

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

Cu titlu de manuscris

CZU: 792.83:398.87:1 (043.2)

BETIȘOR ANGELA

**VALORIFICAREA FILOSOFIEI BALADEI *MIORIȚA*
ÎN CREAREA SPECTACOLULUI COREGRAFIC**

SPECIALITATEA 654.01 – ARTĂ TEATRALĂ, COREGRAFICĂ

Teză de doctor în arte

Doctorat profesional

Doctorand:

BETIȘOR Angela

Conducător științific:

**GUȚU Zoia,
doctor în pedagogie,
profesor universitar**

CHIȘINĂU, 2021

© BEȚIȘOR ANGELA, 2021

CUPRINS

ADNOTARE (în limbile română, engleză, rusă)	4
LISTA ABREVIERILOR	7
INTRODUCERE	8
1. BALADA <i>MIORIȚA</i> CA SURSĂ ESTETICO-FILOSOFICĂ ȘI DRAMATURGICĂ A CREĂRII ȘI MONTĂRII SPECTACOLULUI COREGRAFIC	13
1.1. Din istoricul baladei <i>Miorița</i>	13
1.2. Motivele și demersurile estetico-filosofice în conținutul baladei <i>Miorița</i> sub aspectul realizării unui spectacol coregrafic	17
1.3. Concluzii la capitolul 1	26
2. CONCEPTUL, DRAMATURGIA ȘI SCENARIUL SPECTACOLULUI COREGRAFIC <i>MIORIȚA</i>	27
2.1. Viziunea conceptuală asupra spectacolului coregrafic	27
2.2. Dramaturgia și scenariul spectacolului coregrafic <i>Miorița</i>	40
2.3. Concluzii la capitolul 2	48
3. COMPOZITIA ȘI MIJLOACELE DE EXPRESIE A SPECTACOLULUI COREGRAFIC <i>MIORIȚA</i>	49
3.1. Tipologizarea și crearea chipurilor scenice a personajelor spectacolului coregrafic <i>Miorița</i>	49
3.2. Mijloacele de expresie coregrafice	57
3.3. Mijloacele scenice de expresie în spectacolul coregrafic <i>Miorița</i>	61
3.4. Concluzii la capitolul 3	63
CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI	65
BIBLIOGRAFIE	68
DECLARAȚIE PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII	75
CURRICULUM VITAE	76

ADNOTARE

Bețișor Angela. Valorificarea filosofiei baladei *Miorița* în crearea spectacolului coregrafic. Teză de doctor în arte. Specialitatea 654.01 – Artă teatrală, coregrafică. Doctorat profesional. Chișinău, 2021.

Structura tezei: Lucrarea cuprinde: introducere, 3 capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografie din 140 de titluri (în limbile română, engleză, franceză, rusă), 67 pagini text de bază, 1 tabel și 3 figuri. Rezultatele cercetării au fost reflectate în 8 publicații, dintre care 5 articole în reviste științifice de profil și 3 rezumate/teze la foruri științifice naționale și internaționale.

Cuvinte-cheie: spectacol coregrafic, filosofia baladei *Miorița*, dramaturgie, scenariu, ideal estetic, folclor, tipologia chipurilor scenice, artă coregrafică.

Domeniul de studiu: Artă coregrafică.

Scopul tezei constă în conceptualizarea, crearea și montarea spectacolului coregrafic *Miorița*, valorificând estetica, filosofia și dramaturgia baladei.

Obiectivele cercetării: analiza contextului social-istoric, reflectat în balada *Miorița*; analiza demersului estetic, filosofic și dramaturgic al baladei *Miorița* și reflecția acestora asupra concepției spectacolului coregrafic; conceptualizarea artistică a spectacolului coregrafic *Miorița*; stabilirea dramaturgiei și scenariului spectacolului coregrafic *Miorița*; crearea și montarea spectacolului coregrafic *Miorița*; prezentarea (filmarea) spectacolului coregrafic *Miorița*.

Noutatea științifică și originalitatea conceptului artistic sunt obiectivate în fundamentarea demersurilor de valorificare a aspectelor estetice, filosofice și dramatice ale baladei *Miorița* în conceperea unui spectacol coregrafic; conceptualizarea artistică a spectacolului coregrafic *Miorița* din perspectiva paradigmei filosofice a baladei *Miorița*; stabilirea dramaturgiei și scenariului spectacolului coregrafic *Miorița* axate pe principiile artei coregrafice și principiile de interconexiune a artei coregrafice și a artei literare (în baza unei opere epice); extinderea mijloacelor de promovare a valorilor literare naționale prin intermediu artei coregrafice.

Problema științifică și artistică soluționată în cercetare constă în transferul și exprimarea esteticii, filosofiei și dramaturgiei baladei *Miorița* cu mijloacele artistice în crearea spectacolului coregrafic.

Semnificația teoretică și artistică a cercetării este justificată de: dezvoltarea teoriei și practicii artei coregrafice prin conceptualizarea spectacolului coregrafic în baza operei epice *Miorița*; fundamentarea principiilor generale de creare a spectacolului coregrafic, dar și principiilor de valorificare a esteticii, filosofiei și dramaturgiei baladei *Miorița*.

Valoarea aplicativă a cercetării constă în posibilitatea aplicării rezultatelor cercetării în formarea inițială și continuă a coregrafilor; în montarea altor spectacole coregrafice și în prezentarea spectacolului *Miorița* publicului larg. Teza de doctorat poate fi recomandată în calitate de material didactic în cadrul studierii disciplinelor *Arta Maestrului de balet*, *Compoziția și montarea dansului*, *Regia în coregrafie*, *Regia spectacolului coregrafic* și poate servi ca suport pentru cercetările ulterioare în domeniu.

Implementarea rezultatelor științifice. Teza a fost realizată în cadrul Școlii doctorale *Studiul Artelor și Culturologie* din cadrul Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Republica Moldova, fiind discutată și recomandată pentru susținere de Comisia de îndrumare și de Consiliul Școlii doctorale. Rezultatele cercetării au fost reflectate în 8 publicații, dintre care 5 articole în reviste științifice de profil și 3 rezumate/teze la foruri științifice naționale și internaționale.

ANNOTATION

Betisor Angela. Recovery on the philosophy of the ballad *Miorița* in the conception of the choreographic spectacle. Doctoral thesis in arts. Specialty 654.01 – Theatrical, choreographic arts. Professional doctorate. Chisinau, 2021.

Structure of the thesis: The paper includes: introduction, 3 chapters, general conclusions and recommendations, bibliography of 140 titles (in Romanian, English, French, Russian), 67 basic text pages, 1 table and 3 figures. The research results were reflected in 8 publications, of which 5 articles in specialized scientific journals and 3 abstracts/ theses at national and international scientific forums.

Keywords: choreographic spectacle, *Miorița* ballad, the philosophy of the ballad *Miorița*; dramaturgy, script, aesthetic ideal, aesthetics, folklore, typology of stage faces, choreographic art.

Field of study: Choreographic art.

The aim of the thesis is to conceptualize, create and edit the choreographic show *Miorița*, capitalizing on the aesthetics, philosophy and dramaturgy of the ballad.

The objectives of the thesis: analysis of the social-historical context, reflected in the ballad *Miorița*; the analysis of the aesthetic, philosophical and dramaturgical approach of the ballad *Miorița* and their reflection on the conception of the choreographic show; artistic conceptualization of the choreographic show *Miorița*; establishing the dramaturgy and script of the choreographic show *Miorița*; creation and staging of the choreographic show *Miorița*; presentation (filming) of the choreographic show *Miorița*.

The scientific novelty and the originality of the artistic concept are objectified in substantiating the efforts to capitalize on the aesthetic, philosophical and dramatic aspects of the ballad *Miorița* in the conception of a choreographic show; artistic conceptualization of the choreographic show *Miorița* from the perspective of the philosophical paradigm of the ballad *Miorița*; establishing the dramaturgy and script of the choreographic show *Miorița* focused on the principles of choreographic art and the principles of interconnection of choreographic art and literary art (based on an epic work); expanding the means of promoting national literary values through choreographic art.

The scientific and artistic problem solved in the research consists in the transfer and expression of the aesthetics, philosophy and dramaturgy of the ballad *Miorița* with the artistic means in creating the choreographic show.

Theoretical and artistic significance of the research is justified by: the development of the theory and practice of choreographic art by conceptualizing the choreographic show based on the epic work *Miorița*; substantiation of the general principles of creating the choreographic show, but also of the principles of capitalizing on the aesthetics, philosophy and dramaturgy of the ballad *Miorița*.

The applicative value of the research consists in the possibility of applying the research results in the initial and continuous training of the choreographers; in staging other choreographic shows and in presenting the show *Miorița* to the general public. The doctoral thesis can be recommended as a teaching material in the study of *Ballet Master's Arts, Dance Composition and Editing, Directing in Choreography, Directing Choreographic Performance* and can serve as a support for further research in the field.

Implementation of scientific results. The thesis was written at the Doctoral School of *Arts Studies and Culturology* of the Academy of Music, Theater and Fine Arts of the Republic of Moldova, being discussed and recommended for support by the Guidance Commission and the Doctoral School Council. Research results were reflected in 8 publications, of which 5 articles in specialized scientific journals and 3 abstracts/ theses at national and international scientific forums.

АННОТАЦИЯ

Бецишор Анжела. Создание хореографического спектакля на основе философии баллады *Миорица*. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения. Специальность 654.01 – Театральное/хореографическое искусство. Профессиональная докторантура. Кишинев, 2021.

Структура диссертации включает: введение, 3 главы, общие выводы и рекомендации, библиографию из 140 наименования (на румынском, английском, французском, русском языках), 67 страниц основного текста, 1 таблицу и 3 рисунка. Результаты исследования нашли отражение в 8 публикациях, из них 5 статей в профильных научных журналах и 3 резюме на отечественных и международных научных форумах.

Ключевые слова: хореографический спектакль, философия баллады *Миорица*, драматургия, сценарий, эстетический идеал, фольклор, типология сценических образов, искусство хореографии.

Область исследования: Искусство хореографии.

Цель исследования состоит в концептуализации, создании и постановке хореографического спектакля на основе философии и драматургии баллады *Миорица*.

Задачи исследования: анализ исторического и социального контекста, отраженного в балладе *Миорица*; анализ эстетических, философских и драматургических посылок баллады *Миорица* и, их отражение в концепции одноименного хореографического спектакля; художественная концептуализация хореографического спектакля *Миорица*; разработка драматургии и сценария хореографического спектакля *Миорица*; создание и постановка хореографического спектакля *Миорица*; демонстрация хореографического спектакля *Миорица*.

Художественная новизна и оригинальность исследования: обоснование подходов к использованию философии и драматургии баллады *Миорица* в создании одноименного хореографического спектакля; разработка художественной концепции хореографического спектакля на основе философской парадигмы баллады *Миорица*; разработка драматургии и сценария хореографического спектакля *Миорица*, на основе принципов взаимосвязи хореографического искусства с литературой; расширение средств воплощения ценностей баллады *Миорица* средствами хореографического искусства.

Научная и художественная проблема разрешенная в исследовании состоит в использовании художественных средств для переноса и воплощения философии и драматургии баллады *Миорица* в постановке одноименного хореографического спектакля.

Теоретическая и художественная значимость исследования состоит в развитии теории и практики хореографического искусства посредством разработки концепции хореографического спектакля *Миорица*, на основе одноименного произведения; в обосновании общих принципов создания хореографического спектакля и принципов воплощения философии и драматургии баллады *Миорица* в создании хореографического спектакля.

Практическое значение исследования заключается в представлениях художественного спектакля *Миорица* широкой зрительской аудитории, а научные и художественные подходы использовать в создании других хореографических спектаклей; при подготовке будущих хореографов. Диссертация может быть рекомендована в качестве дидактического материала в изучении предметов *Искусство Балетмейстера, Композиция и постановка танца, Режиссура в хореографии, Режиссура в хореографическом спектакле* и, может служить вспомогательным материалом для будущих исследований.

Внедрение научных результатов. Диссертация была выполнена в Школе доктората Академии Музыки, Театра и Изобразительных Искусств Республики Молдова, обсуждалась и рекомендована к защите членами Руководящей комиссии и Совета Докторской Школы. Результаты исследования нашли отражение в 8 публикациях, из них 5 статей в профильных научных журналах и 3 тезисы на отечественных и международных научных форумах.

LISTA ABREVIERILOR

AMTAP – Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

autoref. – autoreferat

cf. – cifră

cit. – citat

dr. – doctor

ed. – editură

etc. – et cetera

ex. – exemplu

i.e. – id est (latină), adică

idem – același

nr. – număr

n.n. – nota noastră

or. – oraș

p. – pagină

prof. – profesor

sec. – secol

ș.a. – și alții

șt. – științific

INTRODUCERE

Actualitatea și importanța problemei de cercetare. Balada *Miorița* – celebra și inestimabilă operă poetică de sorginte folclorică, simbolul ancestral al entității naționale românești – reprezintă, în mare parte, un ideal estetic ce reflectă o anumită realitate istorică a poporului nostru. În același timp balada servește drept un model etic-moral ce ajută la păstrarea echilibrului în societatea modernă erodată de contradicții și prevalarea mentalității pragmatice și consumiste.

Percepția poetică a lumii este o metodă de reflectare și comunicare cu universul, limitele artei fiind depășite de meditații cu caracter filosofic și de adâncire transcendentă. Evidențierea categoriilor estetice în prim planul vieții cultural-artistice inclină balanța de la concepția existențială materialistă spre lumea spirituală, reface integritatea sufletească a individului uman în lumea modernă, asigură echilibrul necesar dintre om și univers.

În perioada civilizației Greciei antice acest echilibru a stat la baza activității creatoare a filozofilor și poezilor. Filozoful german Friedrich Nietzsche remarcă în opera epică a lui Homer principiul biruinței frumosului asupra suferințelor, iar în tragediile lui Sofocle – sentimentul de bucurie, ce împinge în planul secund frica și durerea provocată de dispariții, promovează ideea că o lume nouă se naște din ruine [119].

În eposul etno-folcloric românesc aceste idei izvorăsc din conștiința adânc panteistă a poporului, din conceptul de contopire a omului cu natura, unicitatea ancestrală a vieții umane și a tuturor vietăților, din circuitul continuu dintre cer și pământ. Încă în mitologia dacică lumea era percepută ca un sistem bipolar unitar, având în vedere cele „două zeități” opuse la prima vedere, dar care „se completează reciproc prin calitățile lor lăuntrice: Gebeleizis – zeul Cerului și Zamolxis – zeul Pământului” [33].

Evoluția istorică ulterioară (în exprimarea lui M. Eliade – „teroarea istoriei”) [20] a provocat retragerea individului în lumea sa interioară, a adus la formarea unei mentalități existențiale specifice. În primul rând, s-a structurat adaptabilitatea și, mai ales, acceptarea asupririi sociale și relaționare. În același timp, s-a educat voința de a adânci trăirile lăuntrice, de a dezvolta latura spirituală, necesară pentru supraviețuirea individuală și universală.

Una dintre cele mai cercetate și valorificate opere ale folclorului românesc este balada *Miorița*, criticul și istoricul literar român George Călinescu considerând-o, alături de *Traian și Dochia*, *Zburătorul* și *Meșterul Manole*, unul dintre miturile fundamentale ale românilor. Subiectul din *Miorița* nu reprezintă o simplă „supunere destinului” după E.Cioran [15], el redă voința poporului de a supraviețui, alegând și creându-și propria soartă în vremuri de cumpănă, găsind echilibru în aprofundarea și încapsularea în dimensiunea trăirilor interioare, a imaginației

și fanteziilor creatoare, ce au adus la nașterea unor capodopere etno-folclorice de valoare inedită și universală.

Comorile spirituale etnice, mai ales acelea dintre ele care se transmit prin tradiție orală, nu pot fi distruse, ele sunt supuse valorificării extrapolate atâta timp cât supraviețuiește spiritul național și sufletul autentic popular. Conceptul filosofic mioritic al lumii a avut un rol decisiv în conservarea și eternizarea tezaurului spiritual al poporului nostru, în crearea echilibrului între dimensiunile spiritului și a materiei – două poluri determinante ale universului. Scriitorul Mihail Sadoveanu spunea: „În toată structura ei, această baladă unică este așa de artistică, plină de simțire așa de înaltă pentru natura eternă, încât eu o socotesc drept cea mai nobilă manifestare poetică a neamului ...” [32, 102].

Așadar, balada *Miorița* prin estetica, filosofia și dramaturgia sa oferă o paletă largă de expresii coregrafice, de creativitate și de deschidere spre crearea de noi valori coregrafice.

Apreciind spectacolele coregrafice montate pe motivele baladei *Miorița* de mai multe colective, trupe coregrafice de amatori, dintre care fac parte: Trupa *Alter* a Liceului Pedagogic Nicolae Iorga din orașul Botoșani, România; Teatrul *LUNI* de la *Green Hours*, București, România; ansamblul coreografic *Aprilie* din orașul Bălți, Republica Moldova ș.a., constatăm că spectacolele respective se axau preponderent pe fabula baladei și mai puțin pe filosofia și esteticul acesteia.

Această contradicție generează **problema cercetării** de stabilire a mijloacelor de valorificare a esteticii, filosofiei și dramaturgiei baladei *Miorița* în crearea și montarea unui spectacol coregrafic.

Scopul cercetării: conceptualizarea, crearea și montarea spectacolului coregrafic *Miorița*, valorificând estetica, filosofia și dramaturgia baladei.

Obiectivele cercetării:

- analiza contextului social-istoric, reflectat în balada *Miorița*;
- analiza demersului estetic, filosofic și dramaturgic al baladei *Miorița* și reflecția acestora asupra concepției spectacolului coregrafic; conceptualizarea artistică a spectacolului coregrafic *Miorița*;
- stabilirea dramaturgiei și scenariului spectacolului coregrafic *Miorița*;
- crearea și montarea spectacolului coregrafic *Miorița*;
- prezentarea (filmarea) spectacolului coregrafic *Miorița*.

Noutatea științifică și originalitatea conceptului artistic sunt obiectivate în fundamentarea demersurilor de valorificare a aspectelor estetice, filosofice și dramatice ale baladei

Miorița în conceperea unui spectacol coregrafic; conceptualizarea artistică a spectacolului coregrafic *Miorița* din perspectiva paradigmei filosofice a baladei *Miorița*; stabilirea dramaturgiei și scenariului spectacolului coregrafic *Miorița* axate pe principiile artei coregrafice și principiile de interconexiune a artei coregrafice și a artei literare (în baza unei opere epice); extinderea mijloacelor de promovare a valorilor literare naționale prin intermediu artei coregrafice.

Problema științifică și artistică soluționată în cercetare constă în transferul și exprimarea esteticii, filosofiei și dramaturgiei baladei *Miorița* prin mijloacele artistice în crearea spectacolului coregrafic.

Baza teoretică a cercetării o constituie lucrările a cercetătorilor autohtoni despre istoria, geneza, aspectul ideatic și conținutul literar al baladei *Miorița*, cum ar fi M.Sadoveanu [32], L.Blaga [9], A.Fochi [21], M.Eliade [19, 20], R.Vulcanescu [38] și alții.

Pentru crearea spectacolului coregrafic, semnificativă a fost studierea experienței renumitor maeștri-coregrafi de la începutul sec. al XX-lea – M.Fokin [135, 86], G.Balanchine [129], J.Neumeier [62], K.Goleyzovsky [77], M.Bejart [51], F.Lopuhov [111-113], L.Iakobson [84], L.Zaharov [97-101], Iu.Grigorovici [80], B.Eifman [44].

Un rol semnificativ pentru cercetarea îl are abordarea specificului corelației artei coregrafice cu operele literare, care a generat unul din principiile creării spectacolului coregrafic. Această problemă este cercetată pe larg în lucrările savanților printre care sunt B.Asafiev [47], Iu.Slonimski [122-125], G.Dobrovol'skaia [84-88], L.Blok [55]; V.Vanslov [58-62], V.Krasovskaia [106-110], V.Gaievskii [71-73], Iu.Ciurko [138].

Dezvăluirea conceptului tematic-ideatic al spectacolului coregrafic a fost realizată prin studierea lucrărilor fundamentale în domeniul artei teatrale ale lui K.Stanislavski [127], M.Cehov [137], V.Meyerhold [114], E.Vahtangov [63-65] și alții.

Metodologia cercetării s-a axat pe dimensiunile cunoașterii științifice și artistice cu aplicarea *metodelor teoretice de cercetare*: documentarea; analiza și sinteza, compararea, generalizarea și modelarea, sistematizarea și *metodelor artistice*: montarea spectacolului coregrafic; prezentarea spectacolului coregrafic.

Semnificația teoretică și artistică a cercetării este justificată de: dezvoltarea teoriei și practicii artei coregrafice prin conceptualizarea spectacolului coregrafic în baza operei epice *Miorița*; fundamentarea principiilor generale de creare a spectacolului coregrafic, dar și principiilor de valorificare a esteticii, filosofiei și dramaturgiei baladei *Miorița* în crearea spectacolului coregrafic.

Valoarea aplicativă a cercetării constă în posibilitatea aplicării rezultatelor cercetării în formarea inițială și continuă a coregrafilor; în montarea altor spectacole coregrafice și în

prezentarea spectacolului *Miorița* publicului larg. Teza de doctorat poate fi recomandată în calitate de material didactic în cadrul studierii disciplinelor *Arta Maestrului de balet*, *Compoziția și montarea dansului*, *Regia în coregrafie*, *Regia spectacolului coregrafic* și poate servi ca suport pentru cercetările ulterioare în domeniu.

Aprobarea rezultatelor științifice. Teza a fost realizată în cadrul Școlii doctorale *Studiul Artelor și Culturologie* din cadrul Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Republica Moldova, fiind discutată și recomandată pentru susținere de Comisia de îndrumare și de Consiliul Școlii doctorale.

Publicații la tema tezei: Rezultatele cercetării au fost reflectate în 8 publicații la tema tezei, dintre care 5 articole în reviste științifice de profil, cum ar fi: Revista *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*, Categoria C; Revista de știință, inovare, cultură și artă *Akados*. Categoria B și 3 rezumate/ teze ale lucrărilor la conferințe științifice naționale și internaționale.

Volumul și structura tezei. Lucrarea cuprinde: adnotări (în limbile română, engleză, rusă) introducere, 3 capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografie din 140 de titluri (în limbile română, engleză, franceză, rusă), 67 pagini text de bază, 1 tabel și 3 figuri.

Cuvintele-cheie: spectacol coregrafic, filosofia baladei *Miorița*, dramaturgie, scenariu, ideal estetic, folclor, tipologia chipurilor scenice, arta coregrafică.

Sumarul compartimentelor tezei:

În **Introducere** sunt argumentate actualitatea și importanța temei de cercetare, este formulată problema cercetării, metodologia și reperele artistice, sunt indicate noutatea, originalitatea, valoarea științifică și artistică a cercetării, precum și valoarea aplicativă a acesteia. Totodată sunt indicate și modalitățile de aprobare și implementare a rezultatelor cercetării, volumul și structura tezei, cuvintele-cheie și sumarul compartimentelor.

Capitolul 1, intitulat *Balada ca sursă estetic-filosofică și dramaturgică a creării și montării spectacolului coregrafic* cuprinde trei paragrafe, fiind organizat conform principiului de la general la particular. Paragraful 1.1. *Din istoricul baladei Miorița* prezintă o incursiune în geneza baladei *Miorița* și demonstrează unicitatea ei pe plan cultural universal. Balada reprezintă un simbol al artei populare naționale, fiind cea mai originală și condensată expresie a filosofiei vieții specifice poporului român. În paragraful 1.2. *Motivele și demersurile estetic-filosofice în conținutul baladei Miorița sub aspectul realizării unui spectacol coregrafic* este abordată exegeza filosofică a baladei din punct de vedere al mai multor cercetători științifici. Tot aici se abordează balada *Miorița* ca izvor de inspirație pentru oamenii de artă cultă din diferite domenii – scriitori, compozitori, artiști plastici. În paragraful 1.3. *Concluzii la capitolul 1* sunt formulate concluziile

acestui capitol.

Capitolul 2 – Conceptul, dramaturgia și scenariul spectacolului coregrafic Miorița – este divizat în două paragrafe, fiecare dintre acestea abordând probleme referitoare la etapele de crearea a spectacolului coregrafic în baza baladei *Miorița*. Paragraful 2.1. *Viziunea conceptuală asupra spectacolului coregrafic Miorița* vizează reflecții asupra conținutului mesajului principal, care îl regăsim în tema și ideea spectacolului. Se tratează diferite aspecte teoretice ale unor fenomene esențiale pentru realizarea baletului, printre care se numără etapele de creare a conceptului operei teatral-coregrafice pe baza operei literare și crearea planului general de lucru asupra conceptului tematico-ideatic al spectacolului coregrafic. Prin prisma acestor aspecte teoretice se oglindește realizarea conceptului tematico-ideatic al spectacolului coregrafic *Miorița*. Paragraful 2.2. *Dramaturgia și scenariul spectacolului coregrafic Miorița* conține analiza dramatică a baladei *Miorița* și implementarea propriului plan scenaristic și dramaturgic al spectacolului coregrafic *Miorița*. La finele capitolului sunt formulate concluziile respective.

Capitolul 3 – Structura compozițională și mijloacele de expresie a spectacolului coregrafic Miorița – este constituit din patru paragrafe. Paragraful 3.1. *Tipologizarea și crearea chipurilor scenice a personajelor spectacolului coregrafic Miorița* vizează aspecte componistice ale spectacolului *Miorița* prin analiza regizoral-coregrafică a formei și compoziției. În paragraful 3.2. *Mijloacele de expresie coregrafice* se descifrează semantica și procesul de creare a chipurilor scenice în spectacolului coregrafic *Miorița*. Paragraful 3.3. *Mijloace scenice ale spectacolului coregrafic Miorița* descrie mijloacele expresiv-constructive în spectacolul coregrafic *Miorița*. Acest capitol se încheie cu formularea de concluzii asupra materialului expus, care sunt prezentate în paragraful 3.4.

În compartimentul **Concluzii generale și recomandări** sunt relatate principalele rezultate ale cercetării și conturate unele aspecte ce oferă o perspectivă pentru continuarea abordărilor științifice ale acestei teme, deschide o perspectivă analitică pentru următoarele cercetări și pentru noi creații scenice pe subiecte inspirate din marea literatură universală și autohtonă.

1. BALADA *MIORIȚA* CA SURSĂ ESTETICO-FILOSOFICĂ ȘI DRAMATURGICĂ A CREĂRII ȘI MONTĂRII SPECTACOLULUI COREGRAFIC

Pentru a putea înțelege, valorifica și realiza scenic conținutul ideatic complex al baladei *Miorița*, am considerat necesar de a face o incursiune în geneza acestei capodopere folclorice și a demonstra unicitatea ei pe plan cultural universal. Balada *Miorița* reprezintă un simbol al artei populare naționale, fiind cea mai originală și condensată expresie a filosofiei vieții specifice poporului român.

Evoluția subiectului mioritic a reprezentat un proces lung și complex, o creație artistică unică colectivă a multor generații ale întregului popor. Marea majoritate a cercetătorilor susțin că balada își are începutul în sec. al XV-lea – XVI-lea, însă, după părerea unora, originea baladei este mult mai veche și datează de prin sec. al XII-lea. Enigma acestei balade este subiectul a numeroaselor studii legate de geneza, evoluția și semnificația ei artistică. Nu întâmplător se întâlnesc astfel de sintagme ca ”popor mioritic”, ”suflet mioritic”, ”smerenie mioritică”. Unii cercetători și-au asumat îndrăzneala să dea curs unei *științe mioritice*, confirmate prin multitudinea de interpretări ale motivelor regăsite în această baladă.

După spusele savantei Tatiana Tsivyan, interesul neîncetat pentru această baladă din partea publicului cititor și a artiștilor din diferite genuri ale artei, este indus, în primul rând, de textul accesibil și clar, de rezolvarea poetică simplă. Totodată, această simplitate de suprafață poartă o încărcătură semantică extrem de complexă și profundă, conține aspecte etic-filosofice, simboluri mitice și ritualice [136].

1.1. Din istoricul baladei *Miorița*

Se cunoaște că interesul și pasiunea pentru creația populară, cercetarea valorilor ascunse în creațiile folclorice în societatea culturală românească ia proporții în sec. al XIX-lea – XX-lea. Valorificarea poeziei populare a generat opere literare în care se regăsesc motivele folclorice, spre exemplu, la scriitorii Mihai Eminescu, Ion Creangă, Vasile Alecsandri, Alecu Russo, Gheorghe Coșbuc, Mihai Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Mihail Kogălniceanu și mulți alții.

Una dintre cele mai vechi creații populare din patrimoniul cultural românesc, balada *Miorița*, este considerată de cercetători parte a *repertoriului păstoresc*. Balada ilustrează filosofia populară specifică „mioritică”, poetul anonim exprimând ideea acceptării morții fizice drept finalitate a vieții, o concepție filosofică arhaică, panteistă în care unitatea omului și a naturii, a universului cosmic reprezintă continuitatea vieții în afara corpului fizic.

Sunt cunoscute sute de variante a baladei, care au circulat pe larg în spațiile geografice populate de poporul român. Nu este cunoscută geneza acestei creații, care a circulat și s-a transmis de-a lungul timpului pe cale orală și care a fost îmbogățită pe parcursul evoluției sale cu diverse motive folclorice, teme și mesaje ideatice.

Balada *Miorița* a fost, și continuă să fie o sursă de inspirație pentru artiști din domeniul artelor plastice, artelor teatrale, artelor muzicale atât din România, cât și din străinătate. Cercetătorul Victor Ravini în volumul *Miorița. Izvorul nemuririi* analizează 973 de variante culese și publicate ale baladei și, bazându-se pe lucrări ale unor gânditori iluștri în literatură, filosofie, drept, istorie și istoria religiilor, susține că *Miorița* este un mit de valoare universală cu vechime milenară [30, 277].

Textul poetic folcloric *Miorița* este atribuit genului de baladă populară. Reieșind din definițiile genului, concluzionăm că **balada** aparține genului epic, având structura unui amplu poem, în formă narativă, îmbinând deseori accente lirice, de obicei dezvoltând evenimente eroice. Protagonistii baladei au trăit în vremuri străvechi, legendare, deseori eroii sunt figuri mitice sau de natură fantastică, dintr-o realitate îndepărtată sau imediată prezentate în antiteză.

Diverse personalități notorii din România și alte spații geografice au abordat în studii teoretice și lucrări de creație subiectul și motivele baladei *Miorița*. „Cercetătorii literari și folcloriștii consideră balada o veritabilă perlă a folclorului moldovenesc și a celui românesc. În unele zone ea circulă în calitate de colindă. În folcloristică termenul de ”baladă” a fost introdus de Vasile Alecsandri, în colecția de *Poezii populare. Balade. Cântece bătrânești*” [1, 3] dintre toate lucrările patrimoniului popular, balada în cauză este cea mai reprezentativă pastorală a poporului român.

Cercetătorii disting trei izvoare importante care au dus la crearea *Mioriței* în decursul istoriei exegetice și anume aspectele: etnografice, mitice și religioase. Textul literar al baladei are valențe discursive, fiind unul destul de controversat în plan exegetic, reieșind din comportamentul paradoxal al personajului principal.

Poemul de origine folclorică *Miorița* are specific românesc, un subiect similar nefiind cunoscut la alte popoare. Se presupune că inițial poemul a fost creat la sudul Carpatico-Oriental, în zona nordică a Munților Vrancea, actualmente Mănăstirea Cașin, din județul Bacău de păstorii de oi care au venit din Transilvania în Cașin, populat de catolici. În zona Transilvaniei, *Miorița* are la bază ritualul inițierii, având caracteristicile de interpretare a unui colind care se practica la sărbătorile de Crăciun. Mai târziu, capodopera născută din popor, în regiunile estice și sudice ale țării s-a îmbogățit din punct de vedere a stilisticii și compoziției, transformându-se într-o baladă cu un text profund și filosofic. Potrivit unor cercetători, balada apare pe la sfârșitul secolului al

XII-lea – începutul sec. al XIII-lea.

Etno-folcloriștii au detectat mai mult de 1500 de variante ale *Mioriței*. Ion Diaconu, unul dintre cercetătorii creației folclorice românești, în anul 1930 a cules și înregistrat peste 90 de variante ale baladei. Un alt folclorist român, Adrian Fochi a realizat un amplu studiu monografic în care a publicat peste 900 de texte, fragmente, informații documentare cu privire la originea și evoluția baladei în timp. [21].

Și în spațiul moldovenesc dintre Nistru și Prut, balada *Miorița* a suscitat atenția folcloriștilor. De exemplu Andrei Hîncu, savant care a fost preocupat de cercetarea baladei *Miorița*, a concluzionat în lucrările sale științifice realizate pe parcursul a 40 de ani, că lucrarea în cauză face parte din tezaurul patrimoniului național. Andrei Hropotinschi, care este un alt folclorist din Republica Moldova a descoperit variante ale baladei pe teritoriile din zona Nistrului, variante care se deosebesc de cele clasice sau de cea culeasă și prelucrată de Vasile Alecsandri și care denotă faptul că balada a cunoscut un amplu circuit geografic.

Datorită unicității și valențelor artistice ale baladei în versiunea finală, diferiți cercetători au abordat problema creatorului care apare în subiect. Numeroasele abordări ale problematicii privind istoria, geneza, localizarea teritorială a baladei *Miorița* au la bază subiectivismul și patriotismul provincial. Teoria cea mai concludentă în rândul etno-folcloriștilor a insistat asupra obârșiei vrâncene. Mai târziu, în anii cincizeci ai secolului XX au apărut teorii despre originea transilvăneană a baladei. Au apărut dispute în rândul cercetătorilor cu privire la opoziția dintre baladă și colind.

Cântecul colindului are la bază ritualul mioritic și acesta datează încă din timpurile antice în zonele pastorale transilvănene, aceste tradiții străvechi păstrându-se neîntinate până la începutul mileniului al III-lea. Versiunea colind, care se mai păstrează și astăzi, poate fi observată și în perioada evului mediu, versiunea de baladă este detectată pe la sfârșitul sec. al XVIII-lea – înc. sec. al XIX-lea.

Producția folclorică *Miorița* al cărui autor nu este cunoscut, este considerată creație succesivă, transmisă din generație în generație, pe cale orală. Astfel, numeroși cercetători au demonstrat în studii istorico-științifice că *Miorița*, este o operă populară, colectivă, fapt afirmat și de folcloristul, dramaturgul și poetul Vasile Alecsandri prin celebra sa frază „românul s-a născut poet”.

În timp au apărut și alte teorii, printre care cea conform căreia subiectul *Mioriței* este produsul unei personalități dotate cu un talent remarcabil, excepțional, nativ, teorie susținută de promotorii și admiratorii extracarpatici. Unii dintre aceștia chiar au descoperit și numele unor „pseudo-creatori” ai baladei.

Altă teorie cu privire la evoluția baladei, susține că *Miorița* este creație succesivă, care a evoluat în timp în diverse regiuni ale spațiului românesc. Această preistorie a capodoperei etno-folclorice, plină de contradicții nebuloase, diverse interpretări, a condus spre clasificarea diversă a genului ei. Cercetătorii baladei *Miorița* i-au atribuit diverse forme și specii literare, printre care doină și cântec de jale, cântec liturgic, ritual de nuntă sau de înhumare, baladă pastorală și epopee, incantație și ceremonie rituală. Etnologul și cercetătorul român Adrian Fochi a distins versiunea – *colind* a baladei, considerată primară și circulând cu precădere în zona transilvăneană și maramureșeană, și versiunea – *baladă*, care a cunoscut o largă răspândire în Moldova, Dobrogea, Muntenia. Colindul sau balada *Miorița* este o capodoperă muzical-folclorică, interpretată de la caz la caz, fie vocal, fie instrumental sau îmbinând ambele feluri de interpretare, sincretismul caracteristic creațiilor de tip popular fiind respectat de către interpreți.

Una dintre cele mai vechi variante ale *Mioriței* este considerat colindul din zona nord-estică a Transilvaniei, fiind descoperită în zona Bistriței Năsăud în garnizoana ofițerului Ioan Șincan, în anii 1792-1794. În arhivele din orașul Târgu Mureș manuscrisul variantei în cauză a fost găsit la finele secolului al XX-lea, mai apoi fiind editat în cunoscuta revistă *Manuscriptum* în anul 1991.

Variantă cea mai recunoscută a *Mioriței* aparține clasicului român Vasile Alecsandri, care a publicat textul baladei în anul 1850 în ziarul cernăuțean *Bucovina*, denumind lucrarea *Mioara*. La o distanță de 132 de ani după prima publicare, poetul Nichita Stănescu scria: „Din străfundurile memoriei ritualurilor dacice, balada *Miorița*, păstrată pe limbile cântăreților populari ca un gust de duminică, gust de cer albastru, devenit hrană, a fost definitiv fixată în patria literelor de Vasile Alecsandri” [1, 3]. Câteva luni mai târziu, al aceluiași an Vasile Alecsandri a publicat balada și în ziarul ieșean *Zimbrul*, iar doi ani mai târziu poetul include balada în volumul său *Poezii populare. Balade. Cântece păstorești*. Este recunoscut în mediul academic faptul că Alecsandri a adaptat această lucrare folclorică la tendințele timpului din a doua jum. a sec. XIX.

Chiar dacă forma poetică, imaginile simbolice, aspectele ritualice specifice poporului românesc din textul *Miorița* sunt greu de tradus și transmis în alte limbi, textul baladei cunoaște traduceri în zeci de limbi. Unul dintre primii traducători ai baladei este Jules Michelet, care a publicat-o în franceză la Paris, în 1854 în *Legendele democratice nordice (Légendes démocratique du Nord)*. Câțiva ani mai târziu, A.M. Marienescu publică balada la Pesta, în *Poezia populară. Colinde, culese și corese*, culegere în care regăsim una dintre variantele *Mioriței* cu titlul *Judecata păstorilor*, având structura specifică textelor din zona Transilvaniei. Balada *Miorița* a fost tradusă și în limba rusă de scriitorul Iuri Kojevnicov, autor care a manifestat un vădit interes pentru folcloristica poporului românesc dat fiind faptul că a tradus și balada *Meșterul Manole*.

Miorița este o lucrare plină de mister și enigmatic din cauza că de aproape un secol și jumătate, de când a fost descoperită prezintă interes, provocând interogații și dileme. Aspectele criptice și paradoxale ale capodoperei provoacă folcloriști, scriitori, critici, istorici literari din România și din alte spații culturale. Faptul că *Miorița* promovează ideea fatalității și a resemnării este discutabil, cert este că capodopera în cauză este o lucrare literară care provoacă cercetătorii să-i descopere substraturile fascinante și enigmatice, universul estetic-filosofic.

1.2. Motivele și demersurile estetic-filosofice în conținutul baladei *Miorița* sub aspectul realizării unui spectacol coregrafic

Diversele cercetări în domeniul etnofolcloric au marcat istoria exegetică a operei *Miorița*. Monografiile, culegerile științifice, studiile au reflectat asupra noilor direcții de interpretare, asupra teoriilor și ipotezelor cu privire la geneza, istoria *Mioriței*, au abordat condiția existențială a omului, tematica eroului în fața morții, atitudinea acestuia, motivul mioritic, aspecte care au devenit direcții și subiecte pentru noi cercetări.

Interesul sporit al cercetătorilor pentru studierea și analiza baladei *Miorița* este influențat de multitudinea de teorii dezvoltate în timp: de la accentuarea fatalismului mioritic a lui J. Michelet [42], care, în 1854, a tradus balada în limba franceză până la conceptele contemporane, apărute mai târziu, care promovează termenii figurativi, precum *spațiul mioritic* (Lucian Blaga) [9], *blestemul mioritic* (Emil Cioran) [15], *moartea creatoare* (Mircea Eliade) [20], *catharsisul mioritic* (Ana-Maria Plămădeală) [28], *modelul arhetipal al sacrificiului* (Tatiana Tsivian) [136]. Prin eforturile de a regândi esența acestei balade misterioase, fiecare cercetător valorifică ideile existente, dezvăluind motivele sale poetice și filosofice ale baladei ca o contribuție valoroasă la cultura mondială.

Se știe că orice concepție despre lume are la bază tendința de conservare a speciei umane. Cultura creată de popor reflectă acest concept, mentalitatea prin care se transmite modelul din generație în generație. Putem spune că balada *Miorița* conține o informație „codificată” despre sufletul poporului, despre mentalitatea specifică și filosofia vieții a oamenilor din spațiul românesc. Semnificația artistică a baladei, originea și destinul acestei opere populare, influența sa asupra creației folclorice, confirmată prin sutele de variante ale ei, culese pe arii geografice extinse, ne permit să vorbim despre *Miorița* ca despre un fenomen inedit în istoria poeziei românești și a culturii în ansamblu.

Frumusețea și unicitatea baladei *Miorița* constă în conținutul complex filosofic, simbolic, psihologic, dramatic, ce redă poziția păstorului moldovean în fața morții, o poziție unică, care impresionează și care dă valoare întregii lucrări. Felul în care protagonistul acționează atunci când

află despre complotul pus la cale de antagoniști, a provocat multiple interpretări și meditații asupra reacției personajului principal în fața trădării și a sfârșitului său. În cercetările etno-folcloriștilor, a filologilor și a literaților sunt susținute ipoteze variate asupra concepției ideatice a baladei. Diverse opinii exprimă faptul că balada ar îndemna la o atitudine de resemnare, de acceptare fatalistă, că ar exprima concepția panteistă persistentă în epoca preistorică cu privire la moartea prin integrarea în natură, că ar accepta jertfirea omului cu demnitate în numele naturii.

Prin analiza conceptului *fatalismului mioritic*¹ vom încerca să răspundem la cea mai fundamentală întrebare care rezultă după aflarea subiectului baladei *Miorița: de ce protagonistul acceptă moartea cu seninătate?* Seria polemică ce vizează acest concept a fost inaugurată încă în 1854 de către francezul Jules Michelet, care scria că ciobănașul „... nu se înspăimântă (de moarte), nu face o figură proastă, o primește și se căsătorește cu plăcere cu această regină, logodnica lumii, și consumă fără murmur mariajul. Ieri – ieșit din natură, până astăzi – bucuros a o găsi și a reintra în sânul ei” [42]. Cercetătorul francez consideră resemnarea ciobănașului drept una mult prea facilă, afirmând totodată că această trăsătură ține de specificul național.

Ideea cu privire la fatalismul protagonistului, care mai târziu a fost atribuită întregului popor român pornește de la reflecția lui Vasile Alecsandri, care afirma următoarele: „Românul are mare plecare a crede în soartă. El își împarte viața în zile bune și zile rele, care aduc cu ele fericire sau nenorocire. Astfel, întâmplările lumii îl găsesc totdeauna pregătit a primi loviturile” [1]. Referindu-ne și la expresia „Așa i-a fost soarta”, utilizată pe larg în limbajul popular, ajungem la credința mistică în destin și predestinare a poporului român. Concluzionăm că păstorul nu va încerca să schimbe soarta, să lupte cu dușmanii, fiindcă în concepția lui, soarta omului este să se nască și să moară, mai devreme sau mai târziu, iar moartea trebuie acceptată cu demnitate. Personajul vede moartea ca pe un proces inevitabil, însă nu din cauza slăbiciunii sale. Fatalismul în percepția vieții, a drumului său este corelat cu procesele naturale, cu periodicitatea nașterii și dispariției din natură. Totul în natură are un sfârșit, ce duce spre un început. Acest circuit firesc dintre viață și moarte consemnat în percepția personajului principal ține de latura filosofică a baladei. Deși textul baladei nu conține nici o explicație a acestei resemnări în fața sortii, putem desluși conceptul arhaic dacic, lipsa fricii în fața morții.

Numeroși autori au remarcat resemnarea senină în fața morții și în ideea reintegrării cosmice o cristalizare a mentalității ulterioare naționale. Marele prozator Mihail Sadoveanu în discursul său academic din anul 1923, exprimându-și întreaga admirație față de măiestria poetului anonim, considera drept păcatul românilor trăsătura de a se resemna prea ușor. La această idee revine

¹ Fatalismul mioritic reprezintă una sau mai multe teorii filosofice în care poziția fatalistă a ciobanului din balada populară română *Miorița* reprezintă poziția poporului român față de viață.

Sadoveanu mai târziu (în 1944), într-un articol: „Cântecul acesta bătrânesc rămâne singur, între mii de cântece, ca un pisc pleșuv între muncele ... în el e înscris sufletul de resemnare al rasei” [32, 101].

Numeroase personalități din diverse domenii ale artei au negat interpretările pesimiste, tragice, fataliste ale *Mioriței* refuzând să accepte ideea că drama, tragismul variantei lui V. Alecsandri caracterizează întregul popor român, astfel au apărut două tabere oponente (care în anii 1930-1940 nu reprezentau decât parțial opoziția „modernism-tradiționalism”).

Unul dintre oponenții care nu recunoaște conceptul de „fatalism mioritic”, chiar dacă nu propune alte interpretări ale morții din baladă, este Alexandru Odobescu (1834-1995). Scriitorul și arheologul român consideră că atitudinea păstorului este motivată de regretul și tristețea de a trece în neființă la o vârstă fragedă, în floarea tinereții, considerând că balada este impregnată de o doză puternică de tristețe, de regret și nicidecum un fatalism specific poporului român.

Ducând mai departe exegeza filosofică a baladei, Lucian Blaga, poet și filozof român, descoperă în baladă o „transfigurare a morții” idee des întâlnită și în alte capodopere etnice și care ar însemna dragostea față de moarte, dragostea față de lumea de apoi considerată un nou început în credința poporului. Ideea lui Blaga nu este susținută de sociologul H. Stahl, care îl contrazice pe primul reproșându-i lipsa de cunoștințe etnografice și afirmând că în *Miorița* nu transpare ideea iubirii de moarte. Stahl consideră că în *Miorița* sunt descrise ritualuri arhaice de îngropare a tinerilor decedați, reflectând asupra practicilor funerare, obiceiurilor și tradițiilor populare legate de îngropare, idei susținute și analizate și de folcloristul și compozitorul Constantin Brăiloiu.

Au existat însă și cercetători care au încercat să demonstreze faptul că eroul din *Miorița* nu alege o poziție pasivă în fața loviturilor sorții, din contra – el este activ. Astfel, Aron Densușianu și Dumitru Caracostea se apropie de o **interpretare realistă** a baladei *Miorița*, accentuând în textul popular expresia unui mod de viață specific păstoritului, vitalitatea poporului, dragostea oierului față de viață, față de îndeletnicirea sa, dar, mai ales, față de mamă. Ambii cercetători remarcă în testamentul oierului o puternică dragoste față de viață, atașamentul față de grupul său social, pasiunea pentru îndeletnicirea sa, pentru minunile universului, dar mai ales, iubirea și grija pentru mamă. Eroul nu este speriat de moarte, dimpotrivă acesta își planifică toate rânduilele înmormântării cu luciditate, pentru a părăsi această lume ca un om împlinit. El vorbește despre locul unde vrea să fie îngropat, povestește despre dragostea sa față de activitățile care le-a practicat, despre lucrurile și ființele care i-au fost dragi. Istoria păstorului nu este o tragedie, ci un imn închinat dragostei față de frumos, față de muncă și viață, este o filozofie care reflectă asupra sensului vieții. Personajul textului baladei acceptă moartea într-un mod destoinic, fiind convins că moartea nu este decât un nou început și că în natură toate elementele circulă conform unui principiu

rotativ.

Un alt concept filosofic important ce rezidă în textul și subtextul baladei *Miorița* se referă la dorința omului de a pătrunde și înțelege tainele lumii, de a se contopi cu natura, cu cosmosul, cu universul. Acest concept mitic, când omul se integrează în circuitul universal, se vede și se simte ca o parte organică a naturii de basm, a lumii cosmice, în care se simte liniștit, fericit, reflectă ideea **integrității universului**. În acest sens faptele descrise în baladă, ce țin de o dramă de viață păstorească din perioada veche transhumanică, capătă o anvergură mitică.

Studiul baladei *Miorița* și a numeroaselor versiuni ale acesteia, existente în folclorul românesc, sugerează că, după toate probabilitățile, acțiunile ce au loc în baladă se bazează pe un ritual de inițiere și consacrare pentru o meserie sau îndeletnicire, astfel încât personajul principal – un tânăr păstor – ar fi trebuit să demonstreze dragostea sa pentru munca de păstor, să manifeste ascultare față de păstorii superiori și să primească orice pedeapsă pentru abaterile sale.

Motivul *mors immatura (moarte prematură)*, precum și imaginea mioarei personificate, apare mult mai târziu, atunci când ritualul trece în trecutul îndepărtat, devenind o legendă. Acest lucru este sugerat de absența mieilor în cele mai multe colinde din Transilvania, în aceste colinde eroul se adresează direct colegilor – păstori care ar fi vrut să-l omoare².

Realitatea înfăptuirii crimei nu este adevărată nici în colinde, nici în baladă, nicăieri nu este descrisă crima „dusă până la sfârșit”. Acest fapt sugerează ideea existenței unui ritual de inițiere, despre care am scris mai sus. De aici se explică descrierea diferitor metode de pedepsire a ciobănașului, pentru care există întotdeauna același răspuns al oierului, dorința sa de a muri din dragostea pentru îndeletnicirea sa și să fie îngropat: „Aici, pe-aproape,/ În strunga de oi,/ Să fiu tot cu voi...”. Atitudinea ciobănașului în fața morții impresionează și dă farmec și valoare întregii creații. Ea poate fi similară cu un act al ofrandei, cu ritualurile antice de sacrificii umane, considerate firești în civilizațiile demult dispărute. În concepția panteistă acest sacrificiu, privit ca o ofrandă adusa zeităților, nu ca o moarte ci ca o șansa de a renaște, așa cum renaște totul în lumea naturală universală, cum se creează circuitul vieții eterne universale.

Într-un anumit fel, ciobănașul își arată atașamentul față de lumesc, față de viața sa de zi cu zi, obiectele și persoanele dragi. Este curios că în varianta de colind al textului baladei *Miorița* este accentuată dragostea pentru îndeletnicirea de păstor, evenimentele și circumstanțele din realitate sunt relevate echilibrat alături de descrierile fantasmagorice, aceste două dimensiuni ale narațiunii completându-se reciproc. În baladă, în schimb, se pune accent pe ritualul menționat mai sus, este

² De multe ori aceștia apar în colinde ca verișori sau chiar frați mai mari, ceea ce provoacă din nou o gamă largă de asociații și interpretări, explicând, de asemenea, răspunsul protagonistului prin etica relațiilor dintre generații, adică cel mai tânăr nu are dreptul de a contrazice o persoană mai în vârstă, trebuie să se supună în toate.

adus personajul nou – *oița bârsană*, sunt aduse noi fragmente în care *realitatea și ficțiunea* se întrepătrund, formează un circuit sinergic, producând mitologizarea subiectului. Evoluția conținutului filosofic în *Miorița*, în acest fel, pornește de la relatarea unor evenimente ce țin de dramele vieții păstorești spre *logica mitică de anvergură a miturilor antice universale, transcende spre dimensiunea și profunzimea tragediilor antice grecești*.

În mesajul filosofic al baladei *Miorița* evidențiem două aspecte – cel legat de fatalitate, de acceptarea morții ca o continuare a vieții, un deznodământ inevitabil al existenței în dimensiunea pământească. Pe altă parte, conceptul filosofic al baladei milenare aduce viziunea panteistă de universalitate și primordialitate a naturii, a cosmosului și a omului ca parte integră și integrantă a acestui circuit etern dintre părțile componente ale sistemului panteist. Aceste aspecte creează nu doar ”misterul” și atractivitatea acestei capodopere folclorice, ea îi conferă un conținut actual și interesant pentru abordări artistice, pune în mișcare viața lăuntrică a omului modern, generează fantezia creatoare și conduce spre evaluări moderne ale valorilor umane etice eterne.

Analizând diferite surse am constatat că, deși subiectul baladei *Miorița* este unul foarte simplu, cu termeni și figuri de stil accesibile, această baladă ascunde o enigmă, oferind posibilitate fiecărui cititor să identifice mesajul și filosofia acestei scrieri. Creată de popor pe parcursul a sute de ani, balada scoate în prim plan o realitate vădită a existenței umane, plină de valori materiale, trădare, invidie și concurență. *Miorița* înglobează reflecții profunde, cognitive și artistice ale poporului român ce țin de problemele care au preocupat umanitatea din timpuri străvechi până în prezent - existența și moartea. Cel mai enigmatic subiect, care l-a preocupat pe om dintotdeauna este moartea, ne interesăm de moarte pentru a ști cum să ne trăim viața. Aname *Miorița* pune în discuție problema existenței umane, abordând totodată sfârșitul acesteia, meditănd asupra continuării vieții într-o altă formă. Liniștea, împăcarea, luciditatea și acceptarea și integrarea într-un ciclu universal, acestea sunt ideile pe care le transmite textul.

Balada *Miorița* din momentul descoperirii ei a devenit un izvor de inspirație pentru oamenii de artă cultă din diferite domenii – scriitori, compozitori, artiști plastici. Subiectul, dar mai ales filosofia baladei, a fascinat dintotdeauna poeții din spațiul românesc, i-a inspirat la crearea operelor literare. *Miorița* a putut fi tratată ca o dezbatere etică la George Coșbuc în *Moartea lui Fulger*, reprezintă un imbold pentru meditație filosofică la Mihai Eminescu, Lucian Blaga ori Tudor Arghezi. Garabet Ibrăileanu afirmă despre poemul *Mai am un singur dor* că reprezintă *Miorița* lui Mihai Eminescu. Același lucru se poate spune despre *Gorunul* ori *Glas de seară* de Lucian Blaga, despre *De-a v-ați ascuns* de Tudor Arghezi sau *Balada morții* de George Topârceanu.

În sculptură motivele mioritice se regăsesc în *Coloana Infinitului* a lui Constantin Brâncuși. Capodopera sculpturală, considerată cea mai monumentală expresie a sculpturii moderniste, atinge

simbolica sacrificiului uman, fiind dedicată eroilor căzuți pentru Patrie. Întâlnirea care are loc dintre om și Divinitate se săvârșește doar prin sacrificiu și jertfiri de sine, prin actul eroic.

Printre numeroase creații artistice inspirate de baladă, remarcăm în acest context poemul *Miorița* a compozitorului Tudor Chiriac. Acest poem simfonic conține un mesaj epic-narativ, redat prin note și simboluri muzicale, „conceptul lucrării l-a determinat pe autor să opereze cu tensiuni emotive maxime, dramaticul și tragicul atingând uneori ultimul grad de incandescență” [23], susține muzicologul Violina Galaicu. Cu toate acestea, poemul păstrează un echilibru și o seninătate purificatoare în întreaga expunere muzicală a subiectului, conflictului, deznodământului. Poemul *Miorița* de Tudor Chiriac oferă un model de gândire componistică, care asigură integrarea deplină a valorilor naționale în circuitul spiritual universal.

În 1986 poemul lui Tudor Chiriac [13] a fost calificat de către Consiliul muzical internațional din cadrul UNESCO, drept una dintre zece lucrări cele mai bune ale lumii, un an mai târziu s-a bucurat de o apreciere înaltă la bienala din Zagreb. Poemul a fost interpretat în Australia, Brazilia, Bulgaria, Japonia, Norvegia, Olanda, Spania, Franța.

Concluzionând, fiecare dintre marii autori abordează și tratează în alt chip tema mioritică, dar fiecare se lasă în mod deliberat, mai mult sau mai puțin vizibil, convins de înțelesurile filosofice ale baladei, transmise însă pe cale estetică; fiecare dă expresie poetică personală stării lirice în fața morții.

Interpretările scenice ale baladei Miorița

Având un răsunet nemărginit ca sursă de inspirație în operele de artă literară, muzicală și, după cum am arătat mai sus, în arta sculpturii, subiectul *Miorița* a fost mai puțin explorat în sfera teatrală și coregrafică. Cele mai multe montări și reproduceri scenice ale acestei balade sunt pregătite de către amatori pentru evenimente tematice în cadrul instituțiilor de învățământ preșcolar și preuniversitar (dansuri, recitaluri, scenete), la nivelul autorităților publice locale.

S-au păstrat informații referitoare la crearea și montarea în anul 1990, la Chișinău a operei-rock *Miorița*, semnată de compozitorul Liviu Știrbu. Primele cinci reprezentații au stârnit un mare interes. Dar performanța acestui spectacol nu a fost valorificată, spectacolul nu a fost păstrat, deoarece nu s-a ținut cont de specificul genului de teatru muzical. Această operă-rock a fost văzută ca un gen pur teatral. Spectacolul nici nu a fost filmat în întregime, există doar secvențe ale acestuia. La propunerea postului național de televiziune de a filma și difuza acest spectacol, producătorul a refuzat, din motiv că spectatorul nu va mai veni la reprezentațiile live, dacă va avea posibilitatea să vadă același spectacol la televizor. Realizarea acestei opere avea o însemnătate și o încărcătură prea dificilă pentru un popor care încerca să-și „adopte” sau defînească identitatea națională în lupta sa pentru independență, pentru afirmare ca un neam cu tradiții străvechi, cultură,

istorie.

În 2013, trupa de teatru *GMG Esperom* din orașul Brașov, România, a montat spectacolul *Miorița vulgata* de Paul Everac în regia lui George Mihaila Gridanusu. Aceasta este o comedie cu personaje pitorești, unde autorul a dorit să se „jocă”, actualizând povestea baladei *Miorița*. Baciul moldovean este aici „Domnul Baci”, care luptă să supraviețuiască în realitățile zilei de azi cu toți cei care râvnesc la turma lui: avocați zeloși, martori mincinoși, răcheți, doctori, și chiar preoți, conduși de clanul interlop Vrânceanu – Ungureanu. Domnul Baci este îndeaproape consiliat de asistenta sa, domnișoara Miorița.

În luna mai 2016, la Chișinău, în cadrul *Galei spectacolelor de licență a AMTAP*, doctoranda a vizionat spectacolul *Miorița*, prezentat de către Trupa *Alter* a Liceului Pedagogic *Nicolae Iorga* din orașul Botoșani, România, în regia Silviei Raileanu, coregrafia fiind semnată de Victoria Bucun. Textul *Mioriței* a fost adaptat de actrița și regizoarea Teatrului *Mihai Eminescu* din Botoșani, Silvia Raileanu, originară din Republica Moldova, care și-a făcut studiile la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, specialitatea Regie. Silvia Raileanu a implicat în crearea spectacolului trupa de teatru *Alter*, valorificând scenic balada *Miorița*, conferindu-i dimensiuni patriotice, cu profunde accente populare și cu o multitudine de elemente specifice tradițiilor populare moldovenești. Autoarea a creat o atmosferă caldă, vie, dinamică și spectaculoasă, cu multă mișcare scenică, cu dansuri populare întâlnite în spațiul cultural moldovenesc, cu hore, strigăte, cântece populare, toate acestea contribuind la redarea specificului spiritualității poporului moldovenesc. Spectacolul îmbină elemente epice și lirice, comice și grotești. Întrezărim accente subtile de tragism în interpretarea actoricească, cu toate acestea producția în ansamblu este una impregnată de nuanțe optimiste.

Regizoarea a utilizat o multitudine de efecte scenice, compoziții create din lumini multicolore, coloana sonoră care accentua momentele de tensiune dramatică, compoziții scenografice create din corpurile actorilor, proiecții de umbre proiectate pe fundal. Chiar dacă spectacolul a fost interpretat de actori-amatori, acesta a fost înalt apreciat la diverse evenimente și festivaluri teatrale, iar publicul de la Chișinău a fost profund impresionat de prestația actorilor și de originalitatea formulelor regizorale propuse de creatori.

Un alt spectacol care are la bază motivul mioritic este montat la Teatrul *LUNI* de la *Green Hours* (București 2016, România). ”Mioritza este un spectacol unicat în peisajul teatral autohton, curajos nu doar prin conținut, ci și prin faptul că explorează și vitalizează un text asociat, în mentalul colectiv, cu patriotismul de paradă, literatura obligatorie și examenele școlare” [37]. Acest spectacol face parte din *TRISTORY* sau *Trilogia emoțiilor tradițional neînchipuite*, ideea căreia a pornit de la adaptări și interpretări moderne ale renumitelor basme și povești românești.

Creatorul spectacolului Daniel Chirilă susține că *Miorița* este balada noastră a tuturor. Spectacolul este o reflecție despre mituri, leitmotive, intrigi, care sunt date peste cap de către protagonist. Spectacolul lui Chirilă are o structură complexă și reflectează asupra mitologiei poporului românesc, apropiind aspectele alegorice, fantasmagorice de cele cotidiene printr-o subtilă ironizare. Spațiul pe care ni-l propune autorul spectacolului este unul intermediar, dintre terestru și ceresc, perioada în care se desfășoară acțiunea este atemporală, discursul dramatic îmbină elemente comico-dramatice. La sfârșitul anilor '60 ai secolului al XX-lea a fost pus în scenă poemul dramatic *Miorița* de Valeriu Anania, ulterior înregistrat pentru teatrul radiofonic.

Regizorul a încercat să transpună în poemul dramatic spiritualitatea poporului român reflectată în baladă, conferindu-i o interpretare proprie. Personajul principal, în creația lui Valeriu Anania este Moldan și spre deosebire de ciobănașul din varianta originală a baladei care acceptă moartea și sfârșitul, aici eroul își continuă existența prin intermediul urmașului său, conceput cu Mioara, urmaș care va apărea pe lume după moartea tragică a tatălui său. Durerea mamei, pe nume Cătălina, va fi alinată de nepotul acesteia care îi va continua neamul. Astfel, în această variantă scenică a *Mioriței* binele învinge răul, iar viața învinge moartea. Personajul Balușca, are rolul de pețitoare, aceasta, aidoma destinului, pe parcursul reprezentației se joacă cu viețile eroilor, joc care conferă nuanțe tragice reprezentației. Și Moldan, la fel ca și ciobănașul variantei populare, acceptă moartea cu demnitate, cu luciditate și fără frică. Anume sentimentul dragostei îl înalță și îl determină să accepte lucrurile cu maturitate și încredere, dragostea și vestea pruncului ce urmează să se nască după moartea sa, îl determină pe Moldan să-și urmeze destinul și să accepte moartea. Autorul scoate în prim plan iubirea în toate formele ei, dragostea care poate ucide sau poate renaște.

Academicianul Mihai Cimpoi susținea că cugetările simple prezintă tocmai fundamentalele dimensiuni ale gândirii poporului nostru. Concepția despre *moarte și nemurire* sau *ființă și neființă* poate fi concepută ca o unitate. Astfel, ca un fir sensibil, apare gândul că orice zidire este imposibilă fără jertfă, sacrificiu. „Ciobanul Mioriței nu a avut nevoie prea mult timp spre a cunoaște, spre a se iniția în tainele existenței; el le intuiește fulgerător la auzul veștii mioarei năzdrăvane. ... *Miorița* este balada noastră fundamentală prin care am rostit în fața lumii concepția despre viață; a fi înseamnă în și întru natură, omul este o parte a marelui cosmos, cu care este veșnic ”logodit”„, [13].

În tradiția mitico-poetică, păstorul, ca protagonist al unei opere, deseori, este considerat un poet, capabil să înțeleagă universul în dimensiunea sa spațială și temporală. În balada *Miorița* protagonistul identifică o conexiune dintre lucrurile existente pe pământ și macrocosmosul universului, demonstrând că lumea exterioară este o extensie a lumii interioare a omului.

În balada *Miorița* regăsim situații în care diverse evenimente au loc în diferite dimensiuni spațiale și temporale: existența simultană a mai multor planuri (precum în pictura veche), înlocuirea lumii exterioare cu cea interioară, în momentul în care lumea interioară a protagonistului devine vizibilă, transformând realitatea într-un mit, așa cum reiese din acțiunea statică aparentă a ciobănașului. Singura acțiune aici este mobilitatea gândurilor și a sentimentelor personajului, trimise din esența spirituală a lumii sale interioare în lumea exterioară, în care aceasta există doar în mod fizic, evidențiind diferențele coexistente ale tuturor personajelor baladei.

Ciobănașul, prin gândurile sale, alege să trăiască într-o altă dimensiune existențială, diferită de spațiul în care rămân să trăiască celelalte personaje ale baladei. Anume datorită gândurilor tainice ale personajului principal, care par să se materializeze printr-un sistem de simboluri verbale în spații poetice, și devin aproape vizibile (în orice caz, nu este complicat să ne imaginăm tot ceea ce spune ciobănașul), este conturat continuumul spațio-temporal, în care există protagonistul. Aceasta este dimensiunea *spațiu-timp* a sufletului său, deoarece doar sufletul unește omul cu veșnicia *Universului*, în care *trecutul-prezentul-viitorul* există într-o combinație integră și inseparabilă.

1.3. Concluzii la capitolul 1

1. Balada *Miorița* este unul dintre miturile fundamentale ale poporului român, care va dăinui peste generații. Este o creație etno-folclorică complexă, cu multiple semnificații, învăluite de simbolica etic-estetică. Balada are la bază subiecte din mitologia antică pastorală, motive etnografice și religioase. Pentru prima dată balada a fost publicată în ziarul cernăuțean *Bucovina* de către clasicul român Vasile Alecsandri la 18 februarie, anul 1850. Ulterior balada *Miorița* a fost tradusă în zeci de limbi, înscriindu-se în patrimoniul cultural universal. De atunci, textul său profund și emoționant a atras atenția cititorilor, a trezit interesul cercetătorilor din întreaga lume, a inspirat numeroși artiști la crearea operelor de artă în diverse genuri. *Miorița* are o valoare filosofico-semantică de necontestat, fapt confirmat de diversitatea tematicilor și motivelor abordate, a figurilor de stil, mesajelor simbolice, modului de relatare.
2. Ca urmare a cercetărilor și dezbaterilor științifice în jurul textului mioritic s-au evidențiat două puncte de vedere opuse: primul propagă ideea fatalismului mioritic, lansată încă la mijlocul sec. al XIX-lea de către Jules Michelet, care vedea în atitudinea ciobanului în fața morții doar o resemnare. Al doilea punct de vedere argumentează o atitudine activă a ciobanului în fața morții, în care se manifestă puternic dragostea de viață și față de îndeletnicirea sa, moartea fiind neutralizată și integrată vieții ca un dat firesc.
3. Așadar, privit prin prisma filosofică și estetică, poemul mioritic își dezvăluie frumusețea și conținutul său mitic, devine, pentru cititorul de azi, expresia artistică a efortului strămoșului de demult de a rezolva în favoarea sa relația cu universul. Valorile estetice cristalizate în textul baladei *Miorița* pot constitui fundament pentru o continuă meditație asupra existenței umane, continuității vieții, conștiinței și moralei, ceea ce a generat noi opere artistice în literatură, muzică, arte plastice, arte teatrale.
4. Conținutul ideatic profund a baladei, poeticul acesteia, inspiră o paletă bogată de expresii coregrafice. Caracterele contrastante ale eroilor baladei *Miorița* – sugerează varietatea ideilor componistice, trezesc fantezia artistică a coregrafului.

2. CONCEPTUL, DRAMATURGIA ȘI SCENARIUL SPECTACOLULUI COREGRAFIC *MIORIȚA*

2.1. Viziunea conceptuală asupra spectacolului coregrafic

Reflecții asupra conținutului mesajului principal, care îl regăsim în tema și ideea spectacolului

Am gândit realizarea variantei scenice a baladei *Miorița* o tălmăcire prin gest și dans a conținutului plurivalent și poetic al ei, reieșind din textul publicat de poetul clasic V. Alecsandri. Am avut prilejul, de-a lungul experienței profesionale, să facem cunoștință cu mai multe texte teatral-dramatice, însă complexitatea aspectelor cuprinse în baladă ne-a oferit un impuls puternic pentru declanșarea imaginației artistice și împlinirea creativității individuale. Textul baladei ne-a condus spre o interpretare personală prin intermediul posibilităților genului coregrafic.

Se propune o interpretare proprie a baladei *Miorița*, punând în evidență modelul lumii găsit în conținutul ei filosofic. Acest model are la bază integritatea universului, exprimată prin opoziția dintre lumescul **material** și cerescul **spiritual**, prin valorile morale și estetice prezente în existența individului, a poporului, prin contopirea omului cu natura, cu cosmosul.

În tradiția poetico-mitologică, Păstorul, ca protagonist cultural, deseori este declarat ca un Poet capabil să conștientizeze această lume în dimensiunea ei spațial-temporală. În balada *Miorița*, protagonistul principal stabilește legătura dintre tot ce există pe pământ cu macrocosmosul universului, arătând că lumea exterioară este o continuare a lumii interioare a omului.

În *Miorița* este important să întrevădem nu fragmente răslețe de baladă, ci îmbinarea spațial-temporală unică exprimată prin prezența simultană a câtorva planuri dramatice. În textul baladei are loc substituirea spațiului real prin spațiul imaginar, lumea interioară a protagonistului iese la suprafață. Caracterul static al acțiunii în lipsa faptelor este creat de scufundarea în gândurile și sentimentele protagonistului, în mutarea ei în dimensiunea liric-psihologică.

În *Miorița* acțiunea se desfășoară într-un cadru natural descris chiar în debut, într-o ”atmosferă de basm”, ”de rai”, liniștită, senină:

„Pe un picior de plai,
pe o gură de rai ...”

Acesta este planul real, în care sunt amplasate toate personajele. Exprimat destul de abstract, acesta are propriile dimensiuni, limite, astfel evidențiindu-se spațiul românesc al acțiunii. Totodată apare și încadrarea acțiunii într-o limită de timp: începând cu trei zile și trei nopți în care Mioarei năzdrăvane „gura nu-i mai tace” și până „la apus de soare”, când se preconizează crima. În paralel cu spațiul și timpul reale, în baladă se desfășoară corelația Timp-Spațiu psihologică, proprie vieții

interioare a ciobănașului. Pornind de la acest „negru zăvoi” spre infinit spațiul și timpul lui sunt nelimitate. După versurile:

„- Oiță bârsană,
De ești năzdrăvană,
și de-a fi să mor
în câmp de mohor...”

urmează expresia dimensiunii spațial-temporale a protagonistului, creată de el și văzută ca o perspectivă, o premoniție, o viziune a viitorului. Nu întâmplător, în unele variante folclorice ale *Mioriței* oița năzdrăvană lipsește, ciobănașul prevede toate pericolele care îl pasc în timpul transumanței. Păstorul, care este în suflet un poet înăscut, și-a conștientizat demult soarta tragică, prezentând-o în imagini poetice.

În textul baladei are loc chiar de la început o repetată substituie a planurilor acțiunii – spațiul real exterior treptat modulează spre spațiul lăuntric al protagonistului, prezentându-ne, ca într-o „perspectivă inversă”, lumea interioară a acestuia. Renunțarea treptată de la acțiunea propriu-zisă, de la faptele reale spre lumea imaginară, a viziunilor și trăirilor sufletești aduce conținutul mitic, creează două planuri de acțiune – cel exterior, în care există toate personajele, cel interior în care se exprimă lumea interioară a personajului principal. Tocmai prin aceasta se explică pasivitatea aparentă a protagonistului principal, or, dacă le privim pe toate dintr-un alt punct – din lumea lăuntrică a acestuia – atunci devine evident gradul lui de activitate, care depășește limitarea spațial-temporală a existenței în lume [19].

Această idee este redată în fragmentul despre „nunta-moarte”. *Timpul-spațiul* poate fi definit în acest fragment ca expresia viitorului în trecut. Aceeași idee o deslușim în fragmentul dedicat mamei bătrâne, în care categoria de *timp-spațiu* este expresia viitorului în prezent. Exprimarea gândurilor de către personajul principal printr-un sistem de simboluri verbale care devin ușor de vizualizat permite conturarea continuității spațial-temporale în care se regăsește eroul baladei.

Astfel, deosebim două dimensiuni în existența personajelor baladei *Miorița*: *timpul-spațiu real*, delimitat, în care există ciobanii complotiști, oile, este prezent fizic protagonistul principal; și *timpul-spațiu imaginar* – infinit, mitologic – în care trăiește ciobănașul prin proporțiile infinite ale propriului suflet. Prin urmare, ideea reproșului de resemnare smerită în fața propriei asasinări nu are teme, deoarece balada (spre deosebire de colinde) nu redă conflictul dintre ciobani. Textul baladei conține descrierea raportului dintre dimensiunile spațial-temporale ale vieții umane. Oița năzdrăvană care vine cu o soluție de salvare oferă o alternativă în alegerea destinului.

Interacțiunea diverselor dimensiuni spațial-temporale existente în *Miorița* reprezintă temelia mitului național despre modelul lumii, în care se pune în prim plan necesitatea de conștientizare a realității cu scopul stabilirii unui echilibru între viața de zi cu zi a omului și Eternitate. Echilibrul psihologic și existențial este prezent în contrastul categoriilor pare: *concret – abstract, vizibil – invizibil, real – imaginar, material – spiritual, distrugere – făurire, capacitatea de adaptare – capacitatea de manifestare a voinței, viață – nemurire*.

Convergența extremelor a determinat principiile existențiale a etniei din spațiul nostru de-a lungul generațiilor. În primul rând, avem în vedere **conceptul „spațiului mioritic”** – poziționarea răscrucea geografică și istorică dintre est și vest, fapt care și a predeterminat istoria dramatică a acestui popor, ce era mereu amenințat de pericole de cotropire și distrugere. De aici se creează starea de singurătate a protagonistului principal, reprezentant al poporului, în corelația dintre sinele lui și lumea.

Un alt aspect filosofic prezent în cuprinsul și care trebuie tratat din punctul de vedere al omului modern se referă la atitudinea omului față de trecerea de la viața pământească la cea cerească, **corelația dintre viață și moarte**. În acest sens „instinctul frumosului” îl ajută pe protagonist să creeze o lume imaginară, să-și echilibreze sentimente polare, precum suferința plecării și bucuria întâlnirii. Mai mult decât atât, în limba română există enigmaticul cuvânt „dor”³, care exprimă concomitent noțiunile de vârf ale trăirilor umane – dragostea și suferința. De fapt, aceste trei perechi de noțiuni polare sunt similare, spre deosebire de filosofia mitică a grecilor antici, în „spațiul mioritic” domină unitatea contrariilor, în echilibrarea lor. În același timp balada *Miorița* fixează fenomenul aflat din timpurile arhaice: conștientizarea profundă de către om a *categoriei tragicului*⁴ provoacă puterea sa de creație (mitologice), despre care Mircea Eliade spunea că este o „moarte creatoare” [20, 136].

Sintagma ”nunta-moarte”, dominantă în monologul ciobănașului, aduce o nouă semnificație în conținutul filosofic al baladei. Amintindu-și de mama, protagonistul principal conștientizează fenomenul morții fizice, consemnând începutul etapei a treia în dramaturgia baladei. În această parte este evidențiată tema principală a conținutului baladei – victoria asupra morții, are loc extinderea existenței, a vieții până la eternitate. Învingerea morții prin nemurire, trecerea în neant, într-o nouă dimensiune este denumită de Iacov Golosovker în cartea sa *”Logica mitului”* [78] „faptă eroică culturală”. Promovând conceptul de „instinct al culturii” (care, de altfel,

³ *Dor* – dorință puternică de a vedea sau de a revedea pe cineva sau ceva drag, de a reveni la o îndeletnicire preferată; nostalgie.

⁴ *Categoria estetică*, desemnând pieirea unor valori umane, a unor eroi individuali sau a unor categorii sociale, care nu s-au afirmat încă pe deplin ori care nu și-au epuizat încă potențialitățile.

amintește de conceptul „instinctul frumosului” al lui Nietzsche), autorul ajunge la concluzia: „Astfel, stimulentele-vital s-a transformat în stimulentele creației culturale supreme. Astfel, ideea de nemurire biologică s-a transformat în ideea de nemurire culturală. (...) Cu ajutorul acestei sublimări – substituirea existenței biologice prin existența spirituală (existența imaginată) – omul a reușit să se autotransforme în Dumnezeu, adică a reușit să transforme moartea într-o nemurire imaginativ reală ...”. În *Miorița* este arătat că actul de creație devine forța motrică a vieții umane, unind categoriile etică și estetică într-un tot întreg și capacitatea lor de a se completa reciproc. Într-un fel sau altul, cele trei etape în evoluția protagonistului principal în partea a doua a baladei, generate de gândul la moarte, – (re)nașterea spirituală, bucuria nunții, sentimentul de nemurire – transmit de fapt dualitatea existenței umane materiale și spirituale în lume, unde la polul opus al Vieții nu este Moartea, ci Nemurirea. Moartea nu este altceva decât hotarul existenței materiale, pe când dimensiunea spirituală aparține Universului etern și nemărginit.

Conceptul tematico-ideatic al spectacolului coregrafic Miorița

Pornind de la ideea „*Cum se naște un spectacol coregrafic?*”, renumitul maestru R.Zaharov constată: „Producția unui balet, ca și a oricărei piese artistice, se începe cu un plan⁵”. În înțelegerea lui R.Zaharov „planul inițial include elaborarea temei și ideii viitorului spectacol coregrafic” [100, 63], include „ideea baletului și tema care vor fi reflectate ulterior în creația coregrafică”.

Prima etapă de lucru a coregrafului asupra textului baladei *Miorița* este intuitivă, pentru că aici abia se conturează schița operei viitoare. Coregraful structurează acțiunea în acte, imagini, scene. Pe parcursul repetițiilor, planul este refăcut de mai multe ori, devine din ce în ce mai clar, mai logic și activ.

În cadrul **elaborării conceptului tematico-ideatic al spectacolului coregrafic** inspirat de balada *Miorița*, ne-am axat pe **următoarele aspecte și etape de activitate**. În primul rând am respectat cele trei aspecte/ evenimente obligatorii:

1. Evenimentul primordial (este reprezentat de aspectul filosofic prin nașterea universului ideal al Ciobănașului).
2. Evenimentul protocolar (acțiunile ce schimbă viața eroului: întâlnirea cu prima dragoste; invidia fraților; ”presimțirile tragediei”).
3. Evenimentul final (etapa dramatică legată de rezolvarea conflictului, acțiunile ce-l provoacă pe Ciobănaș să intre în lupta între Bine și Rău).

În al doilea rând, am respectat următoarele etape în fundamentarea conceptului tematico-ideatic (*a se vedea Fig.2.1.*).

⁵ Aceasta este una dintre cele două definiții posibile ale ideii, care este confirmată din dicționarul explicativ: ”Idee: 1. Plan de acțiune sau activitate conceput, intenție. 2. Sensul încorporat în lucrare, ideea”.

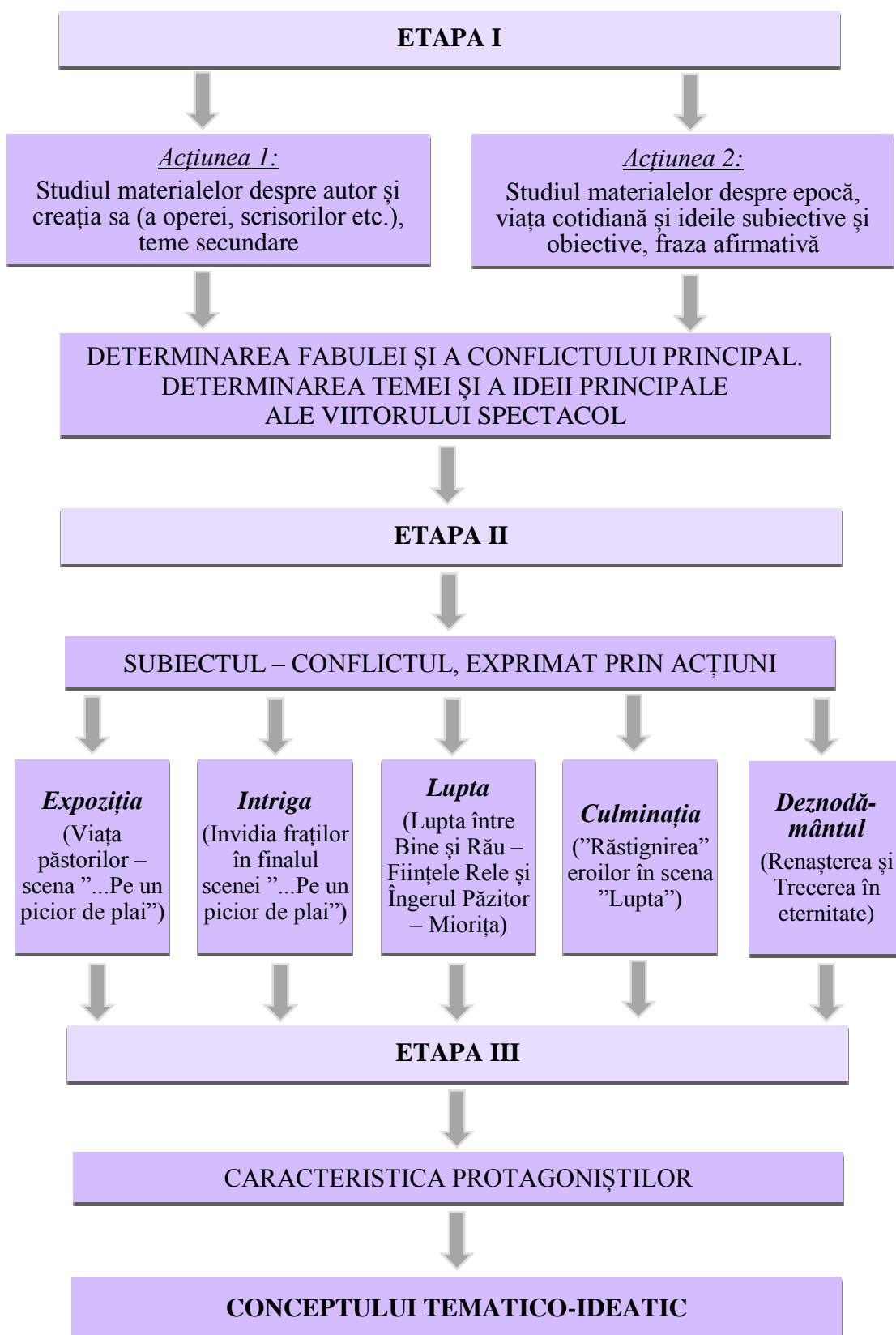


Fig.2.1. Conceptul tematico-ideatic al spectacolului coregrafic *Miorița*

Abordarea conceptului tematico-ideatic privind crearea spectacolului coregrafic s-a axat pe următoarele etape de lucru asupra operei literare *Miorița* (a se vedea Fig.2.2.).

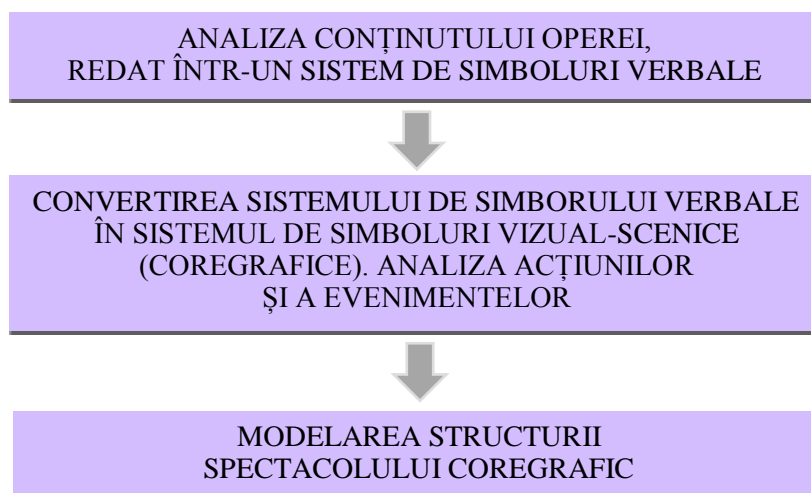


Fig.2.2. Etapele generale de lucru cu opera literară în vederea creării spectacolului coregrafic

Întregul proces de realizare a conceptului tematico-ideatic al spectacolului *Miorița* a decurs conform etapelor următoare:

1) *Familiarizarea cu contextul literar-istoric al baladei și perceperea intuitivă, emoțională a conceptului.* Aceasta este mai curând o primă orientare în textul și contextul baladei, o prestabilire. La etapa respectivă am luat cunoștință cu organizarea și atmosfera vieții păstorești, cu transhumanța, cu relațiile sociale care existau în acele timpuri și există parțial păstrându-se până în vremurile noastre. Informațiile avute despre contextul și sursa istorico-socială a baladei *Miorița* ne-au sugerat ideea să întruchipăm în spectacol valorile eterne, ce constituie pilonii existențiali. Ne referim la cele trei arhetipuri [140] salvatoare feminine – „femeia-mamă”, „femeia-dragoste” și „Miorița – Îngerul Păzitor”. Această idee despre valorile salvatoare a condus spre realizarea scenică a episodului renașterii ciobănașului la „viața nouă” și s-a regăsit în scena denumită „Moartea-Renaștere”, realizată prin cvartetul Mamei, Ciobanului, Fetei (Dragostea) și Mioriței (Îngerul Păzitor).

2) *Aprofundarea analitică în textul și subtextul operei literare.* Caracteristica protagoniștilor a fost sugerată de muzicalitatea etnică, de sensibilitatea cu care autorul anonim al baladei descrie eroii. De aici ne-am inspirat în selectare materialului muzical și a lexicului coregrafic al protagoniștilor. Baza literară a producției coregrafice ne-a sugerat ideea despre determinarea genului spectacolului – „Baladă coregrafică”.

Studierea materialului adițional ne-a permis să identificăm câteva ritualuri inedite, izvorâte din originea baladei. Spre exemplu, utilizarea inițială arhaică a subiectului *Miorița* ca „bocet” la

înmormântările tinerilor decedați care erau învesmântați în straie de nuntă. De aici a apărut în spectacol ideea scenei „Moartea-Renaștere”, tranziția de la dispariția fizică către un nou început într-o altă dimensiune – „Nuntă din ceruri”. În scena finală din spectacol am căutat să arătăm transformarea mitologemei într-o idee creștină: protagonistul Ciobanul, apărându-și sufletul (Îngerul Păzitor) acceptă să se sacrifice (o similitudine cu răstignirea lui Cristos) și, fiind deplâns pe pământ, se salvează prin nunta în ceruri (renașterea prin nemurirea spirituală).

3) *Elaborarea conceptului tematic-ideatic al viitorului spectacol* este momentul inițial de creație asupra operei coregrafice, pentru care am conștientizat că balada reflectă inițierea spirituală a Ciobănașului.

Sucesiunea etapelor de creație asupra conceptului spectacolului coregrafic relatate mai sus este convențională și este reprezentată cu scopul de a menține logica și consecvența în abordarea planului regizoral. În practică, acest proces poate suferi modificări, în funcție de problemele sau complexitățile ce apar pe parcurs.

În crearea spectacolului, în conceptualizarea și stabilirea conținutului lui artistic, a fost lărgită aria de studii și cercetării cultural-istorice ale țării, au fost efectuate intervenții în subiectele cu conținut filosofic, religios, artistic, etic, etnografic, s-a făcut cunoștință cu viața cotidiană a poporului, ritualurile uzuale etc.

În procesul delimitării personajelor principale de cele secundare s-a evidențiat problema analizei dramaturgice minuțioasă a caracterelor personajelor, dispoziția și opoziția lor. Doar în acest fel s-a lucrat asupra reproducerii detaliate a narațiunii, s-a realizat arhitectonica, s-a găsit potrivirea grupurilor lexicologice ale dansului cu chipurile baladei. Acest aspect a fost primordial pentru crearea spectacolului coregrafic *Miorița*.

Printre demersurile de debut în fundamentarea conceptului este **schita și formularea schematică a fabulei**. În etapa preliminară este necesar de a conștientiza și de a reda într-un mod clar, concis planul acțiunii scenice, de a contura fazele principale ale desfășurării ei.

Schița conceptului artistic al operei presupune conturarea obligatorie a fabulei-temei-ideii. Noi am concentrat procesul de creare a planului regizoral în trei părți: (a) conceptul tematic-ideatic – analiza literară a baladei; (b) concepția teatral-dramatică – analiza acțiunii, studierea vieții cotidiene; (c) producția scenică – întruchiparea ideilor, „realizarea ideii în formă”.

Conceptul regizoral al spectacolului coregrafic

Cadrul general al conceptului regizoral a fost structurat în *trei părți*: (I) conceptul tematic-ideatic – analiza literară a baladei; (II) conceptul teatral-dramatic – analiza acțiunii, studierea vieții cotidiene; (III) producția scenică – întruchiparea ideilor, „realizarea ideii în formă”.

Elaborând metodologia creării spectacolului coregrafic *Miorița*, am stabilit schemele și schițele planului regizoral, ale nuanțelor și detaliilor de creare a modelului operei.

Etapa de pre-producție a operei coregrafice a început cu întocmirea planului acesteia, care presupune un mod de căutări creatoare captivante și complexe. Pe parcursul unei perioade planul a fost gândit și analizat de către noi până în cele mai mici detalii. Varianta de lucru a planului este o diagramă desfășurată și concretizată de acțiuni ale regizorului. Am evidențiat o particularitate specifică: înainte ca planul să-și capete aspectul final, noi l-am refăcut de mai multe ori, deoarece proiectul unei opere coregrafice include procese neomogene exprimate în forma verbală. Este un proces multilateral, dinamic și plin de contradicții ce apar la etapa de producție.

Planul regizoral a inclus și calcularea timpului necesar pentru producția spectacolului coregrafic, începând cu compunerea unei miniaturi de dans și până la crearea finală a spectacolului coregrafic. Un plan alcătuit corect asigură succesul spectacolului coregrafic – într-un fel este ”pronosticul” acesteia.

Constructorul-inventator J.Dixon, referindu-se la procesul de creație, a formulat etapele de proiectare a sistemelor mari în felul următor:

- 1) pregătirea – formularea problemei, acumularea cunoștințelor;
- 2) concentrarea eforturilor – munca perseverentă cu scopul obținerii unei soluții;
- 3) respiro – perioadă de odihnă mintală, atunci când creatorul se sustrage de la realizarea acestei sarcini;
- 4) ”luminarea minții” – obținerea unei idei noi sau modificarea celei deja cunoscute;
- 5) ducerea lucrării la bun sfârșit – generalizarea, crearea unui sistem mare.

În acest sens, procesul de creare a spectacolului coregrafic constă din analiză, formularea ideilor și modelarea obiectului artistic urmată de o verificare prin testarea modelului obținut. Aplicând această abordare la procesul de crearea a spectacolului coregrafic, evidențiem următoarele etape:

- 1) analiza operei, în cazul dat al baladei *Miorița* – pătrunderea în filosofia baladei, acumularea de cunoștințe, analiza literară;
- 2) crearea conceptului tematic-ideatic, axat pe filosofia baladei *Miorița* – formularea ideilor principale ale viitorului spectacol;
- 3) analiza după șirul de evenimente (pronosticarea spectacolului, modelarea/ schițarea liniilor principale ale spectacolului, definirea acțiunii dominante și a suprasarcinii);
- 4) identificarea formei (modelarea în mai multe nivele) viitorului spectacol: stilul, limbajul și lexicul dansului; desenul (elemente, mișcări, întregul dans); compoziția (solo, duet, grupuri mici, ansambluri mari, corp de balet); mizanscene (tranzițiile plastice și amplasările

soliștilor, a grupurilor, a ansamblurilor) etc.;

5) verificarea celor „programate” în acțiune (analiza prin acțiune).

Particularitățile de activitate a coregrafului în contextul pregătirii planului regizoral sunt generate de etapele respective (*a se vedea* Fig.2.3.)

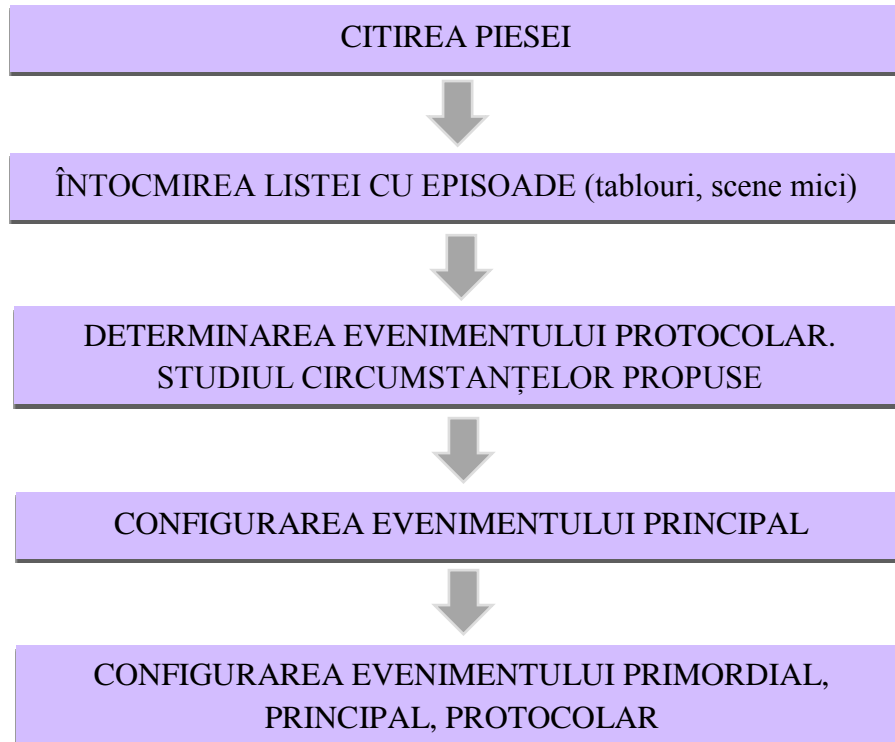


Fig.2.3. Etapele specifice de lucru în cadrul planului regizoral

Complexitatea procesului de lucru asupra ideii notează B.Eifman „Nașterea unei idei este un proces complex și uneori imprevizibil. Nu există situații similare, se nasc în moduri diferite, uneori spontan, dar cel mai adesea este procesul unei căutări îndelungate a unui subiect sau material pentru acesta, lucru în arhive, biblioteci, biblioteci muzicale ... Sunt răbdător și consecvent în munca mea”, subliniază Eifman [44, 15]. Ultimele cuvinte citate ale coregrafului ne determină să înțelegem nu doar complexitatea, ci și baza sistemică a lucrului asupra ideii.

Către începutul creării spectacolul de dans propriu-zis în conformitate cu etapele elaborate mai sus, sunt indispensabile două aspecte – conceptualizarea tematic-ideatică a textului baladei *Miorița* și alcătuirea compozițională a viitorului spectacol coregrafic. Scriitorul rus Lev Tolstoi considera că esența unei opere artistice consta în „descoperirea după conținut și inventarea după formă”. Să compui în genul coregrafic înseamnă să identifici idei de dans surprinzătoare sau obișnuite, pe care să le montezi în scenă într-un mod inedit, original și care conțin mesaje ideatice și estetice.

După părerea lui G.Bogdanov nu orice fel de idei ale coregrafului pot fi considerate artistice, acestea presupun un conținut intelectual și artistic profund, având următoarele caracteristici:

- 1) noutatea și caracterul inedit al soluțiilor;
- 2) caracterul valoros din punctul de vedere al aplicării practice;
- 3) eleganța soluțiilor, având în vedere sub „eleganță” să exprimi ideile cu exactitate, accesibilitate, să completezi lipsa de logică și a unui sens bine definit.
- 4) tendința de a crea raporturi noi (evenimentele și faptele descrise în subiectul acțiunii, caracterele personajelor să fie aranjate într-un sistem unic, bine structurat, supus suprasarcinilor, transformat în linii de conduită ale protagoniștilor, într-un model exact al evenimentului principal al spectacolului) [56].

Spectacolul de balet reprezintă o reproducere în timp și spațiu prin mimică, gesturi, mișcări, plastică a unui subiect de ficțiune, ce este structurat după principiile narațiunii coregrafice specifice de dans. Toate versiunile baletelor clasice încep cu expoziția, introducerea în atmosfera acțiunii amplă ca dimensiune. Să ne amintim de baletul lui P.Ceaikovski ”*Spărgătorul de nuci*” (coregrafi: L.Ivanov, V.Vainonen, Iu.Grigorovici, C.Simonov ș.a.). Acesta începe cu prezentarea oaspeților care se grăbesc la sărbătoarea de Anul Nou. Iar celebrul balet ”*Giselle*” de A.Adam (coregrafi: J.Coralli, J.Perrot, M.Petipa) începe cu „așteptarea” sătenilor la sărbătoarea viitoare. Baletul ”*Silfida*” de J.Schneitzhoeffter (coregrafi: F.Taglioni, P.Lacotte ș.a.). Discuția dintre două persoane (dialog) sau mai multe, sau discuția unei persoane cu sine însuși (monolog) – toate acestea sunt discuții (sau povestire). Cum, totuși, lucrează coregraful-regizor cu interpreții săi, pentru ca cuvintele (discuțiile) și comentariile pe marginea acestora (remarcile) să se transforme mai întâi într-un text coregrafic, iar apoi într-un spectacol artistic integrat?

Dacă vom încerca să transpunem tehnica repetițiilor actorilor dramatici în repetițiile spectacolului coregrafic, vom constata mai multe coincidențe ale acestor activități. Prima a venit în arta profesională a actorilor. Este citirea sursei primare de către actori în liniște. A doua – căutarea sarcinii împreună cu regizorul. G.Tovstonogov, cel care a montat piesa lui M.Gorkii ”*Micii burghezi*”, a argumentat acest proces absolut clar, ca identificarea de către interpret a sferelor psihologice profunde ale textului literar, prin capacitatea de a aduce la limită fiecare bucată interpretată. Firește, acest efect era creat de regizor în mod conștient, pentru a face ca piesa să producă o acțiune și mai complexă asupra sălii de spectatori. Este important că tehnologia jocului interpretativ, construită pe rezultatele sentimentelor și acțiunilor trăite corect, într-adevăr îi suscita și îi trezea spectatorului asociații cu sentimentele personale, trăite cândva. G.Tovstonogov descoperă pentru sine codul formulei teatrale a lui Gorki în felul următor – „cotidianul adus până la patimă” [132].

Perioada pregătitoare în activitate repetițională cu interpreții a început cu procesele de studiere a caracterelor protagoniștilor și spectrului psihologic al spectacolului: dorințele, stările lor de spirit, nuanțele fiecărei misanscene plastice. Am discutat împreună cu dansatorii, am cercetat motivația comportamentului protagoniștilor, dispoziția și senzațiile acestora în momentul producerii evenimentelor. De aici a pornit interpretarea caracterelor de către soliști, a desenelor lor plastice.⁶

În celebra metodă de repetiție a lui K.Stanislavski – metoda de analiză prin acțiune [35] – totul este gândit până la cele mai mici detalii, devine o lege, se propune o metodă de repetiții care derivă din specificul acțiunii în arta teatrală (din stările de spirit, a dorințele, trăirilor vagi ale eroilor). Metoda nouă transferă repetițiile în planul de acțiuni, fapte, evenimente. Aceasta reprezintă deja un sistem ordonat, o schemă a procesului de creație.

Pentru coregrafie aplicarea acestei metode înseamnă identificarea formei și a conținutului în planul artistic al personajelor principale și secundare (mediatori ai acțiunii), construirea ierarhiei de opoziții ale grupurilor și soliștilor, selectarea lexicului de dans corect pentru aceștia, precum și evidențierea particularităților de gen și de caracter ale plasticii, a nuanțării psihofiziologice și emoționale pe mai multe nivele ale corpului, necesare fiecărei replici de dans.

În contextul spectacolului nostru am utilizat această metodă pentru a construi schemele cu cea mai mare încărcătură dramatică – „Pe un picior de plai” și „Lupta” – unde s-au reflectat evenimentele principale și unde dramaturgia coregrafică și cea muzicală au avut o coincidență totală și au funcționat ca un întreg. La finalul scenei „Pe un picior de plai” separarea grupurilor de opoziție (Intriga) este subliniată cu ajutorul unei misanscene statice, sprijinită, la rândul ei, prin sunet⁷ și lumină.

Să începem pe rând. Să definim ce este o piesă de dans în mecanismul actelor dramatice.

Ce face un coregraf atunci când compune sau primește un rol de dans? Prin ce modalități coregrafice și procedee emoționale artistice acesta va putea să o prezinte în scenă? În ce mod imaginația sa va compune suplimentar lucruri, acte și detalii pe care el nu le cunoaște?

Este imposibil să cuprindem toată opera deodată. Am putea să ne împotmolim în problemele care îl pasc pe oricine încearcă să se atingă de comorile profunde ale esenței umane. Să identificăm motivele coliziunilor personajelor, să înțelegem scopurile și motivele luptei lor – înseamnă să identificăm esența și motivele operei. Să apelăm la faptele care există în piesă și să încercăm să le

⁶ Aceste aspecte s-au manifestat deosebit de expresiv în scena „Pe un picior de plai” prin dansul Ciobanilor; unde fiecare frate, interpretând, în esență, aceleași combinații coregrafice, le-a completat cu o caracteristică comportamentală exactă absolut individuală: Vrâncean – puternic, brutal, sigur pe sine; Ungurean – hâtru, laș și viclean; Ciobanul-Moldovean – îngândurat, naiv și vulnerabil.

⁷ Un sunet – „alertă” – care ulterior în alte scene apare și ca un motiv de „pericol”.

prezentăm sub formă de episoade care au loc în viață astăzi. Tentativa de a transforma orice segment de operă în acțiune, descoperind în fiecare atom al discuției o luptă, contribuie la apropierea operei literare de natura de acțiune a teatrului. Pentru a alcătui un simplu conspect al evenimentelor din sursa primară literară, trebuie să le „vedem”, să le imaginăm, să le „inventăm”, dar aspectul cel mai principal este ca la începutul activității să ne orientăm cu toată ființa noastră spre transpunerea „discuțiilor” literare într-un cadru de evenimente, să ne pregătim să recompunem orice dialog într-o „acțiune”.

Următoarea etapa de creație a spectacolului *Miorița* a fost căutarea și consemnarea evenimentului, adică deschiderea bazei de acțiune în fragmentul de text literar. Metoda „analiză prin acțiune” a determinat în calitate de „eveniment primordial” prologul – scenă „Nunta în ceruri”, care este una de atmosferă și zugrăvește chipul visător și sublim al protagonistului principal, atitudinile acestuia față de idealurile umane, firea sa visătoare și totodată aspirația sa spre sentimente pământești. Aici, am încercat în mod muzical și plastic să-l orientăm pe spectator spre nașterea energiei făuritoare. Misanscena circulară cu multe straturi (simbolul atomului vieții), sunetele de respirație (simbolul zămisirii, a conceperii), simfonia muzicii sunt accentuate prin simfonismul coregrafiei.

Prin aplicarea metodei de analiză prin acțiune a fost găsită soluția pentru scena „Pe un picior de plai”. Am transpus acțiunea într-o ambianță pitorească, specifică reliefului Moldovei de Nord (în munții Bucovinei) și am conceput o scenă a întâlnirii dintre flăcăi și domnițe. Scena conflictului dintre flăcăii obraznici și fetele modeste, precum și bunul consilier, reprezintă un tablou din viața rurală. Întâlnirea celor doi îndrăgostiți în acest context este logic, deoarece protagonistul conștientizează dorința sa de a trăi dragostea pământească, aspect ce ulterior îi va servi drept un ideal de creștere spirituală.

K.Stanislavski propunea identificarea în analiză a evenimentelor celor mai importante, care determină procesul de evoluție a spectacolului. G.Tovstonogov considera că o piesă se sprijină în evoluția sa pe cinci evenimente de acest fel.

1. Evenimentul inițial – un fel de „început” emoțional al spectacolului, camertonul acestuia, el începe în afara spectacolului și se încheie sub ochii spectatorului; acesta focalizează, reflectă în sine (ca o picătură de apă – oceanul) circumstanța inițială propusă, născându-se în adâncimile acesteia.
2. Evenimentul de bază – aici începe lupta aferentă acțiunii dominante, intră în vigoare circumstanța propusă directoare a piesei.
3. Evenimentul central – acesta reprezintă în spectacol vârful suprem al luptei aferente acțiunii dominante.

4. În evenimentul final – lupta aferentă acțiunii dominante se termină, circumstanța propusă directoare se consumă.
5. Evenimentul principal – ultimul eveniment din spectacol, care conține „grăuntele” suprasarcinii; în acesta parcă se „luminează” ideea operei; aici se decide soarta circumstanței propuse inițiale – noi aflăm ce s-a întâmplat cu aceasta, dacă s-a schimbat sau a rămas aceeași.

Pornind de la teoria spectacolului lui G.Tovstonogov, am identificat pentru spectacolul nostru următoare serie de evenimente:

1. Evenimentul primordial – „Nunta în ceruri”.
2. Evenimentul de bază – „Pe un picior de plai” – evenimentele care au loc în mediul rural montan, precum și evenimentele care au loc în lumea lăuntrică a protagonistului („s-a îndrăgostit”, „visul”, „presentimentele rele”, „îngrijorarea mamei”, „apariția Îngerului Păzitor”).
3. Evenimentul central – scena „Lupta” din spectacolul nostru, unde are loc coliziunea binelui cu răul (dintre partea sumbră a esenței umane și – începutul luminos al acesteia).
4. Evenimentul final – scena „Moartea-Renaștere”.
5. Evenimentul principal – „Nunta-Nemurire” – unde se afirmă ideea principală a spectacolului coregrafic.

Viața pe care artistul intenționează să o prezinte este extraordinar de multicoloră și multisonoră. Aceasta nu poate fi restricționată prin anumite limite, nu poate fi zugrăvită cu ajutorul unui șablon. Aceasta se îmbină și se creează din fenomene extrem de diverse, mereu schimbătoare, contradictorii, care intră în conflict unele cu celelalte. Viața se schimbă, este în continuă mișcare, prin urmare, atunci când recitim o sursă literară, trebuie să ne ferim fantezia teatrală, în primul rând, de tiparele teatrale. Procedând la procesul de anatomizare a operei literare, noi am căutat să înțelegem secretele relațiilor reciproce ale protagoniștilor, să le vedem ”cu ochii proprii”, să simțim tot ce se ascunde dincolo de remarcile artistice și cuvintele autorului.

În prima etapă de elaborare a planului regizoral autorul s-a orientat spre conținutul principal al operei prin citirea minuțioasă a textului, trecând la partea a doua a planului, la redarea concretă a evenimentelor descrise în operă, regizorul argumentează concluziile și toate sistemele de asigurare a vieții, legate în mod direct de teatru. În față apar întrebări fără sfârșit, la care nu este ușor să găsești răspuns exhaustiv. Unii teoreticieni și practicieni ai teatrului consideră că regizorii trebuie să învețe să-și pună cât mai multe întrebări de genul celor „stranii”. De exemplu, întrebări care, în aparență, nu ar avea o legătură directă cu acțiunea, dar sunt surprinzătoare, provin nu din subiectul literar, ci din viață: la ce visează protagonistul (protagonista), cum petrece sărbătorile,

care este anturajul – prietenii, dacă îi place să meargă la vânătoare, dacă citește cărți sau este pasionat de dansuri etc. Cu cât mai multe întrebări își pune coregraful și le rezolvă în mod creativ, cu atât mai curioase, mai interesante și mai surprinzătoare vor fi soluțiile misanscenelor, ale unor tablouri întregi, caracterelor, atmosferei spectacolului viitor.

Autorul, în calitatea sa de regizor-coregraf, a citit textul literar, a reprodus în imaginația sa în detalii, ambianța reală a acțiunii: oamenii, jocurile și plimbările tradiționale, precum și casele, munții, râurile, pădurile și câmpiile, satele și orașele (adică toată realitatea înconjurătoare în care a avut loc acțiunea concretă a operei). La fel, regizorul în colaborare cu scenograful discută și gândesc până la cele mai mici detalii producția spectacolului, organizarea tehnică a scenei.

Pentru autor a fost important să cunoască cum acești oameni trăiesc și sunt îmbrăcați, cum se comportă iarna, când este ger, pe vreme posomorâtă, când plouă, și încă multe aspecte ce țin de viața cotidiană. Dacă imaginația Artistului nu va reproduce lumea vieții umane în toate amănunțele ei, dacă maestrul se va gândi doar la lucruri concrete din scenă, spectacolul, în ultima instanță, va fi mereu schematic și lipsit de viață. Pentru ca mai târziu în scenă să existe doar două-trei detalii semnificative și concludente, trebuie să ai la îndemână numeroase detalii din care să poți selecta. Capacitatea regizorului-coregraf de a construi din circumstanțele propuse baza (schița) viitorului act coregrafic, reprezintă un criteriu esențial de evaluare a capacităților sale profesionale.

În procesul de lucru la aspectele dramatice ale spectacolului, a trebuit să construim relațiile dintre protagoniștii care trăiesc în lumea creată de coregraf și care fac parte din aspectele importante ale analizei teatrale. Să descoperim și să stabilim o rețea fină și exactă de legături reciproce între personaje, să umplem aceste relații cu detalii, nuanțe de viață interesante – a fost lucrul cel mai important în crearea planului regizoral.

2.2. Dramaturgia și scenariul spectacolului coregrafic *Miorița*

Studiul unei opere literare, analiza acesteia este o cercetare multilaterală a unui așa-numit ”corp mort”, în care încă nu există viața scenică. În timpul lecturii ia naștere sistemul filosofic al viitoareii opere coregrafice. Pentru a compune și a construi planul regizoral al spectacolului, trebuie elaborate toate elementele acestuia.

Particularitatea distinctivă a unui Artist constă în capacitatea de a descoperi faptul, și nu învelișul său exterior. De a înțelege de ce anume această temă, și nu alta l-a preocupat pe autorul operei, la timpul său? În măsura posibilităților, trebuie antrenate în acest sens toate cunoștințele proprii și cunoașterea tuturor legilor: ale vieții societății umane, ale comportamentului uman firesc în viață, ale legilor teatrale (acțiunii dominante și suprasarcinii, metodei de analiză prin acțiune etc.), ale legilor compoziției de dans (ale unor scene, acte separate și întregului spectacol), ale

legilor dramaturgiei muzicale și teatrale.

Balada populară *Miorița* conține elemente specifice celor trei genuri din categoria teoriei literare: *epic*, *liric* și *dramatic*. Conținutul subiectului și structurarea lui, constituit din acțiune, personaje bine caracterizate, conflict, răsturnări de situații și prezența naratorului, care relatează evenimentele la persoana a treia, balada este atribuită *genului epic*.

În același timp, ea conține unele elemente ce o apropie de *genul dramatic*, printre care sunt: prezența unui public spectator percepe reprezentarea scenică; desfășurarea acțiunii într-un cadru scenic realist (natura), monologurile și dialogurile dintre cele două personaje – mioara și ciobanul, momentele conflictuale, tensiunea emoțional-psihologică.

În baladă găsim și aspecte ce fac parte din particularitățile *genului liric*, precum numeroase versuri ale baladei în formă de monolog liric, caracterul eroilor, replicile lor, motivele filosofice ce țin de esența nașterii, vieții, morții, testamentul baciului și rugămintea adresată mioriței de a alina durerea măicuței sale etc. Toate aceste aspecte sunt redată cu profunde nuanțe lirice, poetice, emoționante, sensibile.

Reieșind din cele expuse, evidențiem două principii dramaturgice de gen în textul baladei *Miorița*: *epic* și *lirico-dramatic*. Principiul epic este constituit din narațiune, personajele reale (bătrâna mamă și păstorii) și personaje năzdravane, precum e miorița. A doua formă, cea lirico-dramatică reflectă emoțiile și gândurile personajului principal, ciobănașului, cu privire la iminenta sa moarte.

Tema baladei conține mai multe motive, printre care cel al *transhumanței* (legat de păstorit și de circulația, migrația animalelor în natură); cel al *complotului* care este reflectat în atitudinea și acțiunile monstruoase săvârșite din cauza invidiei de cele două personaje antagoniste (baciul ungurean și baciul vrâncean); motivul *mioara năzdrăvană* face posibilă trecerea de la formula epică a textului la forma dramatică, dialogul devenind element textual important; motivul *testamentului* când personajul principal își expune ultimele doleanțe înaintea inevitabilei morți; motivul *moarte-nuntă*, având la bază tradiția din popor care presupune înmormântarea tinerilor în forma ceremonialului de nuntă; motivul *bătrânei măicuțe*, având la bază imaginea mamei copleșită de durere.

Motivele expuse sunt structurate în trei părți. În prima parte sunt reflectate motivele transhumanței și cel al complotului în formula epică, narativă. În partea a doua apare motivul mioarei năzdrăvane, reflectat în formula dramatică, prin intermediul dialogului. În partea a treia regăsim restul motivelor anunțate anterior, redată în formula lirică, cu profunde nuanțe poetice.

Subiectul baladei. Balada *Miorița* are un subiect extrem de cunoscut și simplu. Personajele textului sunt trei ciobani: moldovean, ungurean și vrâncean. Conflictul se iscă între ciobani din

motivul invidiei. Ciobanul moldovean are oi mai multe și mai frumoase. Copleșiți de invidie, cei doi baci – ungureanul și vrânceanul – au pus la cale moartea baciului moldovean.

Una dintre mioarele baciului moldovean, își anunță stăpânul despre complotul inițiat de cei doi vrăjmași. În această parte, dominată de forma epică, observăm tema luptei dintre bine și rău. Urmează o altă parte a textului, în formă lirică, discursul baciului despre testament și despre grijile sale pentru măicuța care va fi copleșită de durerea unei eventuale morți a fiului.

Balada este constituită din câteva părți de dimensiuni diferite, partea cea mai considerabilă, fiind discursul baciului după ce află despre complotul celor doi. Prima parte a acțiunii, **expozițiunea**, se desfășoară în cadrul natural, în care se va întâmpla toată acțiunea baladei. Natura este descrisă într-un mod pitoresc, cald, edificator, fapt care transmite ideea de armonie între om și natură. Personajele ciobanilor care „vin în cale, se cobor la vale” reflectă integrarea omului în sânul naturii. Tema relației dintre om și natură apare chiar la începutul baladei, în expoziție.

Intriga baladei este constituită din complotul celor două personaje antagoniste asupra ciobănașului moldovean. Cei doi baci planifică să-l omoare pe moldovean, fiind dominați de invidie și lăcomie. Atmosfera de lumină generată de echilibrul dintre om și natură din prima parte a textului, în partea a doua se preschimbă în una tensionată și sumbră. Despre complotul celor doi, mioara îi povestește stăpânului.

Acțiunea începe să se desfășoare în a doua parte a baladei, odată cu dialogul dintre cele două personaje – ciobanul moldovean și oița năzdrăvană. Dialogul reflectă relația dintre personaje, sentimentele profunde și reciproce dintre om și animal, om și natură. Acțiunea în această parte a baladei se desfășoară în două planuri: cel real și cel fantastic, feeric. În a treia parte a baladei acțiunea este redată prin intermediul monologului liric, personajul exprimându-și dorințele legate de testament. Personajul apare aici drept erou care iubește viața, este profund atașat față de mioarele sale, față de câini, față de mamă, cu toate acestea acceptă moartea și renunță să lupte împotriva destinului. Tot aici apare motivul alegoric *moarte-nuntă*, cu elemente simbolice, alegorice, cu imagini impresionante ale implicării elementelor naturii în acțiune: „Soarele și luna/ Mi-au ținut cununa/ Brazi și păltași/ I-am avut nuntași/ Preoți, munții mari/ Păsări lăutari/ Păsărele mii/ Și stele făclii”, imaginile respective reflectând contopirea morții cu elementele naturii.

Punctul culminant al baladei nu este reflectat în acțiune, ci în intensitatea emoțiilor, în partea a treia a lucrării, în momentul când se invocă imaginea măicuței care-și caută fiul, descriindu-l cu profundă dragoste maternă: „... Mândru ciobănel/ Tras printr-un inel/? Fețișoara lui/ Spuma laptelui/ Mustăcioara lui/ Spicul grâului/ Perișorul lui/ Pana corbului/ Ochișorii lui/ Mura câmpului? ...”. Ciobanul intuiește că moartea sa îi va provoca măicuței dureri insuportabile

și la final o roagă pe mioară să nu-i spună că a murit, ci că s-a însurat cu o „mândră crăiasă”, care de fapt semnifică moartea și „Că la nunta mea/ A căzut o stea...”, steaua căzătoare sugerând moartea unui om.

Balada *Miorița* este lipsită de **deznodământ**, fără o parte finală a textului în care conflictul este rezolvat, moartea eroului este una ipotetică, nunta și celelalte evenimente nu se întâmplă în acțiune, sunt prezentate doar ca ipoteze (*Și de-o fi să mor*).

În partea finală a baladei emoțiile și trăirile personajului sunt exprimate cu o intensitate maximă, alegoriile abundă de profunzime și subînțelesuri. Mai multe mijloace artistice contribuie la crearea alegoriei *moarte-nuntă*: o serie de metafore; enumerările elementelor naturii, personificările, reflectând relația dintre om și natură, om și univers.

Planul scenaristic al spectacolului coregrafic Miorița

Efectuarea analizei dramaturgice a baladei ca bază literară pentru conceperea spectacolului coregrafic, a dus la realizarea următorului **plan scenaristic și de producție** al spectacolului nostru.

Tema spectacolului: Frumusețea și unicitatea idealurilor în folclorul etnic moldovenesc. Modelul lumii, realizat într-un elan creator făuritor.

Ideea principală: prezentarea idealului estetic – reflectat în realitatea istorică și metoda de instaurare a echilibrului într-o societate dominată de un materialism atotdistrugător. Demonstrarea puterii spiritului uman, a capacității sale de a renaște și de a crea.

Sublinierea prezenței pilonilor existențiali – cum ar fi cele trei chipuri care îl salvează și îl ajută pe protagonist în renașterea sa spirituală (chipul Dragostei-Maricicăi, chipul Mamei, chipul Mioriței-Îngerului Păzitor).

Tabelul 2.1. Planul-scenariu al spectacolului coregrafic
după balada *Miorița* de V.Alecsandri

Structura dramaturgică	Conținutul scenei (lumină):
	Scena set decorată ca un cabinet alb. Lumina în sală se stinge. Cortina este închisă.
Prolog	Tabloul 1 (cortina se deschide): Undeva în ceruri (lumea spirituală) este Nuntă În scenă este o Nuntă grandioasă. Ritualul Nunții este însoțit de o bucurie generală. Ciobanul Moldovean-mirele și Mireasa-Iubită a lui – Regina lumii – îi salută pe musafiri. Muzica, lumina și coregrafia – arată armonia universală.

	<p>Ciobanul iese înainte în avanscenă și, în mijlocul veseliei, de odată începe să se întoarcă cu gândul la realitate ... Lumina dinspre scenă se retrage și se îndesește – luminând fața și silueta întristată a Ciobănașului (de parcă îl separă de veselia tuturor). Dar veselia generală – pe care o interpretează mulțimea de oaspeți – îl duce iarăși cu ea. În momentul punctului de vârf – Ciobănașul, ridicat de asupra tuturor, – cade în ... Realitate (pe pământ, în trecut).</p>
<p>Expoziția</p> <p>Intriga</p> <p>Dezvoltarea acțiunii</p>	<p>Tabloul 2 (revenirea la realitate): „Pe un picior de plai...” 2 ciobani, Ungurean și Vrâncean, coboară în sătucul de munte, li se alătură al 3-lea Ciobănaș-Moldovean.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Dansul ciobanilor cu toiege. De odată, frații aud cum se apropie fetele care se îndreaptă către râul de munte. Frații hotărăsc să se ascundă și să se uite pe furiș la fete. • Dansul-ghicit. Fetele aruncă basmale-simbolul coroniței, de parcă își ghicesc mirii. Frații răi Ungurean și Vrâncean fură toate basmalele. În dansul fetelor se evidențiază protagonistă principală – Maricica – ea de asemenea își ghicește ursitul (i se ivește chipul Ciobanului Moldovean – un quasi-duet al Maricicăi cu Ciobanul). <p>Aici, Vrâncean și Ungurean nu rezistă și sar din ascunziș, încep să acosteze fetele în mod brutal. Acestea, speriate, se adună într-o ceată la marginea scenei. Maricica adoptă o poziție de apărare și ajută la neutralizarea fraților răi.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Dans grotesc – eliminarea Fraților răi. Aici, Ciobănașul Moldovean hotărăște să le ia apărarea fetelor și, pentru a detensiona situația creată, își scoate fluierul și începe să cânte. • Solo Ciobănașului cu fluier. Fermecată de frumosul Cioban, Maricica se apropie de el, iar după ea – fetele. Ciobanul Moldovean se îndrăgostește de frumoasa Maricica. • Duetul Liric al Maricicăi cu Ciobănașul pe fundalul fetelor-prietene. Frații (Vrâncean și Ungurean), văzând toate acestea, se înfurie tare și pun la cale ceva rău. <p>Aici, scena se împarte în 2 părți semantice de lumină, care arată; pe de o parte: tabloul idilic al dragostei și gingășiei Maricicăi – Ciobănașului</p>

	<p>Moldovean, iar pe de altă parte – furia și răutatea fraților invidioși.</p> <p>Tabloul 3. Visul-presimțire și visul despre Mama în realitate.</p> <p>Un sat de la poalele munților. Ciobănașul Moldovean își adună turma la înnoptat. Alinat de sunetul dulce al clopoțeilor mioarelor, Ciobănașul adoarme. Vede un vis straniu, alarmant. Turma se transformă în gânduri – chipuri din subconștientul Ciobanului Moldovean, care încearcă să-l prevină despre pericol. Dintre toate se evidențiază Miorița.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Dans-presimțire. În scenă apare Mama Ciobanului-Moldovean, ea este alarmată și se zbuciumă, căutându-și fiul. Văzându-l pe Ciobanul care doarme, Mama se aruncă spre el, încercând să-l trezească. • Duetul Mamei cu fiul pe fundalul turmei de oi. Neputând să-și trezească fiul, mama îl binecuvântează și, ca pe un simbol al ocrotirii sale, o lasă în spatele lui pe oița năzdrăvană Miorița (Îngerul Păzitor). Mama părăsește scena, fără să-și rupă privirea de la fiu.
Trepte înainte de culminație	<p>Tabloul 4. „Ivirea îngerului”</p> <p>În scenă Ciobanul Moldovean doarme înconjurat de turma sa, de odată se aude un tunet în cer. Ciobanul se trezește din somn și o vede pe Miorița, care apare în fața lui în chip de Înger Păzitor.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Duetul Îngerului cu Ciobănașul.
Dezvoltarea acțiunii	<p>Ciobănașul cade în genunchi cu pietate în fața Mioriței – Înger Păzitor, aceasta îl ia pe Cioban de mână și începe să-i povestească despre complotul Ungureanului și Vrânceanului.</p> <ul style="list-style-type: none"> • Dans-avertisment. Miorița îl imploră pe Ciobănaș să fugă mai repede și să-și salveze viața. Fonograma încetează. În avanscenă, în fața portalurilor laterale apar Ungureanul și Vrânceanul. Ciobanul și Miorița s-au lipit, speriați, unul de cealaltă. <p>Scenă fără cuvinte: Ciobanul Moldovean și Miorița (Îngerul Păzitor), Ungureanul și Vrânceanul. Lumina în scenă se stinge lent.</p>
Culminația	<p>Tabloul 4. „Lupta”</p> <p>Scena este umbrită. Lumina albastră nocturnă se amplifică lent în scenă. Raza proiecteurului îi luminează pe Ciobănaș și pe Miorița, care s-au lipit speriați unul de cealaltă în planul mediu al scenei. În planul din spate al scenei, în părțile laterale, stau Ungureanul și Vrânceanul. În spatele</p>

ciobanilor, practic, strâns, stau două „ființe negre” care îi dirijează pe Ungurean și Vrâncean ca pe niște păpuși. Răufăcătorii, ca niște zombi monstruoși, înaintază împotriva Ciobănașului și Mioriței.

- **Dans-luptă.** La un moment dat, „ființele negre” se separă de Ungurean și Vrâncean (ciobanii răufăcători înmărmuresc în acest moment în niște poze nemișcate) și începe încăierarea „ființelor negre” cu Miorița în chip de înger.

Expresivitatea muzicii și a dansului accentuează dramatismul momentului. În confruntarea eternă dintre bine și rău, lumină și întuneric, survine momentul de cotitură. Forțele mai mari ale întunericului încep să-l învingă pe înger. Și iată că deja „ființele negre” triumfă cu bucurie, anticipându-și victoria și se pregătesc să-i dea îngerului ultima lovitură. Dar deodată Ciobănașul Moldovean intervine în încăierare.

În planul mediu al scenei:

Ciobănașul, din ultimele puteri, cade în genunchi, desface brațele în lături și, astfel, o acoperă cu sine pe Miorița – Îngerul Păzitor, aruncată la pământ și sleită de puteri în lupta inegală.

„Ființele negre” au revenit iarăși la ciobanii răufăcători și, punându-le în mână toiege-arme, au început să-i împingă spre Ciobănaș. Și iată că deja răufăcătorii, într-un fel de furie exaltată, îl lovesc cu Toiegele pe Ciobanul fără apărare. Ciobănașul Moldovean se lasă încet la pământ. Frații răi îl apucă și, introducând toiagul lor, îl răstignesc pe sârmanul frate Moldovean. Tot aici, ființele negre îl bat în cuie pe crucifix pe Îngerul Păzitor – Miorița. Începe dansul nebun al răului triumfător al fraților răi și al ființelor lor negre.

Peste câteva clipe răufăcătorii învârtiți într-un dans nebun îi văd pe Cioban și pe Îngerul Păzitor – Miorița, așezați la pământ, răstigniți. Venindu-și în fire și înțelegând oroarea celor făptuite, ei cad în genunchi, cuprinși de o căință târzie. Dar este târziu... Ființele negre îi târaie pe Ungurean și Vrâncean după ele. Astfel ei părăsesc scena.

În scenă, în raza proiecteurului, în centru, în planul mediu zac fără suflare Ciobănașul și Miorița.

	Muzica încetează treptat, iar odată cu ea se stinge lent și lumina în scenă.
Deznodământul	<p>Tabloul 5. „Moartea-Renaștere”</p> <p>E liniște. Scena este umbrită. Se aprinde lent raza proiecteurului (tunul), care îi luminează în centru, în planul mediu al scenei, pe Ciobănaș și pe Miorița. Muzica începe să răsună încet.</p> <p>În planul din față al scenei, din culisele laterale iese, una în întâmpinarea celeilalte, Maricica-iubita Ciobanului și Mama acestuia. După ambele protagoniste se întinde o pânză neagră care se pierde după scenă. Marginile pânzei (din față) sunt legate pe capul ambelor femei sub formă de basmale. Acestea se apropie de Ciobanul Moldovean și Îngerul Păzitor – Miorița, învăluindu-i cu pânza lor neagră (care simbolizează o durere sfâșietoare).</p> <p>Sub pânza neagră, trena Mamei și Maricicăi, oițele-mulțime apar în scenă din diferite părți. Acestea îi înconjoară într-un inel strâns pe Ciobănaș și pe Miorița care zac la pământ, trăgându-i și mai tare în neant.</p> <p>De odată însă, sunetul argintiu al clopoțelului speranței răzbate în motivul trist și greu. De asupra coconului negru apare – se înalță în zbor Îngerul-Miorița, de parcă insuflă viață, prevestind renașterea Ciobanului Moldovean. Mulțimea îndurerată, care îl înconjoară pe Cioban, pleacă, ducând cu ea Trena Neagră ca pe un simbol al durerii nealinate.</p> <p>Îngerul Păzitor arată renașterea Ciobanului Moldovean. Îngerul Miorița, venind în fugă, aruncă straietele de doliu de pe Mama, apoi de pe Măricica – Mireasa Ciobanului. Toți patru celebrează renașterea protagonistului.</p> <p>• Cvartetul Ciobanului Moldovean, Mamei, Maricicăi-Mireasă și Îngerului Păzitor Miorița, simbolizând renașterea spirituală a protagonistului.</p>
Prolog	<p>Tabloul 6. Nunta-Nemurire</p> <p>O idilă cosmogonică a nunții de o frumusețe nepământească și armoniei. În scenă sunt toți protagoniștii spectacolului: Ciobănașul Moldovean – mirele; Maricica Regina lumii – mireasa; Mama și Miorița; Vrânceanul și Ungureanul într-o ipostază luminoasă nouă – nași la nuntă. Corpul de balet.</p> <p>O bucurie generală – apogeul Hora, ca un imn al frumuseții nemărginite a culturii etnice moldovenești.</p> <p>Hora veselă se transformă într-o procesiune unde musafirii nuntași îi aduc</p>

	pe mire și mireasă (Ciobănașul și Maricica) într-o susținere înaltă, unde la final protagoniștii principali dispar (cad în neant), lăsându-i spectatorului puncte de suspensie, pline de sens...
--	--

2.3. Concluzii la capitolul 2

Aspectele teoretice atinse în capitolul doi au vizat atât conținutul ideatic al baladei *Miorița*, compoziția textului, mesajul artistic, importante pentru conceptul regizoral al unui spectacol coregrafic. Am studiat principiile regizorale ale coregrafilor celebri M.Bejart, J.Normaier, B.Eifman ș.a., ale regizorilor consacrați, precum K.Stanislavski și G.Tovstonogov. Ca rezultat am aplicat metodologia elaborată de acești mari regizori de teatru în concepția artistică planului regizoral al spectacolului coregrafic *Miorița*.

În concluzii, am punctat următoarele aspecte:

1. Reflectând asupra mesajului ideatic al baladei *Miorița*, am dedus că ideea principală a spectacolului coregrafic ține și de a conștientiza realitatea existentă în scopul creării echilibrului dintre viața contemporană a omului și Eternitate, cultivarea idealului estetic individual ca mod de tratare existențială a contextului social-istoric.
2. Elaborarea schițelor și schemelor pentru implementarea planului tematico-ideatic a devenit bază pentru crearea și montarea spectacolului coregrafic.
3. Analiza și valorificarea metodei de modelare a desfășurării evenimentelor în baletul clasic a servit la crearea planului regizoral al spectacolului prin aplicarea principiilor esențiale ale coregrafiei și regiei baletului clasic.
4. Planul-scenariu elaborat în bază concepției artistice a spectacolului și aprofundării în conținutul ideatic și dramaturgic al baladei a permis să realizăm următoarele activități:
 - selectarea și *înregistrarea* spectrului muzical al spectacolului;
 - *stabilirea* structurală, compozițională, scenografică și a lexicului coregrafic al spectacolului;
 - *elaborarea* principiilor de selectare a interpreților soliști;
 - *desfășurarea* măsurilor practice în realizarea aspectelor scenografice.

3. COMPOZITIA ȘI MIJLOACELE DE EXPRESIE A SPECTACOLULUI COREGRAFIC *MIORIȚA*

Noțiunea de „mijloace de expresie” într-un spectacol coregrafic include următorii parametri:

- genul al spectacolului (divertisment, colaj, tablouri lirice etc.),
- textul coregrafic, format din numere solo și de ansamblu în diverse tipuri și caractere de dans,
- corelația formelor coregrafice și muzicale,
- identificarea temei, ideii și subiectului piesei
- tehnicile de montare (metode de dublare și multiplicare a chipurilor scenice, ideea filosofică a acestora, rolul accesoriilor și obiectelor în spectacol, scenografia etc.)
- totalitatea mijloacelor scenice, care constau din conceptul artistic, ideea plastică (lexicul), ideea muzicală, ideea scenografică, individualitatea artistului.

3.1. Tipologizarea și crearea chipurilor scenice a personajelor spectacolului coregrafic ”*Miorița*”

Chipul reprezintă caracterul concret al unei persoane plus suma de relații ale acesteia cu realitatea înconjurătoare, care se manifestă prin acțiuni și fapte, determinate de actul dramaturgic. În creația artistică, chipul este un fenomen cumulativ, tipic, inventat, dar totodată luat chiar din substanța vieții. Acesta se constituie în mod organic din numeroase proprietăți și particularități componente.

„Chipul artistic” este o categorie estetică care caracterizează maniera și forma specială, proprie doar artei, de valorificare și transformare a realității. Într-un sens mai concret, noțiunea de „chip artistic” semnifică un element, o parte din opera artistică (un personaj sau un obiect de prezentare), într-un sens mai larg și mai general – metoda de existență și de reproducere a realității speciale, artistice, „a împărăției aparențelor”, scrie poetul, filozoful, teoreticianul în artă și dramaturgul german Friedrich Schiller în cartea sa ”*Scrisori despre educația estetică a omului*” [139, 30].

Chipul în artă „este o reflectare a realității primare, empirice. Totuși, indiferent de gradul de „similitudine” a celor prezentate cu cele reflectate, chipul artistic nu este o „copie” a „prototipului” care i-a servit (personajul, evenimentul, fenomenul). Acesta este convențional, „iluzoriu”, aparținând deja nu realității empirice, ci lumii lăuntrice, „imagine” a operei create” [98, 67], spunea Rostislav Zaharov.

„Chipul artistic” reprezintă actul și rezultatul preschimbării, transformării creative a realității, atunci când senzualul dintr-o operă artistică este înălțat de contemplare la o aparență pură, susține filozoful Georg Hegel [75, 44]. Diversitatea tipurilor de chipuri artistice este determinată de apartenența lor de tip, legile de dezvoltare interioare și de „materialul” folosit de fiecare artă. Chipul lexicologic, cel muzical, cel plastic, cel arhitectural etc. se deosebesc unele de celelalte, de exemplu – prin măsura coraportului dintre momentul senzual și cel ideal (rațional) din acestea [66, 54].

„Chipul coregrafic” este o exprimare integră în dans a sentimentului și gândului, a caracterului uman. Dansul figurativ este plin de conținut emoțional, de sens lăuntric. Acesta vorbește mereu despre om, despre popor, despre țară, despre timp. Să creezi un chip coregrafic înseamnă să conturezi în dans o acțiune sau un caracter, să întruchipezi o idee anumită pe baza exprimării credibile a unui sentiment [87, 204]. Începutul figurativ este specific dansurilor sociale și populare, manifestându-se prin încărcătura emoțională a acestora, iar uneori și prin elementele de prezentare. În balet, chipul coregrafic de multe ori este identic cu protagonistul, personajul spectacolului. Baza chipului coregrafic este concepută de maestrul de balet, fiind reprodusă de interpret, ea capătă o interpretare individuală în spectacol.

Coregraful are sarcina să identifice un echivalent vizual al conceptului despre imaginea personajului, să conducă spre o dominare absolută sau relativă a categoriei etice a lui. Ideea de bipolaritate a chipurilor ne-a sugerat maniera interpretativă a protagoniștilor noștri, principiile estetice abordate în partitura coregrafică a spectacolului pentru reflectarea caracterelor principale conlucrează pentru redarea conflictului dintre personaje. Aspectul etic în balet este exprimat mereu prin prisma dimensiunii estetice.

În urma studierii literaturii de specialitate cu conținut metodic și metodologic, aspectele de bază fiind relatate la începutul acestui capitol, am elaborat câteva **reguli-principii** în scopul organizării și interpretării chipurilor principale în spectacol.

Regula întâia: chipul coregrafic trebuie să fie simplu, clar exprimat, pe înțelesul spectatorului. De foarte multe ori chipurile coregrafice au la bază o structură complexă. Bazându-se pe aceasta, am selectat desenul coregrafic al Ciobanului Moldovean, unde liniile pure, sublime ale dansului clasic domină în scenele Lumii Spirituale („Nunta în ceruri”, „Ivirea Îngerului”), simbolizând lumea interioară pură și sublimă a protagonistului; liniile clasice ale dansului sunt atinse de elemente și posturi ale dansului popular, exprimând apartenența sufletului Ciobanului Moldovean poporului.

Cu totul alt stil coregrafic am utilizat în scenele din viață reală („Pe un picior de plai...”), am apelat la dansul popular scenic. Dar am urmărit să nu depășim limitele genului academic și,

totodată, am introdus un substrat de joc actoricesc, creând o aluzie la bipolaritatea firii personajului, caracterizate prin aspirația spre idealurile pure, sublime combinate cu simplitatea și naivitatea.

Regula a doua: chipurile coregrafice în balet le putem clasifica în trei tipologii principale: chipurile-simboluri, chipurile-categorii și chipurile-funcții. În cele ce urmează vom da o caracterizare succintă a fiecărei tipologii.

Chipul-simbol este purtătorul unei categorii etice, exprimat în echivalentul estetic al acesteia. Chipul-simbol practic întotdeauna este legat de noțiunea de rol și tipar al protagonistului. El este recunoscut pe două nivele: conștient (stereotip) și inconștient (arhetip). Arhetipurile sunt mereu bipolare, adică sunt capabile să se dubleze și sunt reprezentate în balet ca niște oscilații între semnificațiile pozitive și negative ale chipului lor (arhetipuri după C.G. Jung). Un exemplu de arhetip (dilemă) poate fi opoziția Odette-Odillia („Lacul lebedelor”).

Este important că inconștientul nostru percepe arhetipul prin capacitatea sa de autorealizare. Cel mai expresiv în acest sens este reprezentat în spectacol arhetipul Pruncului. Fără a se remarca în faza inițială, el devine Eroul triumfător în final. Protagonistul este mereu subiectul acțiunii, de aceea și antipodul său se caracterizează activ, este capabil în orice moment să schimbe dominantă etică a spectacolului. Dominarea chipului Protagonistului într-o altă stare atrage schimbări în categoria etică a antipodului. Ultimul tinde mereu să se afirme de pe pozițiile victoriei conștientului (luminii și zilei) asupra inconștientului (noptii și întunericului).

În baletul clasic, Protagonistul este mereu ocrotit de forțele stihiei naturale: apa, pădurea, focul, precum și lumea animală. În spectacolul nostru, aceasta se dezvăluie cel mai expresiv în scena „Visul Ciobanului”, unde turma de oi, transformându-se în gânduri alarmante, îl avertizează pe Cioban despre pericol.

Chipul-funcție este funcția preluată de la chipul-simbol, care a generat acțiunea sau a provocat un stimulent la acțiune. Orice chip-simbol poate deveni purtător de chip-funcție, lucrul cel mai important este rolul activ și nu pasiv al personajului.

În chipul-funcție sunt aduse calitățile Fecioarei – o ființă cu rădăcini mitologice sau de basm, care apare rar în chip de om (Alba-ca-Zăpada, Degețica, Regina-Broască etc.).

Datorită naturii sale, Fecioara are puteri limitate, este lipsită de forță. Din acest motiv, ea reprezintă nu atât subiectul, ci obiectul acțiunii. Ea este sacrificată, răpită, este expusă mereu pericolelor. În istoria baletului chipuri-funcții (Fecioare) sunt Silfida, Odette, Giselle, Aurora, Raimonda și alte personaje pozitive, sensibile, vulnerabile. Acestea le sunt opune viclenia altor Fecioare: Mirta, Odillia, Stăpâna Muntelui de Aramă, ale căror roluri în desfășurarea acțiunii este de a crea situații de conflict, încercări pentru protagonist, în unele cazuri situații de pericol de

moarte.

Din arhetipurile chipurilor-funcție, capabile să construiască chipuri-perechi, face parte Mama. Mama-Pământ, având din start o natură htonică, este capabilă să îmbine simultan forțele dragostei și ale urii (Regina Zăpezii). În balet, un arhetip expresiv al chipului-pereche este Zâna Liliacului și zâna Carabosse (*Frumoasa adormită*).

Trăsăturile distinctive ale chipurilor-funcții sunt capacitatea de a se angaja în legături bipolare din arhetipuri diferite, spre deosebire de perechile de chipuri (de exemplu, Mașa și Drosselmeyer în *”Spărgătorul de nuci”*, montat de Iu. Grigorovici; Spiritul și Fecioara); de aceeași categorie etică (Zâna Liliacului și prințul Desire – Mama și Protagonistul, Drosselmeyer și Regele Șoarecilor – Spiritul și Trickster) etc.

Chipul-categorie reprezintă ambiguitatea, dualitatea personajului, la care sunt accentuate aspectele fantasmagorice (animale care vorbesc, pitici, umbre). Exemple tipice ale chipurilor-categorii sunt Spiritele-fantome, care nu sunt purtătoare neapărat a forței binelui (Spiritul Sublim și Spiritul Doborât).

Am vrea să pomenim aici și câteva aspecte care ni se par inedite – ne referim la interpretările arhetipurilor Trickster (o categorie de imagini-chipuri întâlnite în mitologia indienilor americani). Savanții leagă această categorie de chipuri cu fenomenul dionisiac, cu orientarea antiestetică în artă. În spectacolele de balet modern se creează adeseori imagini-chipuri inspirate de arhetipul Trickster, precum s-a procedat în baletele *”Giselle”* de Mats Ek, *”Corabia proștilor”* de Nicolai Boiarcikov și Gheorghii Covtun (Teatrul de Operă și Balet *”M. Musorgski”* din Sankt Petersburg). Cu rare excepții, tipologia „Trickster” este întâlnită în baletul clasic, edificat pe percepția subiectivă a esteticii romantice. La începutul secolului al XX-lea, de exemplu, un model de „Trickster” a fost creat în personajele Bufonul-Prostănac și Demonul (Bestia) Băiețelul-Degețel și Canibalul în spectacolul „Frumoasa adormită”.

Chipurile-categorii sunt axa întregului sistem de creare a spectacolului. Acestea penetrează toate elementele acestuia (soliștii, corifeii, grupul de mimanți, corpul de balet) și sunt orientate obligatoriu de către coregraf spre percepția echivalentului vizual (desenul, compoziția și lexicul dansului). Chipurile-categorii influențează vectorul direcțiilor dominante ale mișcărilor și pozelor în balet (deschise, închise, îndoite, extinse, rotunjite etc.), totodată ele creează perechi de opoziție din aceste elemente.

În practică, sarcinile artistice de întruchipare sau de transformare în chip se confruntă cu exigențele generale ale tehnicii dramatice (actoricești) și ale culturii interpretative („pur” mecanice de dans) a mișcărilor. Sistemul de măiestrie interpretativă în coregrafie, punând accentul pe importanța legilor interne ale actului de dans, nu exclude evaluarea trăirii publicului. Îmbinând

momentele specifice teatrului de balet – interacțiunea dintre structura statică – scena și structura dinamică a compoziției plastice, noi obținem o „hartă” tehnologică concretă pentru construirea chipului aoristic în coregrafie, pentru elaborarea unor mecanisme de dirijare a acțiunii operei.

Evoluția chipului teatral, deși suporta o înnoire perpetua, nu se detașează niciodată de istoricul sau, altfel spus, chiar dacă eroul principal a renăscut, el nu uită de unde a pornit, cine a fost în viața precedentă. Astfel sunt concepute personajele Giselle, Silfida și altele. Totodată, transformarea personajului artistic poate fi comparată cu ritualul de „incarnare”, despărțirea de viață, ascensiunea la o etapă nouă, în calitate de „eu nou” (de exemplu, tradiția folclorică de deplângere a fecioriei, inițierea miresei în viața nouă și „nașterea” acesteia în calitate nouă de soție).

Preschimbarea – „tranziția” de la conținutul dramatic al chipului spre sublim în baletul clasic este mereu asociată cu procesele evolutive ale subconștientului. Mizanscenele tradiționale pe tema „îngustării” și „extinderii” zonelor de conștiință ale protagoniștilor sunt: „visul” – „aievea”, „visul” – „realitatea”, „pieirea” – „învierea”, „continuarea vieții după moartea ei fizică”, „zborul” – „deșteptarea”, „plecarea în nicăieri” sau „căderea în tartar” etc. Pânzele scenografice cu imagini de pădure, apă, cer, precum și arhitectura interioară a portalurilor bisericesti și pictura-frescă poartă și ele în sine un caracter metafizic.

Regula a treia, echivalentele vizuale ale chipurilor-categorii reprezintă elementele formale ale spectacolului, fiecareia dintre acestea le aparține propria funcție de vizualizare: limbajul, desenul și compoziția dansului, compoziția întregii opere în ansamblu și a părților acesteia (acte, tablouri, scene).

„Grăuntele”, esența spectacolului rezidă în coliziunea dintre bine și rău pe care o „duce” protagonistul. Alegând să nu ne opunem răului prin violență, alegem renașterea spirituală într-o lume mai bună. Contrapunem frumusețea sufletească făuritoare la tot ce este josnic, „negru” în om. În spectacolul nostru-chipul Ciobănașului este descris ca o urmare a tradițiilor și a concepției creștinești, pe când chipurile lui Vrâncean și Ungurean sunt supuse grotescului, fiind măcinate de ură, invidie, răutate, ele sunt amurale, fără suflet.

Cristalizarea chipului coregrafic este un proces de creație complex, care cere din partea coregrafului inventivitate plastică, cunoașterea procedeelelor muzicale și coregrafice, simț teatral, vizualizarea compoziției întregului spectacol, capacitatea de a reda chipuri artistice. Toate acestea vor ajuta la dezvăluirea chipului artistic în procesul de montare a unei opere coregrafice, pentru că maestrul de balet percepe lumea înconjurătoare în mișcare, chipuri și muzică [116, 12].

Mișcările în dans reprezintă o sinteză a tuturor oportunităților umane, care dezvăluie un gând finalizat sub o formă scenică convențională în timp și spațiu. Aceluiași scop îi servesc elementele

de pantomimă care sunt introduse în dans și în care mimica și gestul se contopesc într-o singură noțiune – mișcarea.

„Fiecare mișcare este țesutul viu al unui chip”, maestrul de balet îl ajută pe interpret să gândească plastic în fiecare moment al rolului, când acesta se află în scenă, să dezvăluie caracterul prin intonația gestului, a mișcării, a pozei. În fiecare caz trebuie identificate particularități specifice care să corespundă cu starea de spirit a personajului, cu tematica și tipologia subiectului, cu sarcina educativ-estetică a spectacolului [66, 54].

Partitura de dans compusă de coregraf trebuie să fie configurată pentru un personaj și interpret concret. Corpul dansatorului este instrumentul complex și fragil utilizat pentru realizarea chipului scenic. Dansatorul trebuie să posede limbajul scenic cu desăvârșire, indiferent de genul coregrafic în care interpretează – clasic, popular sau modern.

Regizorul-coregraf Boris Eifman spunea că nu montează mișcări, ci montează tipologia, caracterele protagoniștilor, care au ca scop descoperirea unor noi orizonturi spirituale, pentru că plastica scenică oferă *Miorița* în acest sens oportunități nemărginite.

„Fiecare protagonist este o lume interioară proprie, lângă care au loc patimi, anumite tragedii sufletești. Și pentru întruparea acestora este nevoie nu doar de corpuri expresive profesioniste, dar și de capacitatea de a exprima prin mișcare, prin limbajul corpului sensul, ideea emoțională a operei sau a chipului artistic” [44, 58].

Urmărind ca chipul artistic să fie realizat plinar și expresiv în scenă, am formulat pentru interpreți sarcini clare și concrete, derivate din acțiunea, subiectul, ideea spectacolului, conturând traseul dominant al chipului construit.

Procesul de creare a chipurilor coregrafice a personajelor a fost compus din următoarele etape:

1. Selectarea mijloacelor expresive; crearea și identificarea formelor exterioare. Conturarea personalității personajului, alcătuirea coregrafiei acestuia ca o exprimare plastică a vieții interioare a caracterului, temperamentului său, a felului de a gândi, logica comportamentală a chipului. Am accentuat expresivitatea reprezentării și măiestria interpretului, care participă în mod esențial la realizarea conceptului maestrului de balet.
2. Metodele de îmbinare și utilizare a mijloacelor de expresie; menținerea caracterului contrastant al liniilor de acțiune după principiul dinamizării sau încetinerii, asocierea mizanscenelor cu fragmentele separate de dans.

3. Identificarea soluției-compoziție, structurarea formei și a planului emoțional al subiectului.
4. Identificarea unității stilistice reprezintă una dintre sarcinile cele mai dificile
5. Utilizarea metodelor specifice genului în realizarea coregrafica din partea maestrului de balet. Organizarea metroritmicii dansului în concordanță cu metroritmica muzicală. Am vrea să specificăm că în episodul culminant – scena „Lupta” – mișcările coregrafice sunt ample, accentuate, cu un dinamism tempo-ritmic sporit, asociat cu deplasări vertiginoase în spațiu scenic.
6. Toate celelalte forme coregrafice aplicate, precum pantomima, părțile componente ale scenografiei și a tehnicii de realizare scenica trebuie alese în vederea redării conținutului ideatic, a acțiunii descrierii caracterelor.

Redarea chipurilor scenice prin intermediul lexicului coregrafic

Am analizat toate personajele din spectacol sub aspectul tipologiei lor și a evoluției chipurilor și am argumentat selectarea limbajului coregrafic.

Ciobanul Moldovean: *Chipul-simbol.* Arhetipul – un tânăr simplu din popor, frumos la chip, o ființă sensibilă, pură, cu aspirații către sublim, care își urmează idealurile.

Fiind dictat de aceste caracteristici, lexicul coregrafic al protagonistului este compus din dansul clasic cu elemente de dans popular scenic în tablourile în care acțiunea se desfășoară în cer (în lumea spirituală) și cu dans popular etnic scenic în tablourile în care acțiunea se desfășoară pe pământ (în realitate).

Ciobanul Moldovean: *Chipul-funcție* – protagonistul liric. Lexicul coregrafic în duet – scena în care se îndrăgostește de Maricica – este compus dintr-o combinație de dans popular scenic și dans neoclasic. Toate posturile și gesturile protagonistului tind spre canoane clasice, linii răsucite și extinse.

Miorița-Îngerul Păzitor: Chip-categorie – un personaj dual cu trăsături fantasmagorice accentuate. Inițial mioara este pierdută în mulțime (turma) și nu se remarcă prin nimic deosebit (subconștientul este turma de oi în scena „Visul”), evoluează în transformarea mistică prin binecuvântarea Mamei în Îngerul Păzitor – sublimul ocrotitor al Ciobănașului. În următoarea fază acest chip devine Voinicul în scena „Lupta” și Victimă care se sacrifică pentru Ciobănaș în finalul acestei scene. Lexicul coregrafic utilizat este condiționat de dualitatea transformării oiței Miorița de la real – dans modern, la metafizic, transcendent – dans clasic și neoclasicist.

Maricica-Mireasa Ciobănașului: Chip-categorie a cărei dualitate, de asemenea, se dezvăluie în limbajul, desenul și compoziția dansului. Ea se reflecta în compoziția spectacolului, a părților ei componente (acte, tablouri, scene). Transformarea lexicului coregrafic a acestui chip pornește de la dans neoclasicist cu elemente de dans popular scenic în episodul „Nunta în ceruri”,

la dans popular scenic (folclor) cu elemente de pantomimă și dans grotesc în scena „Pe un picior de plai...”. Exprimarea dragostei sublime are loc prin dansul clasic cu elemente de dans popular în fragmentul „Duet liric cu Ciobănașul” (scena „Pe un picior de plai...”). Iubita Îndurerată, suferințele extreme sufletești sunt redată prin dansul modern în scena „Moartea-Renașterea”.

Mama – Chip-simbol: este o femeie mică și scundă, dar care manifestă forță în fața pericolului. Ea este expresia dragostei nemărginite, necondiționate și ocrotitoare. Un chip de atmosferă care ne face să ne scufundăm în vremurile copilăriei și în versurile despre mama ale lui Gr. Vieru, se creează prin partitura muzicală (Doina) și un text coregrafic colorat emoțional prin utilizarea dansului modern cu elemente de dans popular. Rolul Mamei în scena „Visul”, la fel ca și structurarea compozițională (desenul, lexicul) evoluează pe o traiectorie ascendentă (mama își amintește de fiu: de la naștere până la maturitate). Am utilizat racursiurile, mișcărilor și desenul coregrafic, începând cu planurile de jos, pozițiile îndoite, de „semi-parter” și mergând spre planurile înalte, mișcărilor largi și rapide.

Ungurean și Vrâncean: Chipuri-simboluri. Sunt caractere banale și rudimentare în prima fază. Am utilizat dansul popular în scena „Pe un picior de plai...”. Pe măsură ce completează, și își manifestă firea dură, brutală și invidioasă la finalul aceleiași scene, am utilizat dansul grotesc și pantomimă. În sfârșit, când sunt criminali nemiloși, apoi fricoși și lași sunt caracterizați prin dansul grotesc și dansul modern cu elemente pantomimice de luptă în scena „Luptă”.

Turma de oi: chip-categorie. Este o metaforă care descrie subconștientul protagonistului. Inițial este expresia unei mulțimi anoste, exprimate prin lexicul dansului modern. Turma de oi are rolul de a descrie atmosfera calmă și stagnantă, ce evoluează apoi spre alarmare, presimțirea apropiării răului. Acest chip vorbește cu glasul interior al protagonistului. Mai târziu Turma de oi se transformă într-o mulțime ștearsă în scena „Moartea-Renașterea” exprimată în dansul procesiune cu elemente de dans modern. În finalul spectacolului are loc transformarea turmei în tineri (flăcăi și domnițe) sărbătorind, caracterizați prin dans neoclasicist cu elemente de dans popular scenic.

Musafirii la nuntă: Chip-categorie. Demonstrează triumful exaltat al dimensiunii spirituale, a imaginilor sublime asupra valorilor materiale, laturilor josnice, amorale ale existenței umane. Acest chip redă atmosfera de perpetuare a vieții și de bucurie cosmică prin înflorirea dragostei nemuritoare în scena „Nunta în ceruri”. Ne axăm în scena „Moartea-Renașterea” pe valorificarea coregrafiei populare moldovenești, pe exprimarea maximă și triumfală a acestui gen etnografic național – una dintre expresiile inedite a frumuseții neamului moldovenesc și a valorilor nepieritoare ale poporului nostru.

3.2. Mijloacele de expresie coregrafice

Să efectuăm o analiză a elementelor ce alcătuiesc spectacolului de balet academic și să le examinăm în contextul regiei coregrafice pentru spectacolul nostru.

Limbajul dansului (lexicul) reprezintă un sistem de mișcări și posturi, formate după anumite legi. La baza subiectului spectacolului coregrafic pot fi diverse tipuri de dans, care reflectă ierarhia și simbolica „straturilor” metaforice.

Dans clasic este categorial, generalizat și abstractizat până la formula de gen artistic. În baletul nostru dansul clasic este folosit ”dozat” în conturarea rolurilor Ciobănașului și a Miresei sale și în caracterizarea personajelor din anturajul lor în ansamblu și corpul de balet. În relatarea subiectului dansul clasic are funcția de organizare, creând opoziția celor două planuri: ceresc și teluric, forțele negative și forțele pozitive, binele și răul.

Dansul clasic este purtătorul potențial al unui subtext profund în balet, el redă ordinea universală, legea cosmică opusă haosului pământesc. Dansul clasic „pur” este mereu transcendent. Aici rezidă logica multor subiecte coregrafice: aspirația eroilor de a atinge idealul – prin „luptă”, conflict, confruntarea interioară și exterioară, aspirațiile lor spre straturile supreme ale vieții spirituale. La finalul coliziunilor opozițiilor într-un spectacol de balet neapărat trebuie să se atingă echilibrul, să se instaleze dreptatea și victoria forțelor luminoase (exprimate prin mijloacele dansului clasic) asupra răului (alte forme de expresie coregrafică). Anume limbajul dansului clasic și simbolica acestuia redau în forma vizuală arhetipului Spiritului, aspirația spre Sublim prin Armonia teluric-celeastă. Reieșind din acest concept, am „strecurat” în limbajul dansului clasic elemente de dans popular moldovenesc la crearea scenelor în care se descrie dimensiunea înaltului Spirit (Nunta în ceruri).

Termenul „dans de caracter”⁸ a apărut încă în secolul al XVIII-lea, dar trăsăturile sale „adevărate”, ca gen oficial de artă de balet, s-au constituit mult mai târziu. *Dansul popular de caracter* conține anumite elemente care permit crearea portretului etnic, social sau psihologic al personajului.

În secolul al XIX-lea coregrafii europeni au infiltrat într-un mod organic în dans mijloace de expresie preluate din tehnica artei actoricești (mimică, pantomimă, trucuri de circ etc.). Partiturile coregrafice, create la limita dintre jocul actorilor și sarcinile dramaturgice, dau naștere în spectacol a unor caractere captivante ale personajelor. Pentru un „dans de caracter” aspectul principal rezidă în redarea apartenenței la o etnie concretă, mai puțin sunt importante sarcinile dramatice (de conținut) și lexicologice (formală) a spectacolului.

⁸ *Dans de caracter* – formă prelucrată pentru scenă a dansului popular.

În spectacolul nostru dansul de caracter este utilizat cu preponderență în caracterizarea ciobanilor vrâncean și ungurean, atunci când aceștia fură coronițele-basmalele fetelor din sat și hotărăsc să scape de ciobanul moldovean, elementele dansului de caracter sunt aduse și în coregrafia ce o caracterizează pe Mama ciobănașului.

Dansul grotesc redă excentricitatea spectaculoasă, conferă o expresivitate sporită acțiunii, o intensitate majoră și dramatică imaginilor coregrafice. El era cunoscut încă pe timpurile civilizațiilor antice. În baletul clasic dansul grotesc se plasează în afara sferei înaltului și a sublimului, redă banalitatea în unele scene din viața cotidiană, are o funcție antiestetică. În spectacolul nostru am utilizat dansul grotesc în scena luptei, în dansul Ființelor Rele.

Dansul popular scenic, spre deosebire de dansul de caracter, manifestă un alt scop, redând maniera și stilul interpretativ al unei etnii concrete (în cazul nostru – dansul celor trei ciobani, care coboară din munți). Dansurile populare de caracter au cunoscut o dezvoltare deosebită în epoca baletului dramatic.

Funcția dramaturgică a dansului popular în balet se rezumă la organizarea unui spațiu real, în care nu există loc pentru metafore și ficțiuni. Spre deosebire de dansul clasic, dansul popular în balet poate fi asociat cu caracterologia personajelor, cu descrierea spațiului social-cotidian, cu imagini de grotesc, modern și alte tipuri de plastică teatrală.

Prin intermediul dansului popular în spectacolul nostru este descrisă viața unui sătuc de munte, este înnodată intriga și pusă temelia conflictului principal (momentul în care apare invidia fraților). La fel dansul popular este folosit în scena finală a spectacolului, unde are loc o *reminiscență*⁹, prin tehnica de colaj sunt aduse cele mai renumite dansuri populare moldovenești – hora fetelor, moldoveneasca, ciocârlia). Principiul reminiscenței este un derivat, preia un model utilizat într-o ipostază deosebită, aducând materialului deja cunoscut un nou conținut.

Dansul modern conține trăsăturile existenței reale a protagonistului, permite să fie redat cu exactitate aspectul psihologic. În baletul lexicul acestuia este comparabil cu analiza psihologică a lumii și a stărilor interioare a protagonistului, inaccesibilă la o primă vedere. Aici se unesc într-un întreg câteva planuri ale artei coregrafice – dansul clasic, dansul grotesc și pantomima. Simbioza principiilor neoclasicismului și a elementelor tehnicii moderniste este prezentă în spectacolul nostru în următoarele scene: „*Visul Ciobănașului*”, „*Lupta*”, „*Moartea-Renaștere*”.

Pantomima coregrafică¹⁰ este o componentă dramatică a unui spectacol clasic. Ea îmbină gestică din plastica caracterelor, grotescului sau preluate din viața uzuală. În secolul al XIX-lea,

⁹ *Reminiscență* – o amintire vagă a unor fapte aproape dispărute din memorie.

¹⁰ Gen de reprezentare teatrală mută în care actorii interpretează și fac să se înțeleagă diversele acțiuni dramatice numai prin gesturi sau prin mimica feței.

pantomima era o artă specifică cu principii proprii, fiind utilizată ca o parte componentă a baletelor, similară cu recitativele în operă. În spectacolul nostru pantomima a fost inclusă în cantități mici, este folosită îndeosebi în scena „Pe un picior de plai...”, unde ciobanii ungurean și vrâncean se contrecază cu fetelor din sat. Am introdus pantomima și în scena „Ivirea Îngerului”, unde Mama îl avertizează pe fiul său și Îngerul Păzitor îl previne pe Ciobănaș despre complotul celor doi confracți răi.

Utilizând diverse genuri de dans și mișcare scenică, am reușit să exprimăm nu doar evenimentele ce stau la baza textului baladei, dar să redăm complexitatea caracterelor, trăirilor sufletești, proceselor psihologice, să reprezentăm tranziția-conflict de la imaginile telurice, reale, aspectele omenești către imaginile celeste, valorile iraționale, sublime. Am reușit acest lucru prin crearea opoziției grupurilor lexicologice coregrafice, reflectând opoziția caracterelor și personajelor după cum urmează:

- Dans clasic – versus dans de caracter: Lumea spirituală („Nunta în ceruri”) – vs Lumea pământească („Pe un picior de plai...”);
- Dans clasic – vs pantomimă: Ciobănașul – vs Frații răi. Maricica – vs Fetele din sat;
- Dans popular – vs dans modern: Viața pământească-reală (scena din munți) – versus lumea interioară a protagonistului, subconștientul (visul Ciobănașului și Moartea – Renașterea).

Grupurile de ansambluri și corpul de balet realizează aspectul mitologic al subiectului. În cazul nostru, scena visului este prezentată ca o zonă de extindere a conștiinței protagonistului principal, reda subconștientul, în care turma de oi se transformă în gânduri-chipuri. Aceste gânduri caută să alerteze conștiința Ciobanului, să-l avertizeze prin dansul lor alarmat, prezicând finalul trist al vieții sale.

Paleta muzicală în spectacol – un suport esențial în realizarea expresiei coregrafice

G.Bogdanov a menționat: „Arta coregrafică scenică, mai ales în ultimul timp, tinde la perceperea tot mai subtilă și amplă a imaginii muzicale, caută să ”descifreze” dramaturgia muzicală în toată diversitatea acesteia pentru a construi propria lucrare” [56, 42]. Alegerea muzicii pentru spectacolul nostru a fost condiționată în primul rând de concepția dramaturgică și de planului compozițional. Bineînțeles, ne-am ghidat în această etapă a lucrului și de apartenența etnică a baladei *Miorița*. Am delimitat caracterul muzicii în funcție de planurile acțiunii, despre care am vorbit, dezvăluind etapele pregătitoare în realizarea conceptuală a producției. Pentru redarea atmosferei naturale am utilizat și înregistrarea cântecului păsărilor, foșnetului pădurii. Astfel, pentru scenele în care acțiunea are loc în planul ireal (*Nunta în ceruri*, *Nunta-nemurire*) – am ales muzica lui George Enescu din ”*Rapsodia română nr.2*”, Bela Bartok ”*Dansuri românești*” și altele. Cu alte cuvinte, am apelat la creații muzicale academice, culte de inspirație folclorică, cu

elemente de prelucrări folclorice.

Pentru scenele în care acțiunea se desfășoară în viața reală, precum e începutul ...*Pe-un picior de plai*, dansul Ciobanilor, duetul Ciobănașului Moldovean și a Maricicăi; la fel în scena *Somn* (duetul Mamei și Ciobănașului Moldovean) am folosit melodii din folclorul bucovinean, interpretate la caval, vioară, taragot.

Pentru scenele de interiorizare, care reflectă trăirile și gândurile eroului principal (*Somnu*, *Apariția Îngerului*, *Lupta*) am folosit muzica instrumentală ce aparține genurilor de pop-muzic, este folosită în filme și în alte genuri de reprezentații contemporane. Acest tip de muzică modernizează spectacolul, aduce elementul de actualizare a ei, accentuează universalitatea subiectului mioritic.

Partitura muzicală în spectacolul coregrafic *Miorița* este alcătuită din fragmente ale lucrărilor din muzica cultă și muzica folclorică în succesiunea următoare:

1. G.Enescu – ”*Rapsodia română nr.2*” în Re major, op.11; Orchestra Națională Română;
2. ”*Haiducească*” – cântec tradițional din Basarabia, interpretat la caval;
3. Sunete de pădure și păsări;
4. B.Bartok – ”*Dansuri românești*”;
5. ”*Doina oilor*” – muzica populară, interpretată la fluiet de Marius Carnu;
6. ”*Bărbătesc din Maramureș*” – muzica populară, interpretată la taragot de Dumitru Fărcaș;
7. ”*Sunetele clopoștelor*”;
8. Piesa ”*Brotsjör*”, autor - Ólafur Arnalds, din albumul ”*And they Have Escaped the Weight of Darkness*”;
9. ”*Doina de jale*” – melodie veche din folclorul bucovinean, interpretată la vioară de Mihai Cotos;
10. Corul Ilie de David Lang, interpretat de ”*Ars Nova Copenhagen*”, dirijor Paul Hillier (albumul ”*The Little Match Girl Passion*”);
11. Piesa ”*The Beginning-Bram Stoker’s*”, autor Wojciech Kilar (albumul ”*Dracula – Original Soundtrack Film*”);
12. ”*Bocet*” – muzica populară, interpretat de surorile Osoianu (extras de pe albumul ”*De s-ar găsi cineva*”);
13. G.Enescu – ”*Rapsodia română nr.1*” în La major, op.11; Orchestra Națională Română.

3.3. Mijloacele scenice de expresie în spectacolul coregrafic *Miorița*

Decorurile și ambianța scenică în crearea atmosferei spectacolului și în redarea conceptului artistic

În crearea atmosferei spectacolului nostru o deosebită relevanță o are partitura muzicală și desfășurarea scenografică minimalistă. Decorul menținut în culoarea albă este menit să accentueze ideea filosofică a spectacolului nostru despre puritatea etic-morală, lumina, seninătatea gândurilor ca singura valoroasă pentru ființa umană. Albul este ca un simbol al tot ce este mai bun nu doar în viața pământească, dar și în actul de tranziție spre viața veșnică. Costumele musafirilor de la nuntă, la fel, sunt concepute ca să redea atmosfera solemnă a acțiunii din prima și ultima scenă ale spectacolului. Copertina albastră din scenă creează efectul unei perspective adânci și a purității celeste. Aceste mijloace scenografice se potrivesc cu broderia de culoare alb-albastră a costumelor.

Scenografia ca parte importantă în implementarea concepției artistice a spectacolului și în desfășurarea actului cultural teatral

Scena, ca spațiu de desfășurare a spectacolului, face parte din acel important aspect, fără de care un act artistic teatral nu se poate realiza. Nu putem concepe genul dramatic-teatral fără o realizare scenică, fără producția finală a actului artistic teatral. Toate elementele din scenă – decorul, lumina, costumele – pot fi orientate spre accentuarea elementelor conceptuale din spectacol, augmentează mesajul ideatic și emoțional, pot fi purtătoare de simboluri. Spectacolul coregrafic presupune interacțiunea dintre reprezentanții creatorilor și realizatorilor din diferite domenii, care contribuie la finalizarea actului cultural: coregrafi, muzicieni, pictori, scenografi, balerini, tehnicienii scenici etc. Rezultatul colaborării lor este o sinteză dintre dans, muzică și scenografie (arte plastice). În aceste condiții organizarea spațiului scenic reflectă unitatea conceptuală și conlucrarea tuturor participanților la realizarea actului scenic cultural. Posibilitățile de utilizare a spațiului scenic ca mijloc de expresie nu au beneficiat de suficientă atenție din partea cercetătorilor și formatorilor teoriei despre arta maestrului de balet. În multe producții scenice regizorii-coregrafi reies din experiența predecesorilor săi sau experiența personală, se conduc de intuiția creatoare, încearcă metode noi în scopul optimizării resurselor scenografice [3].

Lumina scenică utilizată în vederea accentuării spectrului simbolistic al spectacolului

Am conceput și orientat managementul luminii scenice în spectacolul *Miorița* în scopul evidențierii aspectului simbolic al celor două lumi descrise în baladă și relevante pentru concepția noastră: Lumea reală (materială) și Lumea spirituală (interioară). Vom recurge, spre exemplu, în unele scene la divizarea spațialului în două planuri cu ajutorul luminii.

Costumele pentru spectacol ca mijloc de expresie artistică

Costumele unui spectacol coregrafic reprezintă un compromis între stilul vestimentar și modalitatea sau mobilitatea expresiei coregrafice. Am analizat mai multe aspecte în crearea costumelor pentru spectacol, care fac parte nu doar din spectrul conceptual al lui, exprimarea caracterelor și imaginii personajelor, dar țin de comoditatea mișcărilor coregrafice, adaptarea la tehnica baletului, la comoditatea efectuării dansului. Din aceste considerente am pledat pentru confecționarea vestimentației din fibre naturale – in, bumbac.

Din punctul de vedere al imaginii stilistice, **costumele** pentru spectacol au fost inspirate de stilul etno-folcloric, liniile, elementele componente și texturile lor au fost create, urmărindu-se specificul portului tradițional moldovenesc. Spre exemplu, costumația dansatorilor în scena ”*Pe-un picior de plai*”, reflectă bogăția coloristică a portului național prin utilizarea culorilor puternice, aprinse, a basmalelor de culoare roșie. Am remarca faptul că la confecționarea costumelor pentru această scenă s-au realizat desene de broderii populare din diverse zone etnice românești.

Stilul eclectic al costumelor, obținut prin îmbinarea elementelor etno-folclorice și ale portului modern, am folosit în scena ”*Somn*”, în care costumele mulțimii prin vestimentația eclectică redau atemporalitatea, în care trecutul, tradiționalul se îmbină cu noul, modernitatea. Am mers pe nuanțele alb-albastru deschis, care permit perceperea neutră impersonală a dansatorilor în scena ”*Nunta în ceruri*”, același principiu l-am aplicat și în scena cosmogonică din finalul spectacolului ”*Învieră*”. Formele costumelor, nuanțele de culoare sunt modulante, se pot modifica, adapta la evenimentele scenice, în funcție de ipostaza acțiunii.

Recuzita ca mod de expresie a conținutului ideatic în spectacolul coregrafic Miorița

Utilizarea obiectelor în realizarea actului artistic s-a practicat din cele mai vechi timpuri, fiind pe larg aplicată atât în arta folclorică, cât și în teatrul profesionist. Recuzita face parte din mijloacele ce completează mesajul estetic al actului teatral. În spectacolele coregrafice moderne recuzita este considerată o soluție de reflectare artistică a conținutului, obiecte mici și mijlocii care desăvârșesc decorul. Bineînțeles, alegerea recuzitei aparține în primul rând scenografului, care o discută cu autorul spectacolului și cu scenograful. Pe lângă aspectele securității fizice, normele de protecție, seif stage ale realizării recuzitei, trebuie să se țină cont de spațialitate, de nuanțele stilistice, de viziunile comune cu partea artistic-conceptuală a spectacolului. Într-un spectacol coregrafic modern utilizarea obiectelor a devenit un mijloc specific de exprimare a atitudinii personajului față de realitatea din jur. Folosind obiecte în dans, coregraful are posibilitatea să descopere în mod metaforic problemele relevante ale societate moderne, să creeze simboluri, să accentueze aspectele existentei comune, tradiționale. Dansul cu obiecte reflectă caracteristicile tipice artei moderne: eclecticismul, simbolismul, polisemantismul, multiculturalitatea [4].

În spectacolul nostru, recuzita scenică are o funcționalitate complexă, fiind transformată în fiecare scenă în funcție de evoluția conținutului de idei. Vom puncta următoarele principii, care ne-au ghidat în alegerea recuzitei pentru spectacol.

În scena *”Nunta în ceruri”* am adus un atribut important – voalul miresei, ca un simbol al purității, imaculației, a virginității. Acest obiect simbolistic tranzitează în scena următoare – *”Pe-un picior de plai”*, unde apare ca un simbol al dragostei reale și al destinului purtătoarei voalului – Maricica mireasă ulterior văduvița a Ciobănașului. Voalul miresei – ca un simbol al iubirii eterne – este adus și în ultima scenă a spectacolului – *”Renașterea”*.

Basmalele în nuanțe de roșu aprins pe capul dansatoarelor creează aluzii la ritualul de ghicit al ursitului de Rusalii, simbolizează coronițele fetelor. În scena *”Pe-un picior de plai”* basmalele roșii aduc un puternic contrast în comparație cu basmaua de un alb imaculat a Miresei Ciobănașului. Această deosebire de culori redă diferența dintre dragostea lumească, carnală și iubirea pură, spirituală, aleasă.

Toiegele păstorilor, folosite în scena *”Pe-un picior de plai”*, se transformă într-o armă ucigașă, apoi într-o cruce pe care este răstignit Ciobanul Moldovean și Miorița-Îngerul Păzitor în scena *”Lupta”*. Însă toiagul pus în mâinile Ciobanului Moldovean nu este o armă, de aceea el în scena *”Pe-un picior de plai”* se transformă în Fluier, care este un simbol al artei populare moldovenești. Această transformare semantică a obiectelor de recuzită, simbolistica lor, tratarea transcendentă a culorilor, transformarea dramaturgică în funcție de ipostaza acțiunii, a sensului ideatic și mesajului artistic sunt indispensabile pentru realizarea conținutului unui spectacol coregrafic, permite o exprimare complexă și exhaustivă a conceptului actului artistic.

3.4. Concluzii la capitolul 3

În acest capitol ne-am axat pe cercetarea, sistematizarea și aplicarea mijloacelor de expresie într-un act teatral-coregrafic. Pornind de la tratatele de regie teatrală ale celebrilor regizori precum K.Stanislavski, G.Tovstonogov, B.Eifman, am stabilit principiile de organizarea a întregului proces de crearea a spectacolului coregrafic *Miorița*. A fost elaborată tipologia chipurilor artistice din spectacol, evidențiind chipul-simbol, chipul-funcție, chipul-categorie. Au fost aplicate metodele de redare a tipologiei chipurilor prin intermediul lexicului coregrafic.

Am recurs la descrierea aspectelor esențiale în compoziția unui spectacol, în formarea întregului scenic, începând cu importanța alegerii paletelor muzicale. În cazul dat s-a ghidat de ambianța etnică a subiectului, acțiunea în mediul rural și popular. Din acest motiv în sonorizarea baletului au fost utilizate înregistrări din natură, precum cântecul păsărilor, foșnetul pădurii. Au fost aduse și fragmente din piese instrumentale folclorice interpretate la instrumente autohtone

precum cavalul, taragotul. În același timp, am recurs la diferențierea materialului muzical în funcție de locul și mediul acțiunii, folosind muzica cultă cu influențe folclorice, precum muzica lui Enescu, Bartok. Iar în unele scene pentru a evidenția modernitatea conținutului tematico-ideatic al baladei, au fost utilizate intonații ale muzicii moderne din filme.

După același principii a fost creată scenografia, a fost stabilite decorul, rechizitele și costumele. Toate elementele din scenă – decorul, lumina, costumele – au fost orientate spre accentuarea elementelor conceptuale din spectacol și argumentarea mesajului ideatic și emoțional, fiind purtătoare de simboluri.

Așadar, crearea și montarea unui spectacol coregrafic în baza baladei *Miorița* valorificând esteticul, filosofia și dramaturgia acesteia, reprezintă o operă coregrafică de valoare artistică.

CONCLUZII GENERALE ȘI RECOMANDĂRI

1. Incursiunea efectuată în cercetările istoriei și a genezei baladei *Miorița*, studierea și analizarea profundă și temeinică a mesajului filosofic al acestei capodopere etno-folclorice a relevat cu o deosebită anvergură originalitatea și caracterul ei inedit pe plan cultural universal. Complexitatea conținutului pluridimensional al baladei, universalismul ideilor abordate de autorul anonim a transformat *Miorița* într-o permanentă sursă de inspirație pentru oamenii de artă din diferite domenii – literatură, sculptură, muzică, teatru, balet. În genul teatral-coregrafic, balada *Miorița* a fost abordată cu mai puțină relevanță. Aceste ”goluri” sunt resimțite în arta noastră, mai ales că dansul este perceput de moldoveni ca o parte integrantă a vieții cotidiene, face parte din expresia trăirilor și bucuriilor poporului. În același timp, considerăm că mesajul ideatic al operei folclorice, profunzimea și complexitatea semantică, abordarea unor probleme general-umane sunt eterne, la fel ca mitologia greacă, și merită să fie aplicate în artele vizuale scenice, redată prin mijloace teatral-coregrafice.
2. Studiul nostru a demonstrat caracterul actual al demersurilor filosofice din balada *Miorița*. Mesajele conținute în textul baladei sunt importante pentru generațiile noi, pentru modernitate, redând filosofia păstorească, a omului strâns legat de natură, dependent de univers, supus legilor cosmice. Balada reprezintă un condens al filosofiei populare românești, elaborate în urma istoriei poporului, modulului de viață, raportului dintre oameni. În *Miorița* s-a implementat forța spirituală, vitalitatea sufletească a neamului nostru, conceptul panteist caracteristic strămoșilor noștri, care conștientizau și se percepeau ca o parte integrantă a universului, pentru care viața și moartea aparțin aceluiasi traseu. În societatea modernă redarea conținutului baladei *Miorița* prin intermediul limbajului coregrafic scenic este un act artistic necesar, actual și potrivit concepției existențiale.
3. În scopul elaborării spectacolului coregrafic am evidențiat aspectele artistice (teoretice și practice) importante pentru realizarea procesului creativ. Am elaborat sistemul tipologic al personajelor baletului și l-am corelat cu mijloacele de expresie specifice pentru o producție teatral-coregrafică. Am dezvoltat și punctat etapele de creare a spectacolului coregrafic, fapt ce ne-a permis să pregătim partea metodică și artistică (interpretativă) a viitorului spectacol. Aceste etape sunt următoarele:
 - a) Elaborarea planului tematic-ideatic al conținutului textului literar folcloric și adaptarea lui la specificul genului spectacolului coregrafic.
 - b) Descrierea etapelor de lucru asupra planului scenaristic al spectacolului coregrafic bazat

pe surse literare.

- c) Analizarea procesului de creare a personajelor într-un spectacol coregrafic prin aplicarea principiilor și procedeelelor din baletul clasic, dansul popular scenic, dansul modern și pantomima.
 - d) Identificarea particularităților esențiale ce contribuie la conceptualizarea și realizarea planului semantic al tuturor parametrilor participante în realizarea producției scenice, precum recuzita, costumele, decorul, luminile. Am corelat alegerea materialului muzical cu imaginile trasate de subiect și conturul psihologic al personajelor, creând o dependență între caractere, situațiile scenice, trăirile protagoniștilor, simbolică conținutului și fragmentele muzicale utilizate.
4. Investigațiile efectuate de noi pot fi considerate un model pentru următorii cercetători, ce vor cuteza să creeze spectacole coregrafice în baza unor subiecte literare complexe și profunde. Descrierea planului de lucru, urmărirea tuturor etapelor și proceselor care au stimulat adresarea către o capodoperă literar-folclorică ca sursă pentru o realizare coregrafică, faza de pre-producție, caracterizarea părților componente ale producției reprezintă o bază teoretică, ce demonstrează necesitatea elaborării cercetărilor interdisciplinare în domeniul compoziției și realizării scenice a spectacolului coregrafic.

RECOMANDĂRI:

1. Organizarea discuțiilor teoretice, schimbului de experiență în cadrul conferințelor, seminarelor specialiștilor în domeniu cu tema: *”Principiile esențiale ale elaborării compoziției și ale montării spectacolului coregrafic după creații literare”*.
2. Intensificarea activității științifice în domeniul sintezei artelor în concepția și montarea spectacolelor coregrafice.
3. Importanța dezvoltării genului de coregrafie modernă, bazată pe subiecte din folclorul literar autohton ce ar urmări un scop dublu:
 - promovarea valorilor naționale și transmiterea acestora către generațiile noi;
 - susținerea și încurajarea creării unor lucrări noi de acest gen, în care coregrafii tineri ar aborda folclorul literar moldovenesc prin prisma percepției contemporane.
4. Inițierea unui proiect artistic instituțional în cadrul Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice a unui festival *”Dans fest”* – cu prezentarea spectacolelor coregrafice de format mic – pentru coregrafii din Republica Moldova și din alte țări, în cadrul căruia tinerii coregrafi ar avea posibilitatea să-și prezinte realizările scenice. Totodată, una din sarcinile acestui festival s-ar referi la stimularea dezvoltării artei coregrafice autohtone moderne și la

interpretarea creațiilor noi pe scenele naționale și internaționale.

5. Difuzarea spectacolelor coregrafice pe posturile naționale de radio și de TV a creațiilor studențești – tezelor de licență, tezelor de masterat, tezelor de doctorat – cu scopul promovării și propagării coregrafiei naționale contemporane, proces important și de mare valoare cultural-educativă în societatea modernă.

BIBLIOGRAFIE

În limba română

1. Alecsandri, V. *Poezii populare. Balade. Cîntece bătrînești*. Iași: Tipografia Buciumul Român, 1852.
2. **Bețișor, A.** *Aspecte estetico-filosofice în balada Miorița*. In: Tezele lucrărilor Conferinței științifice internaționale ”Învățământul artistic – dimensiuni culturale”, 7 aprilie 2017, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Chișinău: Notograf Prim, 2017, p.39.
3. **Bețișor, A.** *Compoziția scenografică – parte componentă a operei coregrafice*. In: Revista ”Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică”, Categoria C, Chișinău: Notograf Prim, 2018, nr.1 (32), p.139-143. ISSN 2345-1408.
4. **Bețișor, A.** *Funcția și rolul obiectului în formarea compoziției coregrafice*. In: Tezele lucrărilor Conferinței științifice internaționale ”Învățământul artistic – dimensiuni culturale”, 19 aprilie 2019, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Chișinău: Notograf Prim, 2019, p.40.
5. **Bețișor, A.** *Interacțiunea și corelația dintre coregrafie și literatura artistică ca factor de dezvoltare a baletului contemporan*. In: Revista de știință, inovare, cultură și artă ”Akademos”. Categoria B, Chișinău: Academia de Științe a Moldovei, 2020, nr.1 (56), p.155-159. ISSN 1857-0461.
6. **Bețișor, A.** *Interpretarea operelor literare prin intermediul limbajului coregrafic în viziunea lui B.Eifman*. In: Revista ”Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică”, Categoria C, Chișinău: Notograf Prim, 2017, nr.2 (31), p.130-132. ISSN 2345-1408.
7. **Bețișor, A.** *Maurice Bejart: Stil individual în coregrafie*. In: Revista ”Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică”, Categoria C, Chișinău: Notograf Prim, 2016, nr.2 (29), p.169-174. ISSN 2345-1408.
8. Bîrlea, O. *Eseu despre dansul popular românesc*. București: Cartea Românească, 1982.
9. Bлага, L. *Spațiul mioritic*. București: Cartea Românească, 1936.
10. Bughici, D. *Dicționar de forme și genuri muzicale*. București: Editura Muzicală, 1976.
11. Caracostea, D. *Miorița în Moldova*. In: ”Convorbiri literare”, 1915, p.1214-1250.
12. Caraman-Fotea, D., Constantinescu, G., Sava, J. *Ghid de balet*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor, 1973.
13. Chiriac, T. *Miorița: poem pentru voce, orgă, clopote bisericesti și tubulare și bandă de magnetofon*. Chișinău: Literatura artistică, 1989. ISBN 5-368-00909-7.
14. Cioran, E. *Ispita de a exista*. București: Humanitas, 2019.
15. Cioran, E. *Schimbarea la față a României*. București: Humanitas, 1990.

16. Coroliov, E., Aga, N. *Baletul moldovenesc: Actori. Roluri. Spectacole*. Chișinău: Biblioteca Științifică Centrală, 2015. ISBN 978-9975-3089-1-5.
17. Curbet, V. *La gura unei peșteri de comori*. Chișinău: Hyperion, 1994.
18. Dănilă, A. *Opera moldovenească: Interpretări, roluri, spectacole*. Chișinău: Institutul de Studii Enciclopedice, 2013. ISBN 978-9975-4307-8-4.
19. Eliade, M. *De la Zalmoxis la Genghis-Han*. București: Humanitas, 1995. ISBN 973-28-0554-4.
20. Eliade, M. *Mitul eternei reînțarceri*. București: Univers Enciclopedic, 1999.
21. Fochi, A. *Miorița. Tipologie, circulație, geneza, texte*. București: Editura Academiei, 1964.
22. Hadârcă, I. *Miorița*. In: "Limba Română". 2007, nr.10-12, p.91-97. ISSN 0235-9111.
23. Galaicu, V. *Dimensiunea etnică a creației muzicale (în lumina tradiției românești)*. Chișinău: Arc, 1998. ISBN 9975-61-045-5.
24. Moraru, M. *Dicționar de forme și genuri muzicale*. Chișinău: Epigraf, 1998. ISBN 9975-9985-5-0.
25. Negri, G. *Memoria dansului*. București: Editura Muzicală, 1986.
26. Noverre, J.G. *Scrisori despre dans și balet*. București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.S.R., 1967.
27. Olteanu, A.Gh. *Iarăși despre Miorița*. In: "Cultura", 23 iunie 2011, nr.24, p.20-21.
28. Plămădeală, A.M. *Filmul și Mitul*. Chișinău: Epigraf, 2001. ISBN: 9975-903-29-0.
29. Rațiu, E. *Miorița*. București: Ideea Europeană, 2013. ISBN 973-7691-17-2.
30. Ravini, V. *Miorița. Izvorul nemuririi*. București: Alcor, 2017. 277 p. ISBN 978-60687-1808-8.
31. Roșu, B. *Fatalismul mioritic*. In: "Armonii culturale", 10 martie 2015, ISSN 2247-1545.
32. Sadoveanu, M. *Poezia populară*. In: Sadoveanu M. "Mărturisiri". București: ESPLA, 1960, p.101-102.
33. Sanielevici, H. *Miorița sau patimile unui Zamolxis*. In: "Adevărul literar și artistic". 1931, nr.552.
34. Speranția, Th.D. *Miorița și călușarii, urme de la daci*. București: Editura C.Svetea, 1915.
35. Stanislavski, K. *Munca actorului cu sine însuși*. București: Nemira, 2013. ISBN 978-606-43-0177-2.
36. Stoia, G., Petrescu, P., Bocse, M. *Dicționar de artă populară*. București: Editura Științifică și Enciclopedică, 1985.
37. Stoica, O. *Un pescăruș Frilensăr: Basmе, mituri și obrăznicii*. In: "Dilema veche", 21-27 decembrie 2017, nr.722. <http://dilemaveche.ro/sectiune/arte-performative/articol/un->

[pescarus-frilensar-basme-mituri-si-obraznicii](#) (accesat 25 august 2020).

38. Vulcanescu, R. *Mitologia română*. București: Editura Academiei, 1987.

În limbile engleză

39. Anderson Sofras, P. *Dance Compozition Basics: Capturing the Choreographer's Craft*. Charlotte: The University of North Carolina At, Human Kinetics, 2006. ISBN 978-07360-5532-1.

40. *Ballet. The Definitiv Illustrated Story*. London, 2018. ISBN 978-0241-3-0231-6.

41. Smith-Autard, J.M. *Dance composition: A practical guide to creative success in dance making*. Routledge, New York: A Theatre Arts Book, 2004.

În limbile franceză

42. Michelet, J. *Légendes démocratiques du Nord*. Paris: Garnier Freres Libraires, 1854.

43. Robinson, J. *L'aventure de la Danse moderne en France 1920–1970*. Paris: Bouge, 1990, p.15.

În limba rusă

44. Аловерт, Н. *Борис Эйфман. Вчера, сегодня*. Москва: Балтийские сезоны, 2015. 208 с.

45. Аристотель. *Сочинения*: в 4 т. Москва, 1983, т. 4, с. 646-648.

46. Арнхейм, Р. *Искусство и визуальное восприятие*. Москва: Прогресс, 1974.

47. Асафьев, Б. *О балете. Статьи. Рецензии. Воспоминания*. Москва: Музыка, 1974.

48. Базанов, В.В. *Техника и технология сцены*. Ленинград: Искусство, 1976.

49. Базарова, Н.П. *Азбука классического танца*. Ленинград: Искусство, 1983.

50. *Балет: Энциклопедия*. Москва: Советская энциклопедия, 1981.

51. Бежар, М. *Мгновение в жизни другого: Мемуары*. Москва: Союзтеатр, 1989.

52. Белинский, В.Г. *О драме и театре*: в 2 т. Москва: Искусство, 1983.

53. Берг, О. *Музыка и хореография современного балета*. Ленинград: Музыка, 1979.

54. Бергман, И. *Лантерна магика: воспоминания*. Москва: Искусство, 1989.

55. Блок, Л. *Классический танец: история и современность*. Москва: Искусство, 1987.

56. Богданов, Г.Ф. *Основы хореографической драматургии*: учеб. пособие. Москва: МГУКИ, 2010.

57. Богданов-Березовский, В. *Статьи о балете*. Ленинград: Советский композитор, 1962.

58. Ванслов, В. *Балеты Григоровича и проблемы хореографии*. Москва: Искусство, 1971.

59. Ванслов, В. *История и современность в балете*. В: "Музыка и хореография современного балета". Сб. статей. Ленинград: Музыка, 1977, вып. 2, с.55-76.

60. Ванслов, В. *Режиссура в балете*. В: "Балет: энциклопедия", Москва: Советская энциклопедия, 1981, с.426.

61. Ванслов, В. *Статьи о балете*. Ленинград: Музыка, 1980.
62. Ванслов, В. *Театр Джона Ноймайера*. В: "Советский балет". 1989, № 4-47, с.56-59.
63. Вахтангов, Е. *Документы и свидетельства*: В 2 т. Т.1-2. Москва: Индрик, 2011. 519 с., 686 с.
64. Вахтангов, Е. *Записки, письма, статьи*. Москва: Искусство, 1939.
65. Вахтангов, Е. *Материалы и статьи*. Москва: ВТО, 1959.
66. Вашкевич, Н. *История хореографии*. Москва: Лань, 2009. ISBN 978-5-8114-0994-5.
67. Волынский, А. *Борьба за идеализм: Критические статьи*. Санкт Петербург: Изд. Н.Г. Молодцова, 1990.
68. Волынский, А. *Книга ликований: азбука классического танца*. Москва: Артист. Режиссер. Театр, 1992.
69. Волынский, Л. *Статьи о балете*. Санкт-Петербург: Гиперион, 2002. ISBN 5-89332-043-3.
70. Выготский, Л.С. *Психология искусства*. Москва: Искусство, 1968.
71. Гаевский, В. *Дивертисмент*. Москва: Искусство, 1981
72. Гаевский, В. *Дом Петипа*. Москва: Артист. Режиссер. Театр, 2000.
73. Гаевский, В. *Парадиз Пины Бауш*. В: "Балет". 1996-1997, дек.-январь, с.52-54.
74. Гваттерини, М. *Азбука балета*. Москва: БММ, 2001.
75. Гегель, Ф. *Эстетика*. Москва: Искусство, 1973. 44 с.
76. Гёте, И. *Об искусстве*. Москва: Искусство, 1975.
77. Голейзовский, К. *Жизнь и творчество: Статьи. Воспоминания. Документы*. Москва: ВТО, 1984.
78. Голосовкер, Я. *Логика мифа*. Москва; Санкт Петербург: Издательский дом: Центр гуманитарных инициатив, Университетская книга, 2010. ISBN 978-5-98712-045-3.
79. Гончаров, А.А. *Поиски выразительности в спектакле*. Москва: Искусство, 1959.
80. Григорович, Ю. *Традиции и новаторство*. В: "Музыка и хореография современного балета". Сб. статей. Ленинград: Музыка, 1974, с.7-15.
81. Громов, Ю.И. *Танец и его роль в воспитании пластической культуры актера*. Санкт Петербург: ИГУП, 1997.
82. Далькроз, Э.-Ж. *Ритм: ежегодник Ин-та Жака Далькроза в Геллерау близ Дрездена*. Берлин; Фриденау: Изд. А.Боровского, 1912.
83. Даниэль, С.М. *Европейский классицизм*. Санкт Петербург: Азбука-классика, 2003. ISBN 5-352-00313-2.
84. Добровольская, Г. *Балетмейстер Леонид Якобсон*. Ленинград: Искусство, 1968.

85. Добровольская, Г. *Лопухов и теория балета*: вст. ст. В: Лопухов, Ф. "Хореографические откровения". Москва: Искусство, 1972, с.3-20.
86. Добровольская, Г. *Михаил Фокин. Русский период*. Санкт Петербург: Гиперион, 2004. ISBN 5-89332-099-9.
87. Добровольская, Г.Н. *Танец. Пантомима. Балет*. Москва: Искусство, 1975.
88. Добровольская, Г. *Федор Лопухов*. Ленинград: Искусство, 1976.
89. Догорова, Н. *Актуальность модели классического универсализма: еще раз о проблеме структуры «большого» балета М.И. Петипа*. В: Догорова Н. "Хореографическое искусство: проблемы режиссуры и актерского/ исполнительского мастерства". Избр. лекции. Саранск, 2011, с.38-42.
90. Друскин, М. *Очерки по истории танцевальной музыки*. Ленинград: Ленинградская филармония, 1936.
91. Дубник, И.О. *Специфика художественной образности в хореографическом искусстве*. Москва: Искусство, 1984.
92. Дункан, А. *Танец будущего. Моя жизнь: Мемуары*. Киев: Муза, 1994. ISBN 978-5-91328-108-1.
93. Есаулов, И.Г. *Письма к Ж.-Ж. Новерру. Введение в эстетику классической хореографии*. Ижевск: МСА, 1988.
94. Есаулов, И.Г. *Хореодраматургия. Искусство балетмейстера*. Ижевск: Изд. дом «Удмуртский университет», 2000. 320 с.
95. Зарипов, Р.С. *Драматургия и композиция танца. Взгляд из зрительного зала*. Новосибирск: Наука, 2008. 344 с. ISBN 978-5-02-032127-4.
96. Захава, Б.Е. *Мастерство актера и режиссера*. Москва: Просвещение, 1978.
97. Захаров, Р. *Записки балетмейстера*. Москва: Искусство, 1976.
98. Захаров, Р. *Искусство балетмейстера*. Москва: Искусство, 1984.
99. Захаров, Р. *Постановка танца*. Москва: Искусство, 1971.
100. Захаров, Р. *Слово о танце*. Москва: Молодая гвардия, 1997.
101. Захаров, Р. *Сочинение танца*. Москва: Искусство, 1983.
102. Карп, П. *Балет и драма*. Ленинград: Искусство, 1980.
103. Карп, П. *О балете*. Москва: Искусство, 1967.
104. Коркина, А. *Образы родного города*. Кишинев: Литература Артистикэ, 1987.
105. Королёва, Э. *Театр. Классика. Стил*. Институт Культурного Наследия Академии Наук Молдовы. Кишинев: Reclama SA, 2011. ISBN 978-9975-105-92-7.
106. Красовская, В. *В середине века (1950-1960-е годы)*. В: "Советский балетный театр.

- 1917-1967". Сб. статей. Москва: Искусство, 1976, с.218-290.
- 107.Красовская, В. *Нижинский*. Ленинград: Искусство, 1974.
- 108.Красовская, В. *Профили танца*. Санкт Петербург: Академия Русского балета им. А.Я. Ваганова, 1999. ISBN 5-93010-001-2.
- 109.Красовская, В. *Русский балетный театр XX века*. Ленинград: Искусство, 1971.
- 110.Красовская, В. *Статьи о балете*. Ленинград: Искусство, 1967.
- 111.Лопухов, Ф. *Пути балетмейстера*. Берлин: Петрополис, 1925;
- 112.Лопухов, Ф. *Хореографические откровенности*. Москва: Искусство, 1972.
- 113.Лопухов, Ф. *Шестьдесят лет в балете: воспоминания и записки балетмейстера*. Москва: Искусство, 1966.
- 114.Мейерхольд, В. *Статьи, письма, речи, беседы*. Москва: Искусство, 1968.
- 115.Мессерер, А. *Танец. Мысль. Время*. Москва: Искусство, 1990. ISBN 5-210-00341-8.
- 116.Нарская, Т. *Основы репетиторской работы в хореографии*. Москва: Искусство, 2018. 12 с.
- 117.Никитин, В.Ю. *Мастерство хореографа в современном танце*. Учебное пособие. Москва: ГИТИС, 2011. 472 с. ISBN 978-4-21328-122-7.
- 118.Никифорович, В. *Борис Эйфман: «Я считаю, что искусство танца вечно...»*. В: "Вестник", 28 марта 2002, № 7, с.15-16.
- 119.Ницше, Ф. *Рождение трагедии, или Эллинство и пессимизм*. Перевод Г.А. Рачинского. В: Ницше, Ф. Сочинения. В 2 т. Москва: Мысль, 1990, т. 1, с. 108.
- 120.Петипа, М.И. Материалы. *Воспоминания*. Статьи. Ленинград: Искусство, 1971.
- 121.Попов, А.Д. *Спектакль и режиссер*. Москва: ВТО, 1972.
- 122.Слонимский, Ю. *В честь танца*. Москва: Искусство, 1968.
- 123.Слонимский, Ю. *Драматургия балетного театра XIX века*. Москва: Искусство, 1977.
- 124.Слонимский, Ю. *Мастера балета XIX столетия: К. Дидло, Ж. Перро, А. Сен-Леон, Л. Иванов, М. Петипа*. Москва: Искусство, 1937.
- 125.Слонимский, Ю. *Чайковский и балетный театр его времени*. Москва: Музгиз, 1956.
- 126.Смирнов, И.В. *Искусство балетмейстера*. Москва: Просвещение, 1986.
- 127.Станиславский, К. *Об искусстве театра*. Москва: ВТО, 1982.
- 128.Станиславский, К. *Собр. соч. в 8 т. Т. 7*. Москва: Искусство, 1960.
- 129.Суриц, Е. *Джордж Баланчин – истоки творчества*. В: "Музыка и хореография современного балета". Сб. статей. Ленинград: Музыка, 1987, вып. 5, с.77-106.
- 130.Суриц, Е. *Лебединое озеро. Постановка А.Горского и В.Немировича-Данченко, 1920 г.* В: "Музыка и хореография современного балета". Сб. статей. Ленинград: Музыка,

1974, вып.1, с.243-263.

- 131.Суриц, Е. *Начало пути: Балет Москвы и Ленинграда в 1917-1927 годах*. В: "Советский балетный театр". Сб. статей. Москва: Искусство, 1976, с.7-105.
- 132.Товстоногов, Г. *Зеркало сцены. О профессии режиссера*. Москва: Искусство, 1984.
- 133.Узун, Е. Поклитару, Р. *Свободный Танец*. Кишинёв: Elan Poligraf, 2012. ISBN 978-9975-4251-2-4.
- 134.Флоря, Э. *Музыка народных танцев Молдавии*. Кишинёв: Штиинца, 1983.
- 135.Фокин, М. *Против течения. Воспоминания балетмейстера*. Ленинград: Искусство, 1981.
- 136.Цивьян, Т.В. «*Миорица*»: *Уникальное и типовое*. В: "Лингвистические основы балканской модели мира". Москва: Наука, 1990, с.185-193.
- 137.Чехов, М. *Путь актёра*. Москва: АСТ, 2009. ISBN 987-5-17-058518-2.
- 138.Чурко, Ю. *Линия, уходящая в бесконечность*. Беларусь: Польша, 1999. ISBN 985-07-0368-7.
- 139.Шиллер, Ф. *Письма об эстетическом воспитании человека*. Краснодар: Искусство, 2009. 30 с.
- 140.Юнг, К.Г. *Душа и миф: шесть архетипов*. Москва: Совершенство; Киев: Порт-Рояль, 1997. ISBN 5-7707-8958-1.

DECLARAȚIE PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII

Subsemnata, Bețișor Angela, declar pe propria răspundere că materialele prezentate în teza de doctorat ”*Valorificarea filosofiei baladei Miorița în crearea spectacolului coregrafic*” sunt rezultatul propriilor cercetări și realizări științifice. Conștientizez că, în caz contrar, urmează să suport consecințele în conformitate cu legislația în vigoare.

Bețișor Angela

Data: Martie 2022

Semnătura:

CURRICULUM VITAE



Curriculum vitae Europass



Informații personale

Nume / Prenume

BETIȘOR Angela

Adresă(e)

str. Ion Creangă, 20/4, ap.39, MD-2017, Chișinău, Republica Moldova

Telefon(oane)

+373 79437244

+373 22244122

Fax(uri)

E-mail(uri)

angela.bets@mail.ru

Naționalitate(-tăți)

Republica Moldova

Data nașterii

22.02.1974

Sex

Feminin

Locul de muncă vizat/ Domeniul ocupațional

Lector universitar la Departamentul Arta Coregrafică și Performanță Motrică a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Experiența profesională

2007 – prezent

Lector universitar la Departamentul Arta Coregrafică și Performanță Motrică a Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Educație și formare

2016 – prezent

Studii de doctorat la specialitatea: 654.01 – *Artă teatrală, coregrafică*, Școala doctorală ”Studiul Artelor și Culturologie”, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

2007 – 2009

Studii de masterat la Catedra Coregrafie, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

1997 – 1992

Studii de licență la specialitatea *Maestru de balet, pedagog-coregraf*, Catedra Coregrafie, Institutul de Stat al Artelor

Aptitudini și competențe personale																										
Limba maternă	Română																									
Alte limbi străine cunoscute	Engleza, Rusa																									
Autoevaluare	<table border="1"> <thead> <tr> <th colspan="2">Înțelegere</th> <th colspan="2">Vorbire</th> <th>Scriere</th> </tr> <tr> <th>Ascultare</th> <th>Citire</th> <th>Participare la conversație</th> <th>Discurs oral</th> <th>Exprimare scrisă</th> </tr> </thead> <tbody> <tr> <td></td> <td>C1/2</td> <td></td> <td>C1/2</td> <td>C1/2</td> </tr> <tr> <td></td> <td>A1/2</td> <td></td> <td>A1/2</td> <td>A1/2</td> </tr> <tr> <td></td> <td>A1/2</td> <td></td> <td>A1/2</td> <td>A1/2</td> </tr> </tbody> </table>	Înțelegere		Vorbire		Scriere	Ascultare	Citire	Participare la conversație	Discurs oral	Exprimare scrisă		C1/2		C1/2	C1/2		A1/2		A1/2	A1/2		A1/2		A1/2	A1/2
Înțelegere		Vorbire		Scriere																						
Ascultare	Citire	Participare la conversație	Discurs oral	Exprimare scrisă																						
	C1/2		C1/2	C1/2																						
	A1/2		A1/2	A1/2																						
	A1/2		A1/2	A1/2																						
Rusă																										
Italiană																										
Engleza																										
	<p>Niveluri: A1/2: Utilizator elementar - B1/2: Utilizator independent - C1/2: Utilizator experimentat Cadrul european comun de referință pentru limbi străine</p>																									
Competențe și aptitudini organizatorice	<i>Activități în cadrul Proiectelor: Proiectul Mini Miss Moldova concurs</i>																									
Competențe și aptitudini de utilizare a calculatorului	Utilizator al tehnologiilor de informare și comunicare (Microsoft Office, Internet Explorer, Mail Clients)																									
Competențe și aptitudini artistice	Coregrafia																									
Permis(e) de conducere	Categoria B																									
Participare la conferințe științifice																										
15.11.2019	Seminar științifico-metodologic “ <i>Probleme metodico-didactice în învățământul artistic superior</i> ”, Chișinău																									
19.04.2019	Conferința științifică internațională „ <i>Învățământul artistic – dimensiuni culturale</i> ”, comunicarea “Interacțiunea și corelația dintre coregrafie și literatura artistică cu factor de dezvoltare a baletului contemporan”, Chișinău																									
20.04.2018	Conferința științifică internațională „ <i>Învățământul artistic – dimensiuni culturale</i> ”, comunicarea “Compoziția scenografică – parte componentă a unei opere coregrafice”, Chișinău																									
07.04.2017	Conferință științifică internațională „ <i>Învățământul artistic - dimensiuni culturale</i> ”, comunicarea „Aspecte estetico-filozofice în balada ”Miorița”, Chișinău																									
10.03.2017	Seminar științific-metodologic ” <i>Probleme metodico-didactice în învățământul artistic superior</i> ”, comunicarea „Particularități și elemente ale teatrului conceptual în creația artistei Sasha Waltz”, Chișinău																									
22.04.2016	Conferința științifică internațională „ <i>Învățământul artistic – dimensiuni culturale</i> ”, Sesiunii științifice de primăvară a AMTAP																									

18.03.2016

Seminar științific-metodologic ”Probleme metodico-didactice în învățământul artistic superior”, Chișinău.

**Publicații în domeniul
învățământului și
educației artistice**

Articole în diferite reviste
științifice

1. Bețișor, A. *Maurice Bejart: Stil individual în coregrafie*. In: Revista ”Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică”, Categoria C, Chișinău: Notograf Prim, 2016, nr.2 (29), p.169-174. ISSN 2345-1408.
2. Bețișor, A. *Interpretarea operelor literare prin intermediul limbajului coregrafic în viziunea lui B.Eifman*. In: Revista ”Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică”, Categoria C, Chișinău: Notograf Prim, 2017, nr.2 (31), p.130-132. ISSN 2345-1408.
3. Bețișor, A. *Compoziția scenografică – parte componentă a operei coregrafice*. In: Revista ”Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică”, Categoria C, Chișinău: Notograf Prim, 2018, nr.1 (32), p.139-143. ISSN 2345-1408.
4. Bețișor, A. *Interacțiunea și corelația dintre coregrafie și literatura artistică ca factor de dezvoltare a baletului contemporan*. In: Revista de știință, inovare, cultură și artă ”Akademos”. Categoria B, Chișinău: Academia de Științe a Moldovei, 2020, nr.1 (56), p.155-159. ISSN 1857-0461.
5. Bețișor, A. *Motivele estetico-filosofice ale conținutului Baladei ”Miorița” ca sursă de formare a orientărilor valorice naționale*. In: Revista „Studia Universitatis Moldaviae”, Seria „Științe ale Educației”, Categoria B, Chișinău: Centrul Editorial-Poligrafic al USM, 2022, nr.5(155), ISSN 1857-2103.

Materiale/ teze la forurile
științifice

1. Bețișor, A. *Aspecte estetico-filozofice în balada Miorița*. In: Tezele lucrărilor Conferinței științifice internaționale ”Învățământul artistic – dimensiuni culturale”, 7 aprilie 2017, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Chișinău: Notograf Prim, 2017, p.39.
2. Bețișor, A. *Compoziția scenografică – parte componentă a operei coregrafice*. In: Tezele lucrărilor Conferinței științifice internaționale ”Învățământul artistic – dimensiuni culturale”, aprilie 2018, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Chișinău: Notograf Prim, 2018, p.38.
3. Bețișor, A. *Funcția și rolul obiectului în formarea compoziției coregrafice*. In: Tezele lucrărilor Conferinței științifice internaționale ”Învățământul artistic – dimensiuni culturale”, 19 aprilie 2019, Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice. Chișinău: Notograf Prim, 2019, p.40.

Activitatea de creație

- | | |
|-----------------------|--|
| 2019 – iunie | <ul style="list-style-type: none">• Organizarea și realizarea Tezelor de Licență, a studenților anului IV Coregrafie la Teatrul „Ginta Latină”: „Cleopatra” – Boldescu Cristina;• „In the dark” – Bucșan Rodica; „Emelea” – Ciobanu Daniela;• „Invitație la vals” – Dubceac Marcela; „Istории urbane” – Jrchiu Sorin;• „Soul of Book” – Platon Vadim; „Cine sunt” – Vetrovoi Doina”;• „Spartacul lupta pentru dreptate” – Șciriova (Grossu) Anghelina. |
| 2018 – iunie | <ul style="list-style-type: none">• Organizarea și realizarea Tezelor de Licență, a studenților anului IV Coregrafie la Teatrul „Ginta Latină”: „Frida”- Vasilachi Cristina;• „Familia Adams”- Isaico Nicoleta. |
| 2017 – iunie | <ul style="list-style-type: none">• Organizarea și realizarea Tezelor de Licență, a studenților anului IV Coregrafie la Teatrul „Ginta Latină”: „Omul cu masca de fier” – Efros Adriana; „Soacra cu trei nurori”- Casian Beatrice; „Siberia mi-a furat copilăria”- Negata Maria; „Veronica se hotărăște”- Dogari Doina;• „Never let me go” – Arpinte Cristina; „Crociumul la tarf”- Pînzari Veronica. |
| 2016 – iunie | <ul style="list-style-type: none">• Redactarea Tezelor de Licență, a studenților anului IV Coregrafie la Teatrul „Ginta Latină”;• „Motive țigănești” – Romanova Ecaterina; „Motanul încălțat” – Ceban Veaceslav. |
| 2015 – martie-aprilie | <ul style="list-style-type: none">• Regizor la Concursul Mini Miss Moldova. Teatrul Național de Operă și Balet „Maria Bieșu”, Chișinău. |
| 2015 – aprilie | <ul style="list-style-type: none">• Participarea în cadrul concertului de gală „Inspirația primăverii”. Teatrul Național de Operă și Balet „Maria Bieșu”, Chișinău. |
| 2014 – noiembrie | <ul style="list-style-type: none">• Participare la organizarea „Balului bobocilor”. AMTAP |
| 2013 – aprilie | <ul style="list-style-type: none">• Coregraf și regizor al Concursului Național Mini Miss Moldova și Mini Mister Moldova. Teatrul Național de Operă și Balet „Maria Bieșu”, Chișinău. |