muzica de scenă, implicații sociologice – public. Se urmărește elaborarea unor sisteme încheiate de idei și a cristalizării unei conștiințe teoretice și critice în evoluția teatrului universal și românesc, clasic și modern. Sunt cercetate textele teoretice cu

valoare programatică începând cu antichitatea și până în zilele noastre, raportând teoria teatrului la creația în domeniul dramaturgiei și artei interpretative. Majoritatea subiectelor, reieșind din contingentul studenților, urmăresc interdependența cuvântului și a cadrului scenografic.

Scopul cursului constă în acumularea materialului teoretic în diverse domenii (teatrologie, dramaturgie, scenografie etc.), dar și în perfecționarea instrumentariului profesionist. Unul din obiectivele majore ale cursului este acela de a facilita însușirea profesiei propriu-zise, propunându-și să fie cât mai aproape de orele practice la specialitate. În ultima ei fază, disciplina urmărește extrapolarea cunoștințelor obținute în sfera teoriei teatrale asupra aspectului practic al profesiei, dar și asupra celui de investigație științifică.

II. COMPETENȚE GENERALE ALE DISCIPLINEI

Competențe profesionale:

CP1. Aprofundarea cunoștințelor teoretice fundamentale în domeniul artei teatrale și performative în perspectiva cercetării artistice;

CP3. Capacitatea de a activa în calitate de director și participant al proiectului teatral/științific;

CP4. Folosirea sistematică a procesului artistic, generator de expresii artistice în diferitele sale stiluri și forme în vederea perfecționării condiției de potențial cercetător;

Competențe transversale:

CT3. Cizelarea spiritului de inovație și creativitate pentru actualizarea continuă a cunoștințelor profesionale și a pasiunii pentru cercetare.

Utilizarea unor noi metode de cercetare în teatru și arte performative în vederea lărgirii și îmbogățirii arealului de investigație artistică.

III. COMPETENȚE SPECIFICE (FINALITĂȚI DE STUDIU)

Prin studierea disciplinei masteranzii vor fi capabili la nivel de:

1. Cunoaștere și înțelegere:

- să cunoască structurile tradiționale de teatru și cele alternative;
- să cunoască metodele de includere a elementelor în diverse sinteze artistice;
- să cunoască elementele de bază ale fabulei și ale subiectului;
- să cunoască funcționalitatea elementelor și structurilor dramatice;
- să cunoască modele de mixare a diverselor elemente și structuri teatrale;
- să cunoască contextele culturale de concepere și funcționare a structurilor teatrale;
- să cunoască literatura consacrată structurilor artistice.

2. Aplicare:

- să cultive simțul valorii și non-valorii elementelor și structurilor artistice;
- să mențină dorința de a depăși inerțiile culturale de menținere a structurilor osificate;
- să respingă elementele și structurile pseudo-estetice și speculative;
- să disocieze ideile unei structuri scenice;
- să comenteze din perspectivă propriei așteptări valențele unei structuri scenice;
- să deconspire mitologia politicilor contemporane în structurile artistice;
- să interpreteze rolul elementelor în formarea unei structuri de valoare;
- să compare diverse elemente și structuri artistice din multiple perspective;

- să prezinte sintetic particularitățile elementelor formatoare de structuri în opere artistice concrete.

3. Integrare:

- să-și formeze spiritului combinativ al elementelor din diverse sisteme estetice;
- să-și dezvolte abilitățile de investigare și intervenție în procesul teatral curent;
- să-și cultive capacitățile de comunicare cu organisme teatrale;
- să-și formeze criteriile de apreciere a rezultatului procesului de creație;
- să posede exactitatea expunerii gândului, argumentarea opiniilor;
- să-și creeze “polifonia” optice asupra procesului teatral;
- să-și îmbogățească și să-și cizeleze aparatului categorial;
- să-și formeze propria metodă, propriul stil, descoperindu-și individualitatea;
- să se poată autoverifica în vederea îndepărtării riscului autopastașării;
- să poată selecta ideile și mijloacele necesare pentru a crea o operă integră;
- să posede forță de manevre între norme și deschideri.

IV. ADMINISTRAREA DISCIPLINEI

Studii cu frecvență

<i>Codul disciplinei</i>	<i>Anul de studii</i>	<i>Sem.</i>	<i>Total ore</i>			<i>Nr. de ore pe tipuri de activități*</i>				<i>Forma de evaluare</i>	<i>Nr. ECTS</i>	<i>Responsabil pe disciplină</i>
			<i>Total</i>	<i>Contat direct</i>	<i>Studiu individual</i>	<i>C</i>	<i>S</i>	<i>L/P</i>	<i>I</i>			
F.01.0.003	I	1	210	10	200	2	1		-	examen	7	Roșca-Ichim Angelina
Total pe disciplină			210	10	200	2	1		-		7	

Studii cu frecvență redusă

<i>Codul disciplinei</i>	<i>Anul de studii</i>	<i>Sem.</i>	<i>Total ore</i>			<i>Nr. de ore pe tipuri de activități*</i>				<i>Forma de evaluare</i>	<i>Nr. ECTS</i>	<i>Responsabil pe disciplină</i>
			<i>Total</i>	<i>Contat direct</i>	<i>Studiu individual</i>	<i>C</i>	<i>S</i>	<i>L/P</i>	<i>I</i>			

F.01.0.0 03	I	1	180	8	172	2		-	exame n	6	Roșca- Ichim Angelina
Total pe disciplin ă			180	8	172	2		-		6	

Notă *: C = curs, S = seminar, L = ore de laborator, practice, I – ore individuale asistate de profesor.

V. UNITĂȚI TEMATICE ȘI REPARTIZAREA ORIENTATIVĂ A ORELOR

Nr.	Unități tematice	Numărul de ore			
		Contact direct		Studiu individ.	Total
		C	L/P		
	Anul I, semestrul 1				
1.	Structura – cauza și finalitatea operei de artă.	1	1	25	27
2.	Mitul ca structură semiologică.	1	1	25	27
3.	Structuralismul și poststructuralismul teatral	1		25	27
4.	Structura textului artistic. Interacțiunea elementelor piesei, decorului, vestimentației, expresiei corporale.	1		25	25
5.	Sucesiunea elementelor fabulei în Compoziția și Dispoziția operei de artă	1	1	25	27
6.	Semnul – element al structurii semiologice în artele audio-vizuale	1		25	27
7.	Elemente de tehnici cotidiene și extra-cotidiene în teatrul oriental vs. teatrul occidental	0,5		25	25
8.	Elementul muzical și cel sonor în complexitatea structurii teatrale. Fragmente "sugestive" și elemente stereotipe	0,5		25	25
	Total semestru:	7	3	200	210
	TOTAL: 210				

*Nr. de ore este indicat pentru studiile cu frecvență.

VI. OBIECTIVELE DE REFERINȚĂ ȘI UNITĂȚI TEMATICE

Nr.	Obiectivele de referință	Unități tematice
1	- să cunoască adevărata structură a artistului (de a împleti sau de a țese propria semnificație înfășurând-o în jurul lui însuși, astfel încât fiecare frază să apară în primul moment ca un soi de nod, și apoi, după o clipă de suspensie a sensului, să se dezlege și să se limpezească);	Structura – cauza și finalitatea operei de artă. Cuvinte-cheie: structură obiectivă, model formal, structura determinației, țesutul Noțiunea de structură în istoria gândirii. Lecțiile lui Aristotel: teoria structurii ca fiind o formă concretă și ca fiind un model formal. Opera de artă privită ca structură și ca posibilitate. Geneza epistemologică a structurii. Structura ca sistem axat pe legătură interioară și structura ca model

	- să poată face observabil (în fiecare frază/element) nodul, sau ghemul structural, așa încât să prevedem, să așteptăm și, deci, să întâmpinăm frazele/elementele succesive; - să poată intensifica plăcerea printr-un efect de surpriză; - să înțeleagă că singurul precept categoric este de a crea o infinită varietate: de a interesa, de a tulbura, de a surprinde și totodată de a încânta.	teoretic. Structura și <i>seria</i>. Posibilitățile structurilor generatoare. Autodistructivitatea structurii. Structura ca o constantă. Spectacolul/filmul de televiziune: structură și compoziție. Procedeele moderne de structurare compozițională a spectacolelor/filmelor de televiziune. Robert Louis Stevenson despre structura care poate fi din sunete, din culori, din atitudini în mișcare, din figuri geometrice, din trăsături imitative. Stilul e sintetic. Căutând o axă în jurul căreia să împletească firele sculului, artistul asumă simultan două sau mai multe elemente, două sau mai multe perspective ale subiectului de care se ocupă. El combină, amestecă și pune în contrast. Așa se naște țesutul, sau țesătura: o țesătură care e în același timp logică și senzorială. Meditațiile lui G. Strehler pe marginea structurii. Metodologia lui Levis-Stros: de la model operativ la structură obiectivă. Lacan: structura determinației.
2	-să cunoască distincția între limbajul și metalimbajul structurilor artistice; - să cunoască noțiunile: <i>semnificant</i>, <i>semnificat</i>, <i>concept</i>, <i>semn</i>, <i>formă</i>, <i>sens</i>, <i>depozit</i>. - să definească elementele sistemului semiologic primar; - să explice mecanismul de reamplasare a elementelor în sistemul semiologic; - să cunoască modalitățile de integrare a sistemelor semiologice;	Mitul ca structură semiologică. Cuvinte-cheie: <i>mit</i>, <i>sistem semiologic</i> Semantica și semiotica creațiilor teatrale. Privire de ansamblu. Din istoricul problemei. Planurile înclinate ale textului teatral. Îngemănarea antropologiei și semioticii teatrale. Mitul este văzut în teatrul postmodernist ca <i>sistem semiologic</i>. Roland Barthes descoperă în el trei elemente: <i>semnificantul</i>, <i>semnificatul</i> și <i>semnul</i>. Acest sistem se distinge prin faptul că se constituie dintr-o anumită consecutivitate a semnelor care există până la el. Mitul este un sistem semiologic secund. <i>Semnul</i> sistemului primar devine doar <i>semnificant</i> în sistemul secund. Vehiculi materiali ai comunicării mitologice (limbajul ca atare, afișul, caietul de sală, decorul, recuzita etc.), în momentul în care devin parte integrată a mitului, se reduc la elementele inițiale de construcție a acestuia. Pentru mit ele prezintă semnul global, rezultatul final, sau cel de-al treilea element al sistemului semiologic primar. Acest al treilea element devine primul, integrându-se deja în acel sistem pe care mitul îl suprapune primului sistem. Mitul, cum rezultă din schemă, conține două sisteme semiologice, prima fiind parțial integrată în cealaltă. În plan lingvistic, adică în calitate de element final al primului sistem Barthes îi atribuie <i>semnificantului</i> definiția de <i>sens</i>, iar în

		plan mitologic îl numește <i>formă</i> . Cât privește <i>semnificatul</i> , teoreticianul îi rezervă definiția de <i>concept</i> . Al treilea element este rezultatul corelației primelor două; în sistemul lingvistic avem de a face cu <i>semnul</i> , însă ca al treilea element al sistemului mitologic el capătă denumirea de <i>semnificație</i> .
3	- să numească trăsăturile definitorii ale structuralismului; - să numească trăsăturile definitorii ale poststructuralismului lui Roland Barthes; - să fie capabili să analizeze semnul, precum și să analizeze procesul dinamic de semnificare; - să lectureze multitudinea sensurilor unui spectacol; - să cunoască modelul structural ca sistem al divergențelor.	Structuralismul și poststructuralismul teatral. Cuvinte-cheie: <i>intertextualitate, sens multiplu</i> Transformarea textului în intertext prospectiv ce încorporează viața și ficțiunea. Preferențialitatea teoretică a postmodernismului trimite, mai întâi de toate, la concepțiile poststructuraliste. Activitatea interpretativă sau <i>hermeneutica</i> pierde în câștig în măsura în care Roland Barthes găsește noi metode de investigație care permit surprinderea și cuprinderea plenitudinii sensului operei fără ca să ardă punțile analitice. Dacă structuralismul vede obiectul ca produs finit, materializat și imobil care urmează să fie supus descrierii și modelării taxonomice, poststructuralismul se dezice de <i>semiologia structurii</i> în favoarea <i>semiologiei structurării</i>. Analiza semnului static se preschimbă în analiza procesului dinamic de semnificare, avântându-se în vârtejul <i>sensurilor</i> și chiar a <i>pre-sensurilor</i> și înfăptuind trecerea de la <i>feno-text</i> spre <i>geno-text</i>. Spectacolul rămâne indiferent la <i>multitudinea sensurilor</i> ce pot fi lecturate în operă în dependență de racursul celui ce recepționează, lăsându-se atras de ideea <i>sensului multiplu</i>. "Pot exista interpretări infinite de multe, păstrându-se în același timp punctul unic de intersecție în momentul transformării radicale a conștiinței adresatului și, de asemenea, punctul unic de pornire în realitatea supremă extra-empirică – existența Transcendentală, Supradrama, Textul, Mitul, care doar se <i>leagă</i> prin autorul său. Nu doar un singur sens, ci o singură (ca forță și orientare) acțiune, posibilă doar în condițiile unei totale libertăți a spectatorului, - iată semnul distinctiv al teatrului postmodernist" (S. Isaev). Roland Barthes. Studiul <i>Diderot, Brecht, Eisenstein</i>. Derrida și Fuco: anularea structuralismului. Modelul structural ca sistem al divergențelor, aplicabil la diverse fenomene. Structuralismul și structuraliștii. Structuralismul și fenomenologia. Structuralismul și critica
4	- să înțeleagă relația textului cu structurile artistice extra-textuale; - să cunoască complexitatea noțiunii	Structura textului artistic. Cuvinte-cheie: <i>limitele textului, planurile textului, impulsuri precise</i>

de text; - să cunoască posibilitățile de a spori bogăția "țesutului logico-senzorial"; - să cunoască curente alternative care transformă fluxul linear al "povestirii", al "reprezentării"; - să poată construi din fiecare acțiune un labirint de tensiuni multiple; - să poată elabora un nou comentariu asupra acțiunii; - să realizeze că acțiunea în teatru/film/dans înseamnă a interveni în timp și în spațiu pentru a schimba și pentru a se schimba; - să simtă impulsul la acțiune, adică "mișcarea de intenție" care începe în șira spinării; - să realizeze că fiecare celulă a acestui "țesut-în-viață", fiecare acțiune a acestei secvențe-mozaic, are încărcătura ei specifică de energie. - să poată oferi exemple de corelație text-scenografie din teatrul universal; - să poată exercita conceperea decorului și a costumului în tehnica lui G. Craig; - să poată observa tendința enunțată de G. Craig în realizările scenografice moderne.	Iu. M. Lotman și <i>Structura textului artistic</i>. Planul de sus, planul de jos al textului. Problema semnificației în textul artistic. Definiția textului. Textul și sistemul. Principiile constructiviste ale textului. Elementele și nivelele paradigmaticii textului artistic. Axa sintagmatică a textului. Text în percepție scenică. Când vorbim de un text, ne gândim imediat la cuvinte scrise. Dar Stevenson ne permite să ne întoarcem la originea termenului: textul ca țesătură, ca țesut, ca împletitură, ca urzeală de fire de culori diferite și din materiale eterogene. A țese cuvinte pe hârtie duce la "textul scris": poem, roman, comedie. A țese acțiuni în spațiu și în timp ne duce la "textul logico-senzorial": la teatru și la dans. Acțiunile care se țin sunt vorbe pronunțate (în aspectul lor logic și în aspectul lor sonor), acțiunile fizice, relațiile, schimbările de lumină, fragmentele muzicale, utilizarea felurită a costumelor, apropierea sau depărtarea de spectatori. Stevenson ne dă un sfat extraordinar, de meserie, pentru a spori bogăția "țesutului logico-senzorial": să luăm două sau mai multe elemente, două sau mai multe perspective deosebite ale temei tratate, și să sărim de la una la alta, creind deplasări ale viziunii și salturi de tensiune. E un curent alternativ care transformă fluxul linear al "povestirii", al "reprezentării". Detalii și micro-ritmuri ale textului logico-senzorial. Precizia schimbărilor tonice și a salturilor de energie ale dansatorului/actorului este cea care îngăduie spectatorului să trăiască experiența unei experiențe și să proiecteze o pluralitate de interpretări. Fiecare acțiune e un nod de energii precis modelate și poate fi tradus în echivalentul lui în altă limbă. Nu putem crea echivalențe și nici "traduce" o secvență dacă nu ne-am asimilat-o mai întâi perfect. O improvizație își îndeplinește funcția numai dacă poate fi repetată în toate detaliile ei, pentru a putea fi după aceea elaborată. Chiar în cazul unor mutații profunde, acțiunea prefăce motivația, ritmul, logica internă, invizibilă (E. Barba). Interacțiunea elementelor piesei, decorului, vestimentației, expresiei corporale. Cuvinte-cheie: unitate scenografică, convenție Corelația text-scenografie. Cuvânt-provocare a ideii scenografice. Ofertă scenografică în baza piesei shakespearieiene <i>Macbeth</i>, Gordon Craig. Convenție și simbol. Motivul stâncii și al norului exprimat prin linii și pete de culoare. Respectarea
---	---

		bitonului în decor și vestimentație. Costum individual conceput ca parte integrantă a masei. Minimalismul pictural. Economia mijloacelor de expresie. Horia deleanu privind modalitățile de utilizare a decorului și a costumelor în spectacol. Dominanta caracterului exprimată în costum. Studiul lui Gotthold Ephraim Lessing <i>Lacoon sau despre hotarele picturii și a poeziei</i>.
5	- să cunoască ecuația: material = fabulă = dispoziție; - să cunoască ecuația: formă = subiect = compoziție; - să facă schema dispoziției unei opere concrete; - să facă schema compoziției unei opere concrete.	Sucesiunea elementelor fabulei în Compoziția și Dispoziția operei de artă. Cuvinte-cheie: material, fabulă, dispoziție, formă, subiect, compoziție Descifrarea nuvelei lui I. Bunin <i>Respirația ușoară</i>. Analiza traseului compozițional al Olgăi Mescerskaia și al dirigintei de clasă. Dependența cuvântului de structura frazei, ambianță, tonalitatea generală a discuției, linia frântă a evenimentelor. Dependența ideii de linia frântă a evenimentelor. Iu. M. Lotman despre <i>Compoziția operei de artă axată pe cuvânt</i>.
6	- să cunoască codurile și semnele teatrale; - să cunoască funcția de matrice; - să cunoască posibilitatea codificării semnului iconic.	Semnul – element al structurii semiologice în artele audio-vizuale. Cuvinte-cheie: cod, semn, matrice Sistemele de semne. Coduri și lexicoduri. Codurile și modificarea lor. Codificarea nivelelor. Clasificarea semnelor. Semnul iconic. Posibilitatea codificării semnului iconic. Figurile și semnele. Codul cinematografic și cel teatral. Caracteristicile semnului arhitectural. Conotația și denotația teatrală. Codurile considerate ca fiind firești.
7	- să explice relația între tehnicile cotidiene și incoștient; - să explice relația între tehnicile tehnicile extra-cotidiene și energie; - să cunoască noțiunile de <i>shite</i>, <i>koken</i> în teatrul No; - să cunoască principiile pre-- să cunoască principiul minimului effort al tehnicilor cotodoene; - să cunoască posibilitățile de aplicare ale termenilor <i>manis</i> și <i>keras</i>; - să poată crea artificial, cu ajutorul unei complicate strategii, condițiile în care se poate reproduce experiența actorului discutată în această temă; - să poată recrea cele trei faze (desemnate prin expresia <i>jo-ha-kyu</i>) în care se împarte orice acțiune a actorului (esența biosului actorului):	Elemente de tehnici cotidiene și extra-cotidiene în teatrul oriental vs. teatrul occidental. Cuvinte-cheie: <i>Texnicile cotidiene și extra-cotidiene, manis, keras, bios</i> Actorul de la Polul Nord e la prima vedere cel mai puțin liber. El își modelează comportamentul scenic după o rețea bine experimentată de reguli care definesc un stil sau un gen codificat. Acest cod al acțiunii fizice sau vocale, fixat în artificialitatea lui specifică și detaliată (fie că e vorba de balet, de unul din teatrele clasice aziatice, de "modern dance", de Operă sau de pantomimă), e susceptibil de evoluții și de inovații. În principiu, totuși, actorul care a ales acest tip de teatru trebuie să se conformeze și își începe ucenicia depersonalizându-se. El acceptă un soi de personă scenică stabilit de o tradiție. Personalizarea acestui model va fi primul semn al maturizării sale artistice. Actorul de la Polul Sud nu aparține unui gen spectacular caracterizat

a. în amplificarea și în punerea în joc a forțelor care acționează într-o situație de echilibru; b. în opozițiile care conduc dinamica mișcărilor; c. în aplicarea unei incoerențe coerente; d. în ruperea automatismelor și înlocuirea lor prin echivalențe extra-cotidiene.	printr-un cod stilistic amănunțit. Nu i s-a furnizat un repertoriu de reguli precise pe care să le respecte. El trebuie să-și construiască singur regulile pe care se va baza. Își va începe ucenicia pornind de la calitățile înnăscute ale personalității lui. Va folosi ca puncte de plecare sugestiile care decurg din textele interpretate, din observarea comportamentului cotidian, din emulația în raport cu alți actori, din studiul cărților și tablourilor, din indicațiile regizorului. Actorul de la Polul Sud e aparent mai liber, dar întâmpină dificultăți majore în dezvoltarea coerentă și constantă a meșteșugului său scenic. Contrar aparențelor, actorul de la Polul Sud e acela care are o mai mare libertate artistică, în timp ce actorul de la Polul Sud devine ușor prizonierul arbitrarului și al unei excesive carențe de repere. Dar libertatea actorului de la Polul Nord rămâne închisă între limitele genului de apartenență și se plătește cu o specializare care face dificilă orice ieșire în afara teritoriului cunoscut. Tehnicile cotidiene și extra-cotidiene. Tehnicile cotidiene sunt cu atât mai funcționale cu cât devin mai inconștiente. Tehnicile cotidiene ale corpului se caracterizează în genere prin principiul minimului efort, ceea ce înseamnă un randament maxim obținut printr-un minimum de energie. Tehnicile extra-cotidiene se bazează, din contra, pe risipa de energie. Uneori ele par chiar să sugereze un principiu opus celui care caracterizează tehnicile cotidiene: principiul folosirii unui maximum de energie pentru un rezultat minim. Tehnicile cotidiene ale corpului vizează comunicarea, cele ale virtuozității vizează uimirea. Tehnicile extra-cotidiene, dimpotrivă, vizează informația, literalmente, ele pun în formă corpul făcându-l artificial/artistic, dar credibil. Prin aceasta se deosebesc esențial de tehnicile care duc la corpul "incredibil" al acrobatului și al virtuozului. Echilibrul în acțiune. Noțiunile de <i>shite</i>, <i>koken</i> în teatrul No. Dansul opozițiilor: <i>manis</i> și <i>keras</i>. La Opera din Peking, sistemul codificat al mișcărilor actorului se bazează pe acest principiu: orice acțiune trebuie să înceapă în direcția opusă celei către care se îndreaptă. Toate formele de teatru tradițional balinez sunt construite prin structurarea unei serii de opoziții între <i>keras</i> și <i>manis</i>. <i>Keras</i> înseamnă puternic, dur, viguros; <i>manis</i> delicat, blând, tandru. Termenii <i>manis</i> și <i>keras</i>. <i>Tahan</i>-puterea de rezistență. Tehnicile extra-cotidiene dilată, pun în viziune pentru
---	--

		spectator și dau sens unui aspect care în cotidian este ascuns: arătând dau naștere interpretării. Incoerența, coerența și virtutea omisiunii. Acea incoerență, acea inițială neaderare la economia practicii cotidiene, se organizează ulterior într-o nouă coerență sistematică. Dificultățile artificiale care caracterizează tehnicile extracotidiene elaborate de către actorii de la Polul Nord are drept urmare o altă calitate de energie. Actorul, prin practica îndelungată și antrenament continuu, fixează această "incoerență" în sistemul său nervos și dezvoltă noi reflexe neuro-musculare care au drept efect o cultură a corpului reînnoită, o "a doua natură", o nouă coerență, artificială, dar marcată de bios. Actorii de la Polul Sud, ajunși în culmea experienței lor artistice, știu să învingă blocajele impuse de situația artificială a scenei și reușesc să introducă în jocul lor, modelându-le, chiar și procesele minuscule guvernate de subtilele automatisme ale vieții cotidiene. Actorii de la Polul Nord, dimpotrivă, nu recurg la nici o asemănare cu comportamentul cotidian. Atunci când arta lor e de înaltă calitate, ei transformă într-o a doua natură un sistem codificat a cărui logică este echivalentă cu logica vieții organice. Principiul opozițiilor, care sunt esența însăși a energiei, se leagă de principiul simplificării. Simplificare înseamnă, în cazul acesta, omiterea anumitor elemente pentru a pune în valoare altele, care apar astfel ca esențiale. Decroux. Mimul – "portret al muncii". Mișcări anecdotice. Dario Fo. Mișcări de sinteză. Concentrarea într-un spațiu mic a unei acțiuni implicând o mare energie. Gesturile nu devin scenice decât dacă sunt prelungirea unui impuls sau a unei micro-acțiuni care se produce în șira spinării. Aceeași idee se regăsește, de la Stanislavski la Grotowski, în preceptele tuturor măștrilor "acțiunii fizice" (chiar dacă "metoda acțiunilor fizice" nu se reduce numai la aceasta și implică uneori o elaborare amănunțită a imaginilor interioare). Echivalență. Formula lui Grotowski "corp decis".
8	-să cunoască cum se realizează sinteza elementelor spectacologice și cum are loc revitalizarea elementelor flexibile pe contul actorului, căruia I se refuză categoric orice independent; - să cunoască caracteristicile dramei verbal-sonore; - să analizeze locul muzicii în actul spectacolar contemporan;	Elementul muzical și cel sonor în complexitatea structurii teatrale. Cuvinte-cheie: <i>contrapunct, cântec liric, coloană sonoră</i> Studiul <i>Muzica peisajului și soarta contrapunctului în mixaj la o nouă etapă</i> de S. Eisenstein. Efectul "ieșirii din sine". Peisajul emoțional ce funcționează în film ca un component muzical, definit drept <i>natură</i>

	-să găsească corespondențele dramei vervalo-sonore în practicile lui Vladimir Pankov, realizate în genul personal <i>SounDrama</i>. - să poată oferi exemple de fragmente "sugestive" și elemente stereotipe din practica mondială a teatrului; - să poată analiza fragmentele și elementele susnumite în contextul unor opere concrete.	<i>afectivă</i>. Nodul potențial. Muzica ca mod de <i>orchestrare</i> a acțiunii teatrale (VS. Meyerhold). Însemnătatea muzicii și a ritmului în teoria elaborată de Appia. O dată cu apariția dramei verbo-sonore, cum și-o imaginează Adolphe Appia, "regizorului îi revine rolul de îndrumător despot, care supraveghează întreaga gimnastică pregătitoare a tabloului scenic. După Appia, <i>cântecul liric și dansul</i> sunt unicii îndrumători ai actorului în drama verbo-sonoră. Cântecul îi permite să-și mențină vocea independentă de simfonie, perfecționându-și dicția în registrul artificial. Iar dansul – să atingă un nivel înalt de maleabilitate ritmică, renunțând la viața pasiunilor individuale. Totul depinde de gradul depersonalizării actorului. De îndată ce, grație cântecului și dansului, actorul va obține maximul depersonalizării, corpul lui va fi supus celor mai dificile combinații de ritmuri, iar dicția – duratelor celor mai improprii vieții lui interioare, el va putea, în sfârșit, intra în interacțiune cu aliații săi de reprezentare: Aranjamentul, Lumina, Pictura, împărtășind cu ei propriul destin. Fragmente "sugestive" și elemente stereotipe. Cuvinte-cheie: <i>sugestie, stereotip</i> Forța de sugestie a spectacolului și căile de realizare ale acesteia. Fragmentele "sugestive" arată acțiuni elaborate, fiecare cu profilul ei, cu o vibrație care stimulează percepția spectatorului și suscită în acesta un proces interpretativ care e creație personală. Elemente stereotipe sunt consecința unor senzații generale, fără nuanțe, puțin amănunțite și realizate cu scheme tehnice dinainte învățate.
--	--	---

VII. ORGANIZAREA LUCRULUI INDIVIDUAL AL DOCTORANDULUI

<i>Nr.</i>	<i>Unități tematice</i>	<i>Lucrul individual al studenților</i>	<i>Ore</i>
1.	Structura – cauza și finalitatea operei de artă.	Documentare și analiză. Conform obiectivelor de preferință	20
2.	Mitul ca structură semiologică.	Lectura surselor recomandate. Consultarea bibliografiei recomandate	20
3.	Structuralismul și poststructuralismul teatral	Lectura surselor recomandate. Cercetare, analiză a lucrărilor științifice lecturate.	20

4.	Structura textului artistic. Interacțiunea elementelor piesei, decorului, vestimentației, expresiei corporale.	Lectura operelor teoretice ale practicienilor teatrului. Documentarea pe baza literaturii bibliografice recomandate.	20
5.	Sucesiunea elementelor fabulei în Compoziția și Dispoziția operei de artă	Lectura operelor teoretice recomandate. Argumentarea structurilor și elementelor artistice adoptate de regizorii teatrali.	20
6.	Semnul – element al structurii semiologice în artele audio-vizuale	Lectura surselor recomandate. Studiarea bibliografiei obligatorii la tema respectivă.	20
7.	Elemente de tehnici cotidiene și extra-cotidiene în teatrul oriental vs. teatrul occidental	Documentare și analiză a materialelor studiate.	20
8.	Elementul muzical și cel sonor în complexitatea structurii teatrale. Fragmente "sugestive" și elemente stereotipe	Lectura surselor recomandate. Argumentarea structurilor și elementelor artistice în opera de artă performativă.	32
Total ore:			172

VIII. METODE DE PREDARE:

- prelegerea;
- conversația;
- discuția în contradictoriu;
- agenda cu notițe.

IX. EVALUAREA DISCIPLINEI

1. Tipurile, modalități și forme de evaluare

<i>Tipul evaluării</i>	<i>Perioada evaluării</i>	<i>Modalități și forme de evaluare</i>	<i>Pondere a din nota finală</i>

Evaluarea curentă	Pe parcursul semestrului	– răspuns oral în cadrul lecțiilor și a analizei lucrărilor practice; – referat (80% din variata finală) – lucrare de laborator (aplicare în scris a analizei structurii operei teatrale selectate)	60 %
Evaluarea periodică	– la mijlocul semestrului (test nr. 1); – sf. semestrului (test nr. 2)	Test de evaluare	
Evaluarea semestrială	– în cadrul sesiunii	– Examen (referat (variata finală))	40 %

2. Criteriile de apreciere a cunoștințelor/deprinderilor

Notă	Pentru a obține o notă respectivă:
10 (A)	Doctorandul cunoaște 100 – 91% din conținuturile curriculumului. Doctorandul demonstrează: - capacitatea de a utiliza cercetarea și gândirea critică pentru a concepe proiecte complexe; - capacitatea de a construi prin cercetare un proces logic de la ceea ce cunoaște spre ce ceea ce mai are de cunoscut; - capacitatea de a aborda subiectele la nivel interdisciplinar, îmbinând arta cu psihanaliza, filosofia, sociologia, etc.; - lectura integrală surseșor recomandate; - competențe practice, dezvoltate de unitățile de curs; - lucru independent considerabil.
9 (B)	Doctorandul cunoaște 90 – 81 % din conținuturile curriculumului. Doctorandul demonstrează: - cunoașterea tuturor metodelor de cercetare în teatru și artele performative; - lectura integrală a surselor recomandate; - capacitatea de a poseda informații specifice, de a dezvoltă o narațiune despre problematici actuale; - aptitudini de a ajunge la o concluzie a unui proces de cercetare; - lacune, imprecizii nesemnificative/neesențiale privind conținuturile asimilate, abilitățile de analiză și de interpretare.
8 (C)	Doctorandul cunoaște 80 – 71 % din conținuturile curriculumului. Doctorandul demonstrează: - lectura surselor recomandate în proporție de 80%; - competențe de analiză și interpretare; - aptitudini în aplicarea cunoștințelor dobândite; - lacune, imprecizii privind conținuturile asimilate, abilitățile de analiză și de interpretare;

	- lacune privind activitatea independentă.
7 (D)	Doctorandul cunoaște 70 – 61 % din conținuturile curriculumului. Doctorandul demonstrează: - lectura surselor recomandate în proporție de 70% - 60%; - competențe de analiză și interpretare; - capacitate medie de argumentare; - lacune, imprecizii considerabile privind conținuturile asimilate, abilitățile de analiză și de interpretare
6 (E)	Doctorandul cunoaște 60 – 51 % din conținuturile curriculumului. Doctorandul demonstrează: - lectura surselor recomandate în proporție de 50%; - aptitudini slabe în aplicarea cunoștințelor dobândite; - lacune, imprecizii destul de considerabile privind conținuturile asimilate, abilitățile de analiză și de interpretare.
5 (E)	Doctorandul cunoaște 50 – 41 % din conținuturile curriculumului. Doctorandul demonstrează: - lectura surselor recomandate în proporție de 40%; - competențe minime cognitive, aplicative, atitudinale; - incapacitate de argumentare; - lacune, imprecizii destul de considerabile privind conținuturile asimilate.
4 (FX)	Doctorandul cunoaște 40 – 31 % din conținuturile curriculumului. Doctorandul demonstrează: - lectura surselor recomandate în proporție de 30%; - incapacitate de analiză și interpretare; - incapacitate de argumentare; - imprecizii esențiale privind conținuturile asimilate.
3, 2, 1 (F)	Doctorandul cunoaște 30 – 0 % din conținuturile curriculumului. Doctorandul demonstrează: - lectura surselor recomandate în proporție de 20% sau defel. - incapacitate de analiză și de interpretare; - incapacitate de argumentare; - niciun rezultat privind lucrul independent.

Evaluările sunt anunțate din timp și se efectuează transparent în conformitate cu programa analitică de studii.

Ca metodă de evaluare se va utiliza analiza și critica constructivă a lucrărilor. Prin argumente de rigoare și soluții alternative se vor stabili nivelul profesional, prin note se va aprecia lucrul efectuat, profunzimea, originalitatea, expresivitatea și inventivitatea referatului și lucrărilor de laborator prezentate.

Evaluările în cursul semestrului.

Activitatea doctorandului este analizată și evaluată prin:

- în timpul semestrului se fac analizele lucrărilor individuale conform graficului aprobat la ședința Catedrei, cel puțin 3 evaluări

- activitatea doctorandului este prezentată prin lucrările practice la lucrul individual
- discuții și analize critice individuale și colective
- analiza capacităților de elaborare a subiectului și transpunerea lui în practică
- analiza gradului de compatibilitate între concept și execuția tehnică
- abilitatea tehnică asociată cu însușirea cunoștințelor, deprinderilor practice: timpul investit în realizarea lucrărilor, raportul calitate/cantitate
- participarea individuală a doctoranzilor la motivarea și susținerea lucrărilor.

Evaluarea finală

Evaluarea finală a doctoranzilor se va face în baza următoarelor criterii:

- gradul de identitate cu tema propusă
- numărul de variante
- originalitatea și calitatea soluțiilor găsite
- gradul de cooperare cu profesorul
- încadrarea în termenii prevăzuți
- frecvența la ore
- capacitatea de elaborare a subiectului și finalitatea practică.

X BIBLIOGRAFIE

Bibliografie obligatorie:

1. Antony J. Transgresiuni. Ofensele artei. București: Vellant, 2008. p.272
2. Aston E., Savona G. Theatre as Sign System: A Semiotics of Text and Performance. London and New York: Routledge, 2002. 203 p.
3. Barba E. O canoe de hartie. București:Unitext, 2003. 256 p.
4. Borie M. Antonin Artaud. Teatrul și întoarcerea la origini. București: Unitext, 2004. 416 p.
5. Borie M. Fantoma sau îndoiala teatrului. Iași: Polirom, 2007. 328 p.
6. Cohen R. Puterea interpretării scenice. Cluj: Casa Cărții de Știință, 2007. 155 p.
7. Contemporary European Theatre Directors. Edited by Maria M. Delgado, Dan Rebellato. New York: Routledge, 2010. 464 p.
8. Contours of the Theatrical Avant-garde: Performance and Textuality. Editor Harding J.M. USA: University of Michigan Press, 2000. 301 p.
9. Corpus delecti : Performance art of the Americas. Edited by Coco Fusco. London, New York: Routledge, 2000. 307 c.
10. Cotsell M. The Theater of Trauma: American Modernist Drama and the Psychological struggle for the American mind, 1900-1930. Berlin: Peter Lang, 2005. 385 p.
11. Dominic A. Germania intelectuală de azi. Expresionismul. Expresionismul în teatru și în arte. Semnal teatral. An III-IV, 1-4 (II-14)/1997, 1-2 (15-15)/1998 Editura Unitext, p. 31-33.
12. Eco U. Limitele interpretării. Iași: Polirom, 2007. 388 p.

13. Fortier M. *Theory/Theatre: An Introduction*. London and New York: Routledge, 2005. 272 p.
14. Gassner J. *Formă și idee în teatrul modern*. București: Meridiane, 1972. 281 p.
15. *Gestures of Music Theater: The Performativity of Song and Dance*. Edited by Dominic Symonds, Millie Taylor. New York: Oxford University Press, 2014. 321 p.
16. Jerzy Grotowski. *Spre un teatru sărac. Mari regizori ai lumii*. Coordonator Florica Ichim. București: Cheiron, 2009. 211p.
17. Julius A. *Transgresiuni. Ofensele artei*. București: Vellant, 2008. 272 p.
18. Kleinberger A., Nacache J. *Analyse d'une oeuvre: La Reine Margot*, Patrice Chéreau, 1994. Paris: Vrin, 2015. 136 p.
19. Lecoq J. *Theatre of Movement and Gesture*. New York: Routledge, 2006. 167 p.
20. Lehmann H-T. *Teatrul postdramatic*. Colecția FNT. București: Unitext, 2009. 408 p.
21. Levin L. *Performing Ground: Space, Camouflage and the Art of Blending In*. London: Palgrave Macmillan, 2014. 243 p.
22. Lyotard J.-F. *Karel Appel, a gesture of colour*. Paris: Leuven University Press, 2009. 272 p.
23. Malkin J.R. *Memory-theater and Postmodern Drama*. Michigan: The University of Michigan Press, 2002. 269 p.
24. Malzacher F. *The Scripted Realities of Rimini Protokoll*. In: *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. Edited by Martin C. London: Palgrave Macmillan, 2010. (p. 80-89), 256p.
25. Manda N. *Teatralitatea. Un concept contemporan*. București: UNATC press, 2006. 167p.
26. Millian C. *Săptămâna teatrală. Ritmul în manifestările spiritului - Mișcarea în teatru și pulsul în armonie*. *Teatrul azi*, 2005, nr. 4-5, p. 44-45.
27. Modreanu C. *Utopii performative. Artiști radicali ai scenei americane în secolul 21*. București: Humanitas, 2014. 194 p.
28. *Noi practici în artele spectacolului din Europa de Est*. Editor Iulia Popovici. Chișinău: Cartier, 2014. 435p.
29. *Non-provocative Defence: The Search for Equal Security*. Edited by Jasjit Singh, Vatroslav Vekarić. New Delhi: Lancer International Press, 1989. 257 p.
30. *Orlan: A Hybrid Body of Artworks*. Edited by Simon Donger, Simon Shepherd. London and New York: Routledge, 2010. 240 p.
31. *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*. Edited by Sue-Ellen Case. Baltimore and London: JHU Press, 1990. 327 p.
32. *Pleading in the Blood: The Art and Performances of Ron Athey*. Edited by Dominic Johnson. London: Intellect Live, 2013. 248 p.
33. Radulescu D. *Theater of War and Exile: Twelve Playwrights, Directors and Performers from Eastern Europe and Israel*. Jefferson, North Carolina: McFarland, 2015. 264 p.
34. *Ring of Fire*. New York Magazine, 1983, January 24, p.54-55.
35. Riviere C. *Socio-antropologia religiilor*. Lași: Polirom, 2000. 208 p.
36. Roșca A. *Kontakt-ul elementelor/sistemelor dezintegrate*. In: *Coliseum-Teatru*. Chișinău: Tipografia Centrală, 2002, № 3/4, p. 44-50
37. Roșca A. *Piciorul amputat al Desdemonei și chirurgia postmodernismului*. In: *Teatrul azi*. București, Editura Fundației Culturale Camil Petrescu, 2005, nr. 11-12, p. 38-46.
38. Roșca A. *Theatre in Republic of Moldova*. In: *Theatre in the World*. Paris: Print Edition - ITM, Routledge, 2003, p. 239-245.

39. Scalmer S. Dissent Events: Protest, the Media, and the Political Gimmick in Australia. Australia: UNSW Press, 2002. 218 p.
40. Sfârșitul regiei, începutul creației colective în teatrul european. The End of Directing, The Beginning of Theatre-Making and Devising in European Theatre. Editor Iulia Popovici. Cluj-Napoca: Tact, 2015. 325 p.
41. Terceño J.R. Creaciones audiovisuales actuales. Madrid: ACCI (Asoc. Cultural y Científica Iberoameric.), 2015. 554 p.
42. The Oxford Companion to Theatre and Performance. Edited by Kennedy Dennis. New York: Oxford University Press, 2010. 689 p.
43. Tonitza-Iordache M., Banu G. Arta teatrului. București: Nemira, 2004. 552 p.
44. Totalitarianism and Political Religions, Vol. 1: Concepts for the Comparison of Dictatorships. Edited by H. Maier. London and New York: Routledge, 2004. 424 p.
45. Woodward G. Center Stage: Media and the Performance of American Politics. New York: Rowman & Littlefield, 2007. 201 p.
46. Барбой Ю. К теории театра: Учебное пособие. Санкт-Петербург: ГАТИ, 2008. 238 с.
47. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. Москва: Издательская группа Прогресс, Универс, Рея, 1994, 616 с.
48. Березкин В. Польский театр художника. Москва: Аграф, 2004. 336 с.
49. Брук П. Метафизика театра. Режиссерский театр. От Б до Ю. Разговоры в под занавес века. Выпуск 3. Москва: Московский художественный театр, 2004. С. 31-33.
50. Гротовский Е. От бедного театра к искусству проводнику. Москва: Артист. Режиссер. Театр, 2003. 351 с.
51. Давыдова М. Ю. Конец театральной эпохи. Москва: О.Г.И., 2005. 380 с.
52. Евреинов Н. Демон театральности. Москва: Летний сад, 2002. 535 с.
53. Иллюстрированная история театра. Под редакцией Джона Рассела Брауна. Москва: БММ АО, 1999. 582 с.: ил.
54. Как всегда – об авангарде. Антология французского театрального авангарда. Москва: Издательство ГИТИС, 1992, 278 с.
55. Клоссовски П. Театр без спектакля. Москва: Союзтеатр, 1990. 284 с.
56. Лотман Ю. Семиосфера. С.-Петербург: Искусство, 2000. 704 с.
57. Мириманов В. Образ и миф (Генезис и метаморфозы Центрального образа картины мира в изобразительном искусстве), Академические тетради, 1995, № 1 с.93.
58. Надж Ж. Жизнь как движение мысли. Режиссерский театр. От А до Я. Разговоры в начале века. Выпуск 3. Москва: Московский художественный театр, 2004. С. 203-215.
59. Пави П. Словарь театра. Москва: Прогресс, 1991. 504 с.
60. Песочинский Н. Действие в театре Анатолия Васильева: деконструкция и метафизика. В: Современная Драматургия, 2005, № 1, с. 183
61. Савчук, В. Конверсия искусства. Санкт-Петербург: Петрополис, 2001. 288 с.
62. Степанова П. «Оголенный» актер в Бедном театре Ежи Гротовского и актер-манекен в театре Тадеуша Кантора: две концепции актера в польском театре середины XX века. В: Театр. Живопись. Кино. Музыка. Межвузовский сборник научных трудов молодых ученых. Москва: ГИТИС, 2004, вып.1, с. 217-226.
63. Эйзенштейн С.М. Неравнодушная природа. Том первый. Чувство кино. Москва: Музей кино, Эйзенштейн-центр, 2004. с. 688.: ил.

