

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
**FORMULE PERFORMANTE ÎN PRACTICA
REGIZORALĂ ÎN DOMENIUL
TEATRULUI/COREGRAFIEI**
ciclul III de studii universitare (Doctorat)

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

Autor:

Angelina Roșca-Ichim,
Dr., 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	4
V.	Unități tematice și repartizarea orientativă a orelor	5
VI.	Obiectivele de referință și unități tematice	5
VII.	Organizarea lucrului individual al doctorandului	16
VIII.	Metode de predare	16
IX.	Evaluarea disciplinei	17
X.	Bibliografie	20

I. PRELIMINARII

Disciplina *FORMULE PERFORMANTE ÎN PRACTICA REGIZORALĂ ÎN DOMENIUL TEATRULUI/COREGRAFIEI* este un curs adresat doctoranzilor de la specialitățile: teatrologie, dramaturgie, scenografie, coregrafie, actorie, regie, multimedia. Se identifică, pe parcursul întregii desfășurări a cursului, funcția creatoare, contribuția specifică a regizorului la dezvoltarea artei spectacolului contemporan. Exercițiile din cadrul cursului ajută studenții să pătrundă în esența fiecărui gen, le impune necesitatea descoperirii compoziției, subiectului, arhitectonicii și legilor conform cărora se compune o operă de artă.

Cursul în cauză propune audienței un tur de orizont asupra celor mai importante formule din gramatica regizorală universală. Cursul oferă o imagine de sinteză asupra mișcării regizorale din secolele XX-XXI, punând accent pe realizările de calibru; acestea fiind în cea mai mare parte deschizătoare de drumuri noi. Dincolo de aspectul istoric, cursul urmărește aspectul teoretic, îndemnând tineretul studios spre analiza minuțioasă a practicilor regizorale. El va ghida doctoranzii în efortul: de a asocia o anumită formulă regizorală unui curent artistic / unui spațiu cultural; de a manifesta o gândire autonomă și critică în raport cu formulele și cu fenomenele regizorale abordate; de a-și afișa atitudinea, de a argumenta punctele de vedere, de a asimila și de a promova formulele studiate. Cei cărora li se adresează tematica din aceste pagini se vor obișnui să colecteze informația necesară, să pătrundă în esența unui fenomen regizoral, să-l supună unei analize riguroase ca apoi să-l utilizeze în propriul proces de creație.

Scopul cursului constă în acumularea unui arsenal bogat de formule regizorale, supuse anterior unei analize riguroase, spre dinamizarea acestora în noi contexte socio-culturale în vederea înnoirii artei, dar și fortificării impactului artei asupra vieții cetății. În plan teoretic acumularea cunoștințelor din zona formulelor regizorale ar deschide noi și importante orizonturi de investigații științifice.

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 doctoranzii vor fi capabili la nivel de:

1. Cunoaștere și înțelegere:

- să cunoască tendințele directorii ale formulelor regizorale în diverse spații culturale;
- să cunoască tehnici și procedee ale artei regizorale;
- să cunoască formulele constitutive ale operelor reprezentative ale teatrului mondial;
- să cunoască modele de îmbinare a diverselor metode regizorale;
- să cunoască modalități eficiente de funcționare a formulelor regizorale;
- să cunoască formule inovative vs. Formule tradiționale.

2. Aplicare:

- să fie receptivi la noile metode de analiză, la noile curente estetice/experiențe artistice și științifice;
- să judece în parametrii specialității sale;
- să transforme cunoștințele obținute în modalitate operantă în procesul de creație/investigație;
- să fie sensibili la fluctuațiile stilistice în dinamica procesului teatral;
- să respingă plagiatul evident și latent al formulelor regizorale.

3. Integrare:

- să manifeste interes pentru valorile artistice universale;
- să-și perfecționeze sistematic profesionalismul și să-și mențină temperamentul artistic;
- să participe activ la dezbateri, argumentând și promovând un punct de vedere propriu fără a ofensa adversarii;
- să-și formeze propriile instrumentarii;
- să reactualizeze teoriile clasice;
- să-și apere și să-și promoveze concepția, fără a evada din cadrul etice profesionale;
- să atragă coparticipanți la realizarea proiectelor de creație / să adune echipa în jurul ideii sale;
- să fie colegiali față de persoanele care participă la actul de creație, menținând echilibrul emoției și a rațiunii;
- să-și formeze propriul stil, dezvoltând gândirea asociativă, cu forță de sugestie;
- să-și aducă contribuția la cultivarea spiritului critic în societate.

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>Conținut direct</i>	<i>Studiu individual</i>	<i>C</i>	<i>S</i>	<i>L/P</i>	<i>I</i>			
F.02.O.0	I	2	240	30	210	1	1		-	exame	8	Roșca-

05									n		Ichim Angelina
Total pe disciplină			240	30	200	1	1		-	8	

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>Contact direct</i>	<i>Studiu individual</i>	<i>C</i>	<i>S</i>	<i>L/P</i>	<i>I</i>			
F.02.O.005	I	2	240	8	232	1	1		-	examen	8	Roșca-Ichim Angelina
Total pe disciplină			240	8	232	1	1		-		8	

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

V. UNITĂȚI TEMATICE ȘI REPARTIZAREA ORIENTATIVĂ A ORELOR

<i>Nr.</i>	<i>Unități tematice</i>	<i>Numărul de ore</i>			
		<i>Contact direct</i>		<i>Studiu individ.</i>	<i>Total</i>
		<i>C</i>	<i>L/P</i>		
	Anul I, semestrul 2				
1.	Evoluția formulelor scenice axate pe tendințele dominatorii ale regiei: pedagogică și de mizanscenare	2	2	25	30
2.	Formule regizorale ale teatralității în arta dramatică universală	2	2	25	25
3.	Formule regizorale între text și imagine	2	2	25	25
4.	Formule regizorale condiționate de transcenderea hotarelor dintre artă și viață	1	1	25	25
5.	Formule regizorale condiționate de transcenderea hotarelor dintre arte	2	2	25	30
6.	Formule regizorale metafizice	2	2	25	30
7.	Timpul/spațiul/obiectul-simbol/masca în varietatea formulelor regizorale	1	1	25	25
8.	Formule regizorale postmoderne	2	2	25	25
9.	Pre-expresivitatea și nivele de organizare ale acțiunii în formulele regizorale antropologice	1	1	10	25
	Total semestru:	15	15	210	240
	TOTAL: 240				

*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 complexitatea formulelor regizorale în procesul teatral contemporan; - să cunoască Mizanscena – element variabil în multitudinea construcțiilor regizorale; sinteza formulelor artistice în opera de artă; - să cunoască teoria lovinesciană a sincronismului. Să înțeleagă aplicarea ei în formulele regizorale; - să cunoască modele de confluență ale formulelor regizorale europene cu cele românești. - să explice motivul confuziei <i>biomecanicii</i> cu acrobația.	Evoluția formulelor scenice axate pe tendințele dominatorii ale regiei: pedagogică și de mizanscenare. Cuvinte-cheie: limbaj scenic, regie pedagogică, regie de mizanscenare, acțiuni fizice, biomecanică Metamorfozele mizanscenei de la Andre Antoine la Bertholt Brecht. Regia expresionistă. Teatrul politic al lui Erwin Piscator. Racursiuri diverse: modalitatea organizării scenelor de masă la Reinhardt și la Meiningen. Adepții lor în scena contemporană. Meyerhold aduce căutarea noilor modalități de teatralizare până la concepțiile cele mai senzaționale, dezvoltând scenografia constructivistă. Jocul mobil, asigurat prin planuri înclinate, trepte și dispozitive, este străin atât subiectivismului, cât și profunzimii emoționale stanislavskiene. Actorul din teatrul lui Meyerhold deopotrivă implică în stihia jocului construcția, practicabilele, obiectele, planșeta scenei, propriul costum chiar. Prosceniul - locul principal unde actorul demonstrează virtuozitatea de histriion și mim. Interpreții sunt ghidați nu de trăire, ci de perpetua credință în claritatea jocului tehnic. Experiențele lui Meyerhold de îmbinare a planului real cu cel fantastic într-o manieră aproape de cea a lui Hoffmann la care "fantomele iau picături de stomac, tufa de crini purpurii se transformă în halatul pestriț al lui Lindhorst, studentul Ancelmus încapă numai bine într-un vas de sticlă". <i>Fularul Colombinei</i> (1910), conceput în spirit hoffmannian și realitatea ce se dizolvă în imaginea subiectivă a lumii. Atmosfera de vis apăsător, condiționată de o fantasmagorie înspăimântătoare materializată de pictorul Sapunov. Metoda acțiunilor fizice vs. Biomecanica: Coordonatele <i>metodei acțiunilor fizice</i> a lui K. S. Stanislavski. Legea esențială a <i>biomecanicii</i> lui Meyerhold bazată pe faptul că la fiecare mișcare participă tot corpul. Sistemul biomecanic de joc, insistă Meyerhold, începând cu un șir de procedee, care constă în capacitatea de a manipula propriul corp în spațiul scenic în cel mai corect și avantajos mod, ajunge la cele mai complicate probleme ale tehnicii actorului,

		problemele legate de coordonarea mișcării și a cuvântului, de stăpânire a emoției și a excitației actricești. <i>Biomecanica</i> îi atribuie mișcării o astfel de calitate, încât orice <i>trăire</i> se naște chiar din procesul ei. Conform însă unui punct competent de vedere "<i>sistemul biomecanic</i> poate fi utilizat doar în raport cu personajul-mască. El se întemeiază pe unidimensionalitatea măștii, ce nu-i solicită actorului desfășurarea treptată a chipului, crearea acestuia în procesul evoluției interioare, ci doar un gen de jonglare cu un chip prefabricat, demonstrarea lui în diverse racursiuri plastice".
2	- să poată construi un sistem de argumente <i>pro</i> și <i>contra</i> teatralității; - să poată explica premisa fundamentală a teatralității; - să facă un comentariu individualizat al citatului: Teatralitatea ca "manifestare verbală și gestic-mimică activă, spectaculoasă a comportamentului uman, expresivitatea căruia este accesibilă unui număr impunător de persoane" (V. Halizev). - să înțeleagă cauzele degradării actului de creație, deseori înveșmântat într-un estetism rafinat, într-o imitație a formulelor de teatralitate; - să desprindă din fluxul artistic eterogen paleta specifică a formulelor de teatralitate: vodevilul, burlescul, clovnescul, jongleria, pantomima oferă soluții inepuizabile; Toată lumea însă are un spirit unificator în modul de a percepe acțiunea dramatică ca o realitate	Formule regizorale ale teatralității în arta dramatică universală. Cuvinte-cheie: <i>teatralitate, autodescoperire, autotransfigurare</i> <i>Teatralitate de autodescoperire și teatralitate de autotransfigurare.</i> 1) Formulă a teatralității realizată prin cuvântul patetic și gest. Stările culminante, la limita temperamentului și a posibilităților emoționale. Modalitățile individului de a se exterioriza în fața lumii, secundate de extaz și afect. Individul ce se pronunță în numele unor supraforțe depersonificate. 2) Formulă a teatralității condiționată de faptul că omul se preface, prezentându-se celor din jur altfel decât este în realitate. Excentricul, bufoneria, clowneria, stihia mistificării. Formulă a teatralității indisolubilă de ambivalența măștii. Rădăcinile carnavalești ale teatralității histrionice, <i>mascate</i> (Bahtin). Teatralitatea lui Shakespeare și al lui Moliere. Teatralitate în încercările nonrealiste după 1890. Trăirea transformată în atmosferă simbolică (simboliștii). Gordon Craig pentru a se renunța la orientarea umanistă și psihologică în favoarea valorilor mistice și religioase. Expresioniștii, care inspiră mișcarea de teatralizare a teatrului printr-un gen de iluzionism creând o imagine a lumii conformă cu starea de spirit a unui anumit personaj sau a autorului însuși, deformează fenomenul în mod <i>expresiv</i>. Mobiluri extrateatrale. Punerea în circuit a imaginilor și a expresiilor specific teatrale ale individului și ale lumii. Max Reinhardt și deviza "teatrul aparține teatrului". (<i>Danton, Oedip Rege, Miracolul</i>). Teatralitatea promovată de Piscator, Brecht și alți realiști epici pentru a transmite în sală mesaje civice, concepții ideologice. "Teatralitatea pură" (teatru ca <i>scop în sine</i>) în sec. XX (Aleksandr Tairov, Vsevolod Meyerhold,

histrionică. lansarea apelurilor de <i>teatralizare totală</i> și de <i>teatroterapie</i>. <i>Spectacolul de stradă</i>.	Evgheni Vahtangov și Jacques Copeau). <i>Teatrului sintetic</i> al lui Aleksandr Tairov. Topirea subiectului dramatic în acțiunea scenică. Importanța mișcării-gest în spectacolul-pantomimă <i>Cuvertura Pierettei</i> (1913). Noțiunile de "gest emoțional" și "formă emoțională" (Teatrul de Cameră). <i>Sakuntala</i> de Kalidasa și pasiunea pentru un anumit gen de misterie. Statica expresivă a mizanscenelor. Mișcările încetinite, pozele de mare efect, melodicitatea melodramatică. Cultul formei în <i>Famira Kifared</i> de I. Annenski. Estetismul sofisticat (<i>Salomeea</i> de Oscar Wilde, 1917). Stilizarea moderată, după 1917, cu piesele lui Eugen O'Neill <i>Toți copiii Domnului au aripi</i> și <i>Patima de sub ulmi</i>. <i>Primul în lume teatru al futuriștilor</i>. Premiera operei lui A. Krucionâh <i>Victoria asupra soarelui</i> (muzica: M. Matiușin). Teatrului Străvechi al lui N. Evreinov. Teatralitatea ca instinct etern și primordial. Programul renașterii <i>forme</i> teatrale. Retrospecția istorică ca modalitate estetizantă de a evada din cadrul real. În centrul atenției - actul transfigurării actorului contemporan în unul din trecutul îndepărtat. Sarcina restauratorico-arheologică. Meyerhold și programul <i>tradiționalismului teatral</i>. Jocul <i>ex improviso</i>. Jacques Copeau - fruntașul mișcării de teatralizare din Franța între 1913 și 1924. Théâtre du Vieux-Colombier. Concepția lui J.-L. Barrault despre <i>Teatrul Total</i>. Max Palenberg în Germania, Jean-Louis Barrault în Franța, Beatrice Lillie în Anglia, Chaplin în America excelează în registrul satiric. Mai retrași sunt Cornelia Otis Skinner, Angna Enters și Ruth Draper. Unii se exprimă prin dans (Martha Graham, Paul Draper) iar alții implică în actul spectacular vocalul și instrumentele muzicale. "În stilul teatralizant pur - precum explică propagandistul cel mai înflăcărat al acestei orientări, Alexander Bakshy – spectacolul va deveni un <i>happening</i>, în care actori și spectatori se strâng laolaltă, primii pentru a practica, ceilalți pentru a urmări, actul nedeghizat și glorios al iluziei". Programele reformatoare de reteatralizare a teatrului românesc din perioada interbelică (Soare Z. Soare, Victor Ion Popa, Aurel Ion Maican, Ion Sava). Liviu Ciulei în articolele și creațiile sale scenice cheamă și el spre reteatralizarea teatrului. Pe acest teren creează azi regizorii consacrați Andrei Șerban, Silviu Purcărete, Vlad Mugur, Mihai Măniuțiu.
--	---

		Liubimov, Zaharov, Dodin, Nekrosius, Sturua. Mișcarea basarabească de teatralitate legată de practica absolvenților școlii Șciukin.
3	- să cunoască complexitatea formulelor regizorale în procesul teatral contemporan; Definirea realității scenice ca limbaj. Definirea textului (dialogul personajelor și didascaliile) ca <i>invariantă</i> a acesteia. Lumina în spectacol: de la element la structură (spectacole de lumină) Literatură ca element fondator pentru dramatizare/ ecranizare/ libretto de balet/teatru-dans	Formule regizorale între text și imagine. Cuvinte-cheie: <i>antropomorfism, cuvânt paradoxal, panverbalism, obiect al vizualizării, elementele structurale ale imaginii, schema initial, situație, dialog de dinamisme, teatrul situațiilor, situații limitrofe</i> Conflict în jurul cuvântului: Umorul infernal al lui A. Jarry. Lexică extra-teatrală. Distrugerea formei de comunicare. Textul – "sărbătoare a imprevizibilității". Neglijarea legilor elementare ale logicii, nerespectarea regulilor construcției unui discurs coerent, lucid. Limbaj strivit la nivel lingvistic. G. Apollinaire. Singurul vers acceptabil pentru teatru – versul mobil, întemeiat pe ritm, subiect, respirație. Golirea de sens al cuvântului în arta dadaistă. Panverbalismul. Logica absurdizării limbajului la E. Ionesco. Combinații de cuvinte paradoxale (I. Dușen). Procesul teatral curent și tendința de a înlocui cuvântul prin mijloace non-verbale. Deschiderea spre o dublă serie de reflexii: 1) legate de autonomia limbajului scenic față de text (creativitatea conjugală a regizorului, interpreților, scenaristului, a măștrilor de sunet și lumină); 2) legate de meșteșugul de scriitor dramatic: textul destinat scenei presupune alte tipuri de figuri decât cele din inventarul discursului poetic sau narativ. Ponderea vizualului în Noul Teatru sporește cantitatea și importanța didascaliilor. M. Popescu despre traseul <i>de la text la imagine scenică</i>. Imaginea în textul dramatic, scenografie. Sincretismul imaginii scenice. Imaginea în film (S. Eisenstein). Problema imaginii și atitudinii față de imagine. Legea construcției imaginii. Imagini comparate. Schimbul de structuri. Analiza episodului din filmul <i>Aleksandr Nevski</i>. Scena furtunii în <i>Regele Lear</i>. Locul imaginii în topul preferințelor regizorilor contemporani. Caracteristicile imaginii moderne. Impactul vizualului asupra spectatorului de azi. Situația scenică în perspectivă dramatică și scenografică. nivelele de organizare: Situația scenică rezolvată prin scenografie și dramaturgie. Îndemnul lui Dullain de a juca situația, și nu cuvintele. Studiul lui J.-P. Sartre <i>Cu privire la teatrul de situații</i>. Situație abstractă și situație istorică în <i>Regele Lear</i> de G. Strehler. Funcționalitatea elementului pictural în creația

		regizorilor: Dmitri Crâmov, Fabr și Castellucci.
4	- să cunoască complexitatea formulelor regizorale în procesul teatral contemporan; - să cunoască diversitatea folosirii documentului în construcțiile teatrului politic (Germania, SUA, Britania, Rusia, RM); - să facă distincție între <i>Gestul social</i> și conceptul <i>Gestus</i>-ul social; - să înțeleagă esența fenomenului Divising.	Formule regizorale condiționate de transcenderea hotarelor dintre artă și viață. Interacțiune: Teatru, film, televiziune, viață: Cuvinte-cheie: mesaj teatral, mesaj audiovizual, tipologia spectacolelor Relația Teatru, Cinema, Viață în perceperea lui Piotrovski. Interferențele ideatice-estetice dintre arta teatrului, film și televiziune. De la spectacolul de televiziune la filmul de televiziune. Drama televizată. Teleplay. Mesajul teatral și mesajul audiovizual. Orientări și tendințe actuale în evoluția teatrului/filmului de televiziune. Rolul "punctului de vedere" în reprezentarea audiovizuală. Discurs și metadiscurs în arta teatrului de televiziune. Studiarea modalităților de aplicare a paradigmei teatrale în producția de televiziune pe un spectru larg de produse audiovizuale: de la jurnalul de știri la emisiunea de tip artistic. Modul de fructificare a universului teatral în documentarul de televiziune. Comunicare teatrală vs. comunicare audiovizuală. Confluența artei spectacolului și a celei audiovizuale. Tipologia spectacolelor TV. Natura estetică a fiecărei componente din triada artă scenică/film/micul ecran. Formule regizorale sociale
5	- să cunoască formule regizorale structurate pe sinteza artei dramatice cu arta performativă; - să cunoască formule regizorale structurate pe sinteza teatru-dans (Pina Bausch, Sasha Waltz, Josef Nadj, Olga Skvorțova); - să cunoască formule regizorale structurate pe sinteza teatru – multimedia (evoluția genului); - să cunoască formule regizorale structurate pe sinteza teatru-pictură. Esența conceptului de <i>teatru al pictorului</i> (T. Kantor)	Formule regizorale condiționate de transcenderea hotarelor dintre arte. Cuvinte-cheie: artă dramatică, sinteză, sincretism Semnificațiile teoriei teatrale pentru practicienii contemporani, implicit pentru dramaturgi, critici de teatru și scenografi. Procesul cristalizării gândirii teatrale. Fundamente teoretice ale practicii teatrale. Dihotomie și continuitate în teoria teatrală. Diversitatea teoriei teatrale moderne. Evoluția unor concepte fundamentale în gândirea teatrală contemporană. Convergențe și interferențe de genuri și specii. Teatru ca artă de sinteză. Raportul de determinare și interdependență a diferitelor arte în spectacol. Locul actorului în spectacolul teatral. Scrieri programatice de bază. Devenirea categoriilor teatrului. Dramaturgul, regizorul, actorul, scenograful în ansamblul teatrului. Modalități de ne/comuniucare cu spectatorii în scena-cutie, scena-arenă, trei sf. arenă.

6	- să poată formula ideile lui Patrice Pavis despre funcția ritualică a artei scenice; - să poată explica cum este organizată acțiunea în formulele ceremoniale; - să poată explica visul lui A. Artaud de reîntoarcerea în spațiul scenic a sacralității templului, a actorilor-sacerdoți, a spectatorilor ce trăiesc la spectacol beneficul trans catarsic; - să poată explica interesul continuu al teatrului mileniului trei pentru mit și rit;	Formule regizorale metafizice. Cuvinte-cheie: ritual, ceremonie Ritualul și ceremonia în prezentările teatrale: Фернандо Аррабаль <i>Театр как "паническая" церемония</i>. Eisenstein și Brecht despre arta ritualică, ceremonială. Germenele ritualic în poezia dragostei și urii a lui Jean Genet. Îngemânarea teatrului cu cimitirul. Propuneri radicale. <i>Teatrul crematoriului</i>. Inspirat din ceremonia înmormântării (prezentarea vieții defunctului). Ceremoniile și riturile completează arsenalul de modalități mitocreative. Unitatea primară a Gestului și a Sensului, prezente în actele ritualice orientale. Jean-Pol Sartre susține în <i>Mitul și realitatea teatrului</i> că publicului trebuie să i te adresezi prin intermediul vrăjilor extatice generate de unele rituri, deoarece teatrul este un amalgam de ceremonie, și dramă fulgerătoare. În ciuda unui caracter de repetare, ajunge să fie unică în fiecare seară. În același timp Sartre descoperă în Teatrul nou "contradicțiile genului: repetitivitatea ceremoniei – evenimente separate; vrăji obținute prin intermediul acelorași miraje – condiționarea reală prin acțiune; elogizarea imaginarului – sadicul realității; puterea omului asupra limbii – panverbalismul; limba ca destin uman – sau simplu mijloc ce mereu deconspiră condiționarea obiectivă". Prima tentativă în istoria scenei europene de a utiliza procedeele teatrului Kabuki - <i>calea florilor</i> (materializată printr-un podium îngust ce traversa întreaga sală) în <i>Samurun</i> montat de Max Rainhardt (1910). <i>Mishima</i> de Yukio Mishima în regia lui Andrzej Wajda la Sary Teatr din Cracovie (1995). Semnele la <i>Oedip Rege</i>. Ritualul stilizat (scăldatul în bazin). Elemente ceremoniale în <i>Serso</i> de A. Vasiliev (scena cu scrisoarea). <i>Ritualuri șamanice în Hamlet</i>-ul lui Neakrosius. <i>Hamlet</i> Vasilache. Apa. Urnele cu cenușă. Ritualul la Barba. Ritual grotesc la Măniuțiu și Purcărete. Ritualul șamanic din <i>Chemarea lui Lung-Ta</i>. În tradițiile clasice ale teatrelor asiatice, continuitatea dintre meseria teatrală și practicile ceremoniale sau meditative era atât de firească încât limbajele lor respective se confundau. Uneori, de exemplu, te surprinzi gândind: Zeami vorbește despre zen prin teatru sau despre teatru prin zen? Dacă nu s-ar cunoaște biografia autorului și contextul istoric, răspunsul n-ar fi întotdeauna ușor". În afara sălii de lucru Grotowski întrebuița expresii ca "actor sfânt",
---	--	---

		"transă", "auto-petrație", sau imaginea unui actor-șaman. În practică însă cultiva cu îndârjire oximoronul, prezența simultană a contrariilor, contradicțiile în termeni, încarnate în trupul actorului. Traducea postulatele moderne ale poeziei în acțiuni fizice. Festivalul Internațional de teatru <i>One Man Show</i> (8-12 Octombrie 2003), ediția a III-a. Are genericul <i>Arta actorului de la șaman la teatru contemporan</i>. Unul din obiectivele pe care acesta și l-a propus este să aducă în scenă spectacole de inspirație arhaică. Invitatul festivalului Dopshun-Ool Kara-Ool este unul din cei mai importanți șamani din Siberia. În termeni muzicali, performanțele lui la tobe și cântul șamanic algysh sunt impresionante și de o intensitate deosebită. Când tratează bolnavii, îi eliberează de energiile negative și le aruncă în exterior. Abel Solares despre actorii și dansatorii care aparțin diferitor tradiții teatrale (africane, asiatice, amerindiene) și care în timpul actului scenic manifestă anumite lucruri comune în ceea ce privește comportamentul corporal. Congresul Mondial al Institutului Internațional de Teatru <i>Mitul și ritul</i> (Mexico, ediția XXX).
7	- să facă distincție între <i>spațiul teatral</i> și <i>spatiul teatrului</i> ;	Timpul/spațiul/obiectul-simbol/masca în varietatea formulelor regizorale. Timpul și spațiul în formulele regizorale: Cuvinte-cheie: <i>cadru spațio-temporal, cronotop, Oformarea geraldică</i> Problema cronotopului. Timpul scriiturii. Spectacol (scenografie). Timpul în filmele lui Tarcovski și în shakespeareana lui Nekrosius. Poetica cronotopului în spectacolul audiovizual. <i>Unitatea timpului în "Gâlceville"</i> (în ediția Стрелер Д. <i>Театр для людей</i>). Urnele cu cenușă-nisip ce ne vorbesc de scurgerea timpului în <i>Hamlet</i>-ul lui S. Vasilache. Borcanele-clepsidre în <i>Așteptându-l pe Godot</i> de P. Vutcărău. Timpul abstract în <i>Mașinăria Cehov</i> de P. Vutcărău. Timpul și spațiul în percepția lui Iu. M. Lotman. Principiile funcționalității scenografice în formulele regizorale curente: Problemele proiectării spațiului scenic în formulele regizorale: Universalizarea limbajului personajelor, nivelarea particularităților individuale în interpretarea rolului, simplificarea decorului. A. Jarry vehiculează ideea decorului <i>geraldic</i>, însemnând cu aceeași culoare toată scena (sau un act) și impunând personajele să se miște armonios ca pe câmpul unui blazon. Gustul

	pentru decor minim cu o maximă putere de sugestie. Îmbinarea scenografiei cu sonoritatea vocii. Ingenios în crearea unei palete lexicale cât mai colorate cu putință, scriitorul francez se pronunță categoric pentru inflexiuni monotone în interpretare, renunțându-i actorului plăcerea nuanțării replicii. Obiectul – simbol: Jean-Louis Barrault - navigator al expresivității teatrale. Patosul depărtării exprimat prin pânzele albe din <i>Cristofor Columb</i>. Căutarea simbolului și esenței mistice a obiectului. Importanța obiectelor: poncio, geantă, geacă. Metamorfozele: altarul; tronul; corabia-ecran. Comunicarea tip energetic-telepatic, tip senzorial. Obiectul – simbol susținut de decorul și costumul sugestiv, gestul cu valoare de semnificație. Obiectele ce trăiesc în spectacol ca oamenii și oamenii ce există în scenă ca obiecte. Montările <i>Rinocerii</i> de E. Ionesco (1960) și <i>Paravanele</i> de J. Genet (1966). Construcția și funcționarea măștii în diverse sisteme teatrale: Călătoria măștii. Mesaj, construcție, principii de funcționare. Teatrul antic. Commedia dell'Arte. Masca balineză. Masca japoneză. Masca chineză. Masca poporului Maya. Masca în teatrul contemporan european. Școala lui J. Lecoque. Măștile invariabile conțin deja caracterul etern al personajului, fapt care face inutilă preocuparea de conturarea lui psihologică. Chiar dacă Jarry nu suspendează personajele de fire, el își dorește ca asemuirea lor cu marionetele să ajungă desăvârșită, iar interpreții să posede atât talent încât să izbutescă să fie impersonali. Masca în <i>Supradrama</i> lui I. Goll. Impulsionat de ideile lui Antonin Artaud și Gordon Graig, Ion Sava reușește să-i dea măștii o nouă semnificație. Ea devine pentru el un “simbol al esențelor, reprezentare în egală măsură și a funcției sociale și estetice a teatrului.”. Visul lui Ion Sava era de a se reîntoarce la materialul brut teatral, compunând scenarii în genul Commediei dell'Arte, cum ar fi <i>neoargumenti</i> sau <i>neocanovacci</i>. Teatrul măștii sociale al lui Meyerhold. Problema utilizării măștii în <i>Slugă la doi stăpâni</i> de G. Strehler. Despre arta lui Vahtangov se zicea: "Prin masca ciudată priveau ochii vii". Iar despre masca lui Meyerhold se vorbea că ea exprimă ironia transcendentală și presimțirile tragice până și atunci când "râde cu gura patrată larg deschisă și cu găurile pustii ale ochilor". În condițiile când masca morbidă subjugă chipul viu, noțiunea de "comedie a măștii" era condamnată. În modul de a trata
--	--

		masca a ieșit în relief starea cu totul diferită de spirit a ambilor artiști. Meyerhold nu vedea în jurul său decât fețe umane împietrite, manechine lipsite de voință, acea redingotă, ticsită cu oase și încoronată de craniu, despre care scria A. Blok în unul din versurile sale. Imaginea este similară cu cea creată în <i>Don Juan</i>-ul lui M. Fusu prin intermediul textului semnat de G. Bataille. Asemănătoare este și alura macabră a măștii-obiect și a măștii-personaj care transpare în producțiile celor doi regizori. Procedeele măștii sunt legate la Meyerhold de tema destinului. Vutcărău o va lega de tema morții și o va aduce în <i>Cântăreața cheală</i> sub formă de machiaj abundent, sugerând descompunerea. Există o tangență vizibilă între Meyerhold și vahtangovienii basarabeni și în promovarea unui anumit gen de actor. Acesta "aduce în scenă un chip-mască perfect finisat. În micul preludiv al jocului actorul epuizează modesta-i caracteristică, familiarizează spectatorul cu principalele particularități, leitmotivele grație cărora spectatorul lesne îl va recunoaște în viitoarele acțiuni, apoi "îl joacă" în diverse poziții scenice. În acest dublu joc chipul scenic este redat prin exterior – machiaj, costum (sunt îndeosebi de reprezentative perucile colorate din <i>Pădurea</i>) și prin două-trei intonații și gesturi de bază, iar comentariile actricești – în jocul însuși, expresia corporală, trucuri, episoade pantomimice". Observația este valabilă și în cazul când în roluri sunt distribuiți actori foarte talentați și multidimensionali, cum ar fi P. Vutcărău în <i>DI Smith</i> (<i>Cântăreața cheală</i> de Ionesco), sau V. Ciobanu în <i>Macbeth</i> (<i>Macbeth</i> de Ionesco).
8	- să cunoască traseul evolutiv al dramaturgiei de la Aristotel la Lessing. Soarta genurilor dramatice. Trăsăturile distinctive ale celor două modalități de teatru prezente în tabelul de mai jos.	Formule regizorale postmoderne. Cuvinte-cheie: <i>joc, simulacru, metasemantică, rețea de convenții</i> Ideea post-modernă a realității, ca text al experienței specific umane. Cercetarea naturii procesului de semnificare atrăgând atenția asupra interrelațiilor dintre anumite aspecte ale producerii semnului și interpretare. Postmodernismul adoră jocul: jocul tradiției cu modernitatea; jocul de-a v-ați ascunselea al sensului cu forma în mit; jocul descifrării codurilor; jocul realității cu ficțiunea; jocul diverselor sisteme de semne; jocul construcției și deconstrucției textului dramatic; jocul stilurilor și al tehnicilor; jocul relațiilor intertextuale și interculturale etc. Teoria postmodernă. Dramaturgia postmodernă. Producție postmodernă. Relația teatru/televiziune în spațiul

		mediatic postmodern. Îmbinarea discursului publicistic cu procedee de natură scenică. Relația teatrului post-modernist cu teatrul de avangardă. Antiteza teatrul tradițional / teatrului nou: <table><tr><th>Teatrul Tradițional</th><th>Teatrul Nou</th></tr><tr><td>Mimesisul aristotelian.</td><td>Depășirea constrângerilor impuse de "mimesis". Vina tragică azi. Economia noului discurs dramatic: valențe performative, virtuți ale conversiunii.</td></tr><tr><td>Tipologiile psihologice tradiționale. Personajele ibseniene: raportul dialectic dintre eul exterior, conștientizat, și sine.</td><td>Unicul personaj uman, personaj eliberat – în economia discursului dramatic – de "abilul" tipologiilor socio-culturale și istorice, adică de paralelismul dintre imaginea comună despre real și realitatea scenică.</td></tr><tr><td>Deznodământ.</td><td>Articularea contrapunctului conform unor reguli de îmbinare. Îndeplinirea funcțiilor conjugale în economia operei.</td></tr><tr><td>Modelul Freytag.</td><td>Figura de referință a unor noi articulări "gcsHis".</td></tr><tr><td>Structuri clasice.</td><td>Noi viziuni și structuri ale dramei.</td></tr><tr><td></td><td>Respingerea 1) psihologiei, 2) istoriei și 3) realismului (Sartre).</td></tr><tr><td>Caracteristicile individuale ale personajelor.</td><td>Condiția de clown a personajelor.</td></tr><tr><td>Râs/plâns</td><td>Asimetria opoziției. Insolitului realităților scenice.</td></tr></table>	Teatrul Tradițional	Teatrul Nou	Mimesisul aristotelian.	Depășirea constrângerilor impuse de "mimesis". Vina tragică azi. Economia noului discurs dramatic: valențe performative, virtuți ale conversiunii.	Tipologiile psihologice tradiționale. Personajele ibseniene: raportul dialectic dintre eul exterior, conștientizat, și sine.	Unicul personaj uman, personaj eliberat – în economia discursului dramatic – de "abilul" tipologiilor socio-culturale și istorice, adică de paralelismul dintre imaginea comună despre real și realitatea scenică.	Deznodământ.	Articularea contrapunctului conform unor reguli de îmbinare. Îndeplinirea funcțiilor conjugale în economia operei.	Modelul Freytag.	Figura de referință a unor noi articulări "gcsHis".	Structuri clasice.	Noi viziuni și structuri ale dramei.		Respingerea 1) psihologiei, 2) istoriei și 3) realismului (Sartre).	Caracteristicile individuale ale personajelor.	Condiția de clown a personajelor.	Râs/plâns	Asimetria opoziției. Insolitului realităților scenice.
Teatrul Tradițional	Teatrul Nou																			
Mimesisul aristotelian.	Depășirea constrângerilor impuse de "mimesis". Vina tragică azi. Economia noului discurs dramatic: valențe performative, virtuți ale conversiunii.																			
Tipologiile psihologice tradiționale. Personajele ibseniene: raportul dialectic dintre eul exterior, conștientizat, și sine.	Unicul personaj uman, personaj eliberat – în economia discursului dramatic – de "abilul" tipologiilor socio-culturale și istorice, adică de paralelismul dintre imaginea comună despre real și realitatea scenică.																			
Deznodământ.	Articularea contrapunctului conform unor reguli de îmbinare. Îndeplinirea funcțiilor conjugale în economia operei.																			
Modelul Freytag.	Figura de referință a unor noi articulări "gcsHis".																			
Structuri clasice.	Noi viziuni și structuri ale dramei.																			
	Respingerea 1) psihologiei, 2) istoriei și 3) realismului (Sartre).																			
Caracteristicile individuale ale personajelor.	Condiția de clown a personajelor.																			
Râs/plâns	Asimetria opoziției. Insolitului realităților scenice.																			
9	- să cunoască cum pot funcționa atelierele de lucru asupra formulelor pre-expresive, bazâte pe mișcarea în teatrul japonez (No, Kabuki, Shibu),	Pre-expresivitatea și nivele de organizare ale acțiunii în formulele regizorale antropologice. Cuvinte-cheie: Pre-expresivitate, Kraft, Sats. <i>Kraft</i> – forță, putere. <i>Sats</i> – "elan", "impuls", "pregătire", "a fi gata să...". Principiile-care-revin, dansul ca o suită de sats, felurile de a canaliza și de a modela energia actorului sunt toate descrieri la nivelul pre-expresiv. Munca																		

artele marțiale, codurile africane și amerindiene, punând accent pe lucrul cu energia; - să definească Pre-expresivitatea și nivelurile de organizare ale acțiunii; - să cunoască condiția apariției semnificațiilor în formulele antropologice; - să înțeleagă esența denotativă, nu conotativă a formulelor antropologice; - să cunoască limbajul cifrat <i>Hasta mudra</i> exprimat prin pozițiile mâinilor și degetelor, care își are originea în statuile sacre și în practica rugăciunilor; - să poată explica dialectica dintre ordinea nu întotdeauna descifrabilă a evenimentelor (sau altfel spus contextul) și ordinea liniară și simplificată a istoriografiei (care transformă contextul în text); - să dea definiție a ceea ce înseamnă actul sacrum; - să dea definiție a ceea ce înseamnă ritmul "celor ce acționează".	actorului cu sine însuși și metoda acțiunilor fizice ale lui Stanislavski, biomecanica lui Meyerhold, sistemul mimului lui Decroux oferă un amplu material de analiză. Ne oferă de asemenea material formele tradiționale de ucenicie și de antrenament al acorilor de la Polul Nord, ori stiluri și genuri ca baletul clasic, sau numeroase alte teatre care ne-au servit ca puncte de referință în paginile precedente. Dar mai presus de toate munca practică și cercetarea empirică împreună cu actori din diferite tradiții ne îngăduie să pinem la încercare validitatea ideii de a gândi pre-expresivul ca pe un nivel de organizare virtual dissociabil de nivelul expresiv. Pre-expresivul nu există ca materie în sine. Abstracție. Pentru un actor, a lucra la un nivel pre-expresiv înseamnă a modela calitatea propriei sale existențe scenice. Fără eficacitate la nivelul pre-expresiv un actor nu e actor. Eficacitatea nivelului pre-expresiv al unui actor constituie măsura autonomiei lui ca individ și ca artist. Hambar-studio de lucru din câmpia toscană (Roberto Baccim 1986). Nivele de organizare ale acțiunii în formulele regizorale antropologice: 1. Nivelul acțiunii care este. Prezența celulară sau sortilegiul mozaicului. <i>Nivelul prezenței sau al pre-expresivității</i>. El constituie fundamentul celui de-al doilea nivel (al acțiunii în relație) și celui de-al treilea nivel (al acțiunii în context) care trezește energia spectatorilor sub formă de imagini, reflecții, reacții afective. <i>Un dialog de culori și de sânge (măinile obscure ale uitării)</i>. Când acțiunile dansatorului/actorului intră în contact cu ale celorlalți dansatori/actori se naște o relație. E o logică asemănătoare cu cea a dialogului: acțiune și reacție. Eu vorbesc, cineva mă ascultă (execută dinamic acțiunea de a asculta) și pe urmă reacționează, adică răspunde, și eu ascult. Această alternanță, sau <i>dialog de dinamisme</i> este pentru spectator încărcată de potențialitate expresivă. Doi actori, cu secvențele lor individuale de acțiuni, pot urma principiul dialogului concentrându-se pentru a prezerva tensiunea internă a sângelui (motivația) și concizia pielii (forma), respectând ritmul dinamicii acțiune/reacție, fără a le injecta însă semnificații. 2. Nivelul acțiunii în relație, care nu trebuie neapărat să însemne ceva pentru spectator. Relația nu pretinde că exprimă sau că înseamnă ceva. Ea respectă pur și simplu logica dialogului: eu spun (fac), celălalt e receptiv (ascultă, reacționează, chiar stând nemișcat). Între vizibil și invizibil. Nu tema e cea care face o scenă să trăiască artistic, ci structura ei, organizarea
---	--

		conștientă a diferitelor ei niveluri. 3. Acțiunea în context. Nivelul totalității, de la care se dezvoltă funcții și semnificații distincte. Un țesut de salturi. Evitarea titlurilor și temelor abstracte care emoțional sunt interesante dar care nu dictează acțiuni precise. De exemplu - Puterea. Nu există o "putere" în general. Există un copil de doisprezece ani, blond și durduliu ca un îngerăș, care ține în mână o pasăre, al cărei picior e legat cu o sfoară. O face să zboare și o trage înapoi cu un impuls precis, râzând fericit. Dansează, așezat pe scaun, apropiindu-și obrazul de penele călduțe și moi ale pasării iubite (nu s-a spălat pe dinți), sufocă pasărea.
--	--	---

VII. ORGANIZAREA LUCRULUI INDIVIDUAL AL DOCTORANDULUI

<i>Nr.</i>	<i>Unități tematice</i>	<i>Lucrul individual al studenților</i>	<i>Ore</i>
1.	Evoluția formulelor scenice axate pe tendințele dominatorii ale regiei: pedagogică și de mizanscenare.	Documentare și analiză. Conform obiectivelor de preferință	24
2.	Formule regizorale ale teatralității în arta dramatică universală	Lectura surselor recomandate. Consultarea bibliografiei recomandate	20
3.	Formule regizorale între text și imagine	Lectura surselor recomandate. Cercetare, analiză a lucrărilor științifice lecturate.	20
4.	Formule regizorale condiționate de transcenderea hotarelor dintre artă și viață	Lectura operelor teoretice ale practicienilor teatrului. Documentarea pe baza literaturii bibliografice recomandate.	24
5.	Formule regizorale condiționate de transcenderea hotarelor dintre arte	Lectura operelor teoretice recomandate. Argumentarea structurilor și elementer artistice adoptate de regizorii teatrali.	30
6.	Formule regizorale metafizice	Lectura surselor recomandate. Studiarea bibliografiei obligatorii la tema respectivă.	30
7.	Timpul/spațiul/obiectul-simbol/masca în varietatea formulelor regizorale	Documentare și analiză a materialelor studiate.	30
8.	Formule regizorale postmoderne	Lectura surselor recomandate. Argumentarea structurilor	32

		și elemente artistice în opera de artă performativă.	
9.	Pre-expresivitatea și nivele de organizare ale acțiunii în formulele regizorale antropologice	Lectura operelor teoretice ale practicienilor teatrului. Documentarea pe baza literaturii bibliografice recomandate.	
Total ore:			210

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 varianta 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

<i>Notă</i>	<i>Pentru a obține o notă respectivă:</i>
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 dezvălui o narațiune despre problematice 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	Doctorandul cunoaște 30 – 0 % din conținuturile curriculumului.

(F)	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

I Obligatorie:

1. Alexander. B. K. *Performing Black Masculinity: Race, Culture, and Queer Identity*. New York: Rowman Altamira, 2006. 282 p.
2. Aston E. *Feminist Views on the English Stage: Women Playwrights, 1990–2000*. New York: Cambridge University Press, 2003. 238 p.
3. Auslander Ph. *From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism*. London and New York: Routledge, 2002. 192 p.
4. Banu G. *Peter Brook: spre teatrul formelor simple*. București: Unitext, 2005. 359 p.
5. Berghaus G. *Avant-Garde Performance*. New York: Palgrave Macmillan, 2005. 352 p.
6. Berghaus G. *Theatre, Performance and the Historical Avant-Garde*. New York: Palgrave Macmillan, 2010. 400 p.
7. Blake B. *Theatre and the Digital*. London: Palgrave Macmillan, 2014. 100 p.
8. Brady S. *Performance, Politics, and the War on Terror: "Whatever it Takes"*. London: Palgrave Macmillan, 2012. 203 p.
9. Brecht B. *Scrieri despre teatru*. București: Univers, 1977. 272 p.
10. Broadhurst S. *Digital Practices: Aesthetic and Neuroesthetic Approaches to Performance and Technology*. London and New York: Palgrave Macmillan, 2007. 233 p.
11. Broadhurst S. *Liminal Acts: A Critical Overview of Contemporary Performance and Theory*. London and New York: Cassell, A&C Black, 1999. 224 p.
12. Broadhurst S., Machon J. *Identity, Performance and Technology: Practices of Empowerment, Embodiment and Technicity*. London: Palgrave Macmillan, 2012. 234 p.
13. Broadhurst S., Machon J. *Sensualities/Textualities and Technologies: Writings of the Body in 21st Century Performance*. London: Palgrave Macmillan, 2010. 220 p.
14. Carnegy P. *Wagner and the Art of the Theatre*. London: Yale University Press, 2006. 461 p.
15. Causey M. *Theatre and Performance in Digital Culture: From Simulation to Embeddedness*. *Routledge advances in theatre and performance studies*, v. 5. London and New York: Routledge, 2009, 214p.
16. Chéreau P. *Les visages et les corps*. Paris: Editions L'Harmattan, 2015. 54 p.
17. Cincizeci de regizori-cheie ai secolului 20. Editori Shomit Mitter și Maria Shevtsova. București: Unitext, 2010, 365p.
18. *Decomposition: Post-disciplinary Performance*. Edited by Case S.-E., Brett Ph., Foster S.L. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2000. 225 p.
19. Dixon S. *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2007. 809p.
20. Elsam P. *Stephen Joseph: Theatre Pioneer and Provocateur*. New Delhi: Bloomsbury, 2014. 207 p.
21. Esslin M. *Teatrul absurdului*. București: Unitext, 2009. 435p.
22. *Fifty Key Theatre Directors*. Edited by Shomit Mitter, Maria Shevtsova. London and New York: Routledge, 2004. 304 p.
23. *Film, Art, New Media: Museum Without Walls?* Angela Dalle Vacche. London: Palgrave Macmillan, 2012. 336 p.
24. Giannachi G. *The Politics of New Media Theatre: Life[®]*. *Routledge advances in theatre and performance studies*. New York: Routledge, 2006. 176 p.
25. Ginkas K., Freedman J. *Teatrul provocator*. Kama Ginkas regizează. București: UNITER, Colecția FNT, 2008. 416 p.

26. Goldberg R. L. *Performance: Live Art Since the 60s*. London: Thames & Hudson, 2004. 240p.
27. Goulay A.-M. *Patrice Chéreau et l'acteur*. Paris: Etudes théâtrales Université de Paris III - Sorbonne Nouvelle, 1990. 87 p.
28. Gusick B.I., DuBruck E.E. *New Approaches to European Theater of the Middle Ages: An Ontology*. New York: Peter Lang, 2004. 298 p.
29. *Histories and Practices of Live Art*. Edited by Deirdre Heddon, Jennie Klein. Printed in China: Palgrave Macmillan, 2012. 248 p.
30. Horghidan R-A. *Devised Theatre: A Change of Paradigm in Romanian Theatre*. *Cultural Intertexts*, year 2., vol. 4, 2015, p. 78-89.
31. Kalb J. *The Theater of Heiner Müller*. New York: Limelight Editions, 2001. 279 p.
32. Klich R., Scheer E. *Multimedia Performance*. London: Palgrave Macmillan, 2011. 240 p.
33. Kuppers P. *The scar of visibility: medical performances and contemporary art*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2007. 259 p.
34. Machon J. *Immersive Theatres: Intimacy and Immediacy in Contemporary Performance*. London: Palgrave Macmillan, 2013. 344 p.
35. Masura N.L. *Digital Theatre: A "live" and Mediated Art Form Expanding Perceptions of Body, Place, and Community*. Dissertation submitted to the Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, College Park, in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy. UMI Number: 3288573. University of Maryland: ProQuest, 2007. 451 p.
36. Meerzon Y. *Performing Exile, Performing Self: Drama, Theatre, Film*. London: Palgrave Macmillan, 2012. 349 p.
37. Mei G. *The Fragments*. *The New York Times*, 25.06.1974.
38. Menta E. Andrei Șerban. *Lumea magică din spatele cortinei*. București: Unitext, 1999. 261 p.
39. *Migrations of Gesture*. Edited by Carrie Noland, Sally Ann Ness. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008. 296 p.
40. Papagiannouli Ch. *Political Cyberformance: The Ettheatre Project*. London: Palgrave Macmillan, 2015. 144 p.
41. Paraskeva A. *The Speech-Gesture Complex: Modernism, Theatre, Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013. 201 p.
42. *Performance and authenticity in the arts*. Edited by Salim Kemal, Ivan Gaskell. New York: Cambridge University Press, 1999. 274 p.
43. Picone V. *Il teatro di Patrice Chéreau e Bernard-Marie Koltès. Il percorso di un regista e il suo incontro con la scrittura koltèsiana*. Bologna: Archetipo Libri, 2012. 136 p.
44. Pidduck J. *La Reine Margot (Patrice Chéreau, 1994)*. London: University of Illinois Press, 2005. 119 p.
45. Roșca A. *Dragostea și moartea în demersul postmodernist al lui Mihai Fusu*. In: *Coliseum-Teatru*. Chișinău: Tipografia Centrală, 1998, № 1, p. 22-25.
46. Roșca A. *Experiențele postmoderniste în polifonia teatrală franco-română*. In: *Francopolifonia ca vector al comunicării. Colocviu Internațional*. Chișinău, ULIM, 2006, p. 134-141.
47. Shaughnessy N. *Applying Performance: Live Art, Socially Engaged Theatre and Affective Practice*. London: Palgrave Macmillan, 2012. 288 p.

48. Sowinska A. Reality From the Bottom Up: Documentary Theatre in Poland. In: *Dramaturgy of the Real on the World Stage*. Edited by Martin C. London: Palgrave Macmillan, 2010. (p.72-80), 256p.
49. Styan J. L. *Modern Drama in Theory and Practice: Volume 3, Expressionism and Epic Theatre*. New York: Cambridge University Press, 1983. 244 p.
50. Suhr H.C. *Online Evaluation of Creativity and the Arts*. New York and London: Routledge, 2014. 184 p.
51. *The Performance of Middle English culture : essays on Chaucer and the drama. in honor of Martin Stevens*. Edited by James J. Paxson, Lawrence M. Clopper, Sylvia Tomasch. London: Boydell & Brewer, 1998. 198 c.
52. *The Performance of Power: Theatrical Discourse and Politics*. Edited by Case S.-E., Reinelt J. G. Iowa: University of Iowa Press, 1991. 306 p.
53. *Theatre Arts on Acting*. Edited by Laurence Senelick. New York: Routledge, 2008. 530p.
54. Thibaudat J.-P. Dreville se deschide în Medeea. *Liberation*, 8.07.2002.
55. Андреева Е. Ю. Постмодернизм: искусство второй половины XX – начала XXI века. – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2007. – 484 с.
56. Андреева, Е. Ю. «Телесный» перформанс: сто лет богоборчества . В: *Новый мир искусства*. 2001, № 3, с. 5 - 7.
57. Бартошевич А. Прорыв к всемирности. В: *Театр Питера Брука*. Москва: ГИТИС, 2000. с. 158-163.
58. Брук П. *Нити времени*. Москва: Артист. Режиссер. Театр, 2005. 384 с.
59. Ваксберг А. Всемирный театр абсурда. В: *Культура*. 2006, №31 (7541), 10-16 августа.
60. Венкова А.В. Художественный жест и мотив «чужого» в идентификационных моделях современности. В: *Культурологические исследования '08*. Санкт-Петербург: Астерион, 2008. с.62-72.
61. Поставалова Я. «Актер – моя собака», или теория тела Андрия Жолдака. В: *Петербургский театральный журнал*, 2014, 3 (77) с. 63-65.
62. Юхананов, Б. Перформанс и театр. В: *Декоративное искусство*. Москва, 1991, № 5, с. 30-32.

II.Suplimentară:

63. Krzystof Warlikowski și teatrul ca o rană vie. Lucrare concepută și realizată de Piotr Gruszczyński. București: Cheiron, 2010. 176 p.
64. Roșca A. XXI Century – Provocativity of the independent Moldovan scene in the context of Eastern European theater. In: *International Association of Theatre Critics in Georgia 21st Century – East European Theatre With and Against Time (Experienced Critics 2nd Symposium)* Tbilisi, 16th of September 2012. Tbilisi: Publishing House Kentavri, 2013, p. 36-39.
65. Roșca, A. Aplicații posmoderniste în teatrul lui Anatoli Vasiliev. Conferința științifică internațională Învățământul superior și cercetarea – piloni ai societății bazate pe cunoaștere. Universitatea de Stat din Moldova 60 ani. 28 septembrie 2006. Rezumatele

- comunicărilor. Științe socioumaniste. Chișinău 2006, Centrul Editorial-poligrafic al USM, vol.I, p.143-145.
66. Schechner R. Performance – introducere și teorie. București: Unitext, 2009. 301 p.
67. Tassi M. A. The Scandal of Images: Iconoclasm, Eroticism, and Painting in Early Modern English Drama. New Jersey: Susquehanna University Press, 2010. 269 p.
68. Technoculture. Constance Penley and Andrew Ross, editors. Cultural politics, v.3. Minneapolis. Oxford, University of Minnesota Press, 1991. 327p.
69. Вовчаренко И.К. Эпатаж как эстетическая категория авангарда. В: Вестник ВГУ, 2010, №2, с. 25-29.
70. Гайденок П. Прорыв к трансцендентному. Новая онтология XX века. Москва: Республика, 1997. 495 с.
71. Гельман, М. А. Интервенция искусства. Культурные герои XXI века, или В поисках Золушки: Сб. статей. Москва: GIF, 1999, с. 5-13.
72. Голдберг Р. Искусство перформанса от футуризма до наших дней. - Москва: Ad Marginem Press, 2013. 320 с.
73. Ерохин С. В. Эстетика цифрового изобразительного искусства. Санкт-Петербург: Алетейя, 2010. 429 с.
74. Кривцова Ю. В. Концепт перформанса: действие, действенность и действительность современного искусства. В: Ярославский педагогический вестник, 2009, № 4, с. 188-191