

ANTROPOLOGIA CULTURII DANSULUI – Posibilități, direcții, conexiuni

The programme is implemented within the framework of the Interreg V-A Romania-Hungary Cooperation Programme, ROHU446 – EduCultCentre, the project Romanian-Hungarian cross-border cultural incubator for performing arts, organised by Csokonai Theatre.

The content of this material does not necessarily represent the official position of the European Union.

The programme is implemented within the framework of the Interreg V-A Romania-Hungary Cooperation Programme, ROHU446 – EduCultCentre, the project Romanian-Hungarian cross-border cultural incubator for performing arts, organised by Csokonai Theatre.

© Kavecsánszki Máté

© Autorii

Coordonator: KAVECSÁNSZKI MÁTÉ

Lector: CZIRJÁK ÁRPÁD

Tehnoredactor: RONALD ÁROKSZÁLLÁSI

Publicat de: TEATRUL „CSOKONAI”, DEBREŢIN

2023

CONȚINUT

PREFAȚA EDITORULUI	6
MÁTÉ KAVECSÁNSZKI: ANTROPOLOGIA DANSULUI – ANTROPOLOGIA CULTURII DANSULUI REFLECȚII ȘI POSIBILE INTERPRETĂRI ÎN PRIMĂVARA ANULUI 2023	8
TEORIA ANTROPOLOGIEI	
GÁBOR BICZÓ: ANTROPOLOGIA CULTURII DANSULUI	26
LÁSZLÓ KOPPÁNY CSÁJI: UTILIZAREA SPAȚIULUI, A MIȘCĂRII, A ARTEI – ȘI A DANSULUI (DESPRE RELAȚIA DINTRE ANTROPOLOGIA ARTEI ȘI ANTROPOLOGIA DANSULUI)	42
ISTORIA DANSULUI ȘI A MUZICII	
MÁTÉ KAVECSÁNSZKI: FRAGMENTE PENTRU O ISTORIE SOCIALĂ A CULTURII MODERNE TIMPURI A DANSULUI	67
NÓRA ÁBRAHÁM: TEORII ȘI DEMERSURI ÎN CERCETAREA DANSULUI DIN ANII 1940 – REGISTRUL DANSULUI	98
ANNA MÁRIA BÓLYA: UN POSIBIL CADRU DE INTERPRETARE A AKSAK-ULUI DIN PUNCT DE VEDERE ETNOMUZICOLOGIC	125
INVESTIGAREA CULTURII DANSULUI TRADIȚIONAL	
SÁNDOR VARGA: FRAGMENTAREA REGIONALĂ A CULTURII DANSULUI TRADIȚIONAL ÎN CÂMPIA TRANSILVANIEI	146
VIVIEN BONDEA: NON-SINCRONISMUL PARALEL ÎN CULTURA DANSULUI – TRANSFORMAREA ORGANICĂ A REPERTORIULUI DE DANS AL UNEI COMUNITĂȚI RURALE MOLDOVENEȘTI	171
HENRIETT SZABÓ: PROCESELE TRANSGENERAȚIONALE ALE DANSULUI TRADIȚIONAL ȚIGĂNESC: EXEMPLUL NYÍRVASVÁRI	197

TRADIȚIE, PATRIMONIUL LOCAL

- MELINDA MARINKA: DANSUL DE NUNTĂ DE LA KÁLLÓ – REFLECȚII ASUPRA REZULTATELOR PARȚIALE ALE UNEI MICROCERCETĂRI ANTROPOLOGICE DE DANS 216
- HENRIETT SZABÓ: FUNCȚIILE DANSULUI ÎN PROCESELE COMUNITARE DINTR-UN ORAȘ MIC DE ETNIE MIXTĂ DIN NYÍRSÉG 234
- FELFÖLDI, LÁSZLÓ: DESPRE ÎNTRUCHIPAREA TRADIȚIEI DANSULUI LOCAL CA VALOARE CULTURALĂ. EXEMPLUL NAGYECSED 253
- JOSE ANTONIO LORENZO L. TAMAYO: O ABORDARE ANTROPOLOGICĂ A DANSURILOR RITUALE CATOLICE: CAZUL DANSULUI FERTILITĂȚII OBANDO, SUBLI ȘI KURALDAL 273
- JOSE ANTONIO LORENZO L. TAMAYO: *TURUMBA SA BIRHEN*: EXPLORÂND DEVOȚIUNEA FAȚĂ DE FECIOARA MARIA ÎNDURERATĂ PRIN DANSURI DE STRADĂ ÎN PAKIL, LAGUNA, FILIPINE 298

MIȘCAREA DE DANS POPULAR

- LÁSZLÓ FELFÖLDI: DESPRE CADRUL JURIDIC ȘI POLITIC AL MIȘCĂRII DE RENAAȘTERE A DANSULUI POPULAR ÎN UNGARIA ÎN A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XIX-LEA A SECOLULUI AL XX-LEA 325
- ANNA SZÉKELY: COMUNITATEA MAGHIARĂ DE DANS POPULAR ȘI REVIRIMENTUL DANSULUI POPULAR 351

EDUCAȚIE, EDUCAȚIE PENTRU DANS

- ÉVA BIHARI NAGY: DANSUL ȘI CURRICULA (DANSUL ÎN ÎNVĂȚĂMÂNTUL PUBLIC DIN SECOLUL XXI.) 374
- ANNA MÁRIA BÓLYA: BALLETWHERE – LECȚII DE LA O INOVAȚIE EDUCAȚIONALĂ ÎN ISTORIA DANSULUI 398
- ATTILA GILÁNYI: UTILIZAREA REALITĂȚII VIRTUALE ÎN PREZENTAREA ȘI PREDAREA ISTORIEI DANSULUI 410
- ÁDÁM MIKULICS: EDUCAȚIA DANSULUI POPULAR ȘI A DANSULUI DE CARACTER ÎN STRUCTURA DE FORMARE A INSTITUTULUI DE BALET DE STAT – RESURSE PENTRU O IDEE DE CERCETARE SEMANTICĂ ÎN DESFĂȘURARE 423

SCENĂ, TEATRU

NÓRA ÁBRAHÁM: O ABORDAREA TEORETICĂ A DANSULUI DRAMATIC ȘI A SPECTACOLULUI SCENIC ÎN UNGARIA ANILOR 1930	442
EMESE LENGYEL: FRAGMENTE DIN EPOCA OPERETEI SOCIALISTE: ROBOZ ÁGNES DESPRE PROBLEMA DANSULUI DE OPERETĂ	467
ÁDÁM MIKULICS: PE MARGINEA UNUI FENOMEN – UN EXEMPLU REVELATOR DE REPREZENTARE A CULTURII DANSULUI TRADIȚIONAL ÎN ARTA LUI ZSURÁFSZKY ZOLTÁN	482
ÁKOS WINDHAGER: DANSUL MORȚII ÎN DUBLĂ SPIRALĂ LA LONDRA O POSIBILĂ LECTURĂ A DRAMEI EPICE <i>TRAGEDIE OMULUI</i> AL LUI MADÁCH DIN PERSPECTIVA LUI SCRUTON	493
RECENZII ÎN LIMBA ENGLEZĂ	521
AUTORII VOLUMULUI	544

Prefața editorului

PÉTER GEMZA

În calitate de director al Teatrului Csokonai, am avut în vedere, atunci când am scris proiectul, că vreau să creez o fundație puternică pentru dezvoltarea culturală a regiunii, cu Teatrul Csokonai din Debrecen în centrul acesteia.

Ideea de a înființa o companie de dans a fost o temă constantă în activitatea mea ca director de teatru și planurile pentru crearea acesteia au fost făcute mai devreme, dar la acea vreme era încă dificil de finanțat. Așa că a trebuit să adopt o abordare diferită pentru a atinge acest obiectiv. Am văzut potențialul de dezvoltare a culturii dansului în regiune în necesitatea de a sprijini și de a încuraja profesorii din regiune și de a forma o comunitate de profesori de dans dispersați. Am combinat aceste două obiective într-un proiect. Cu cincisprezece ocazii, am reunit profesorii de dans din regiune pentru întâlniri cu cei mai buni din domeniul lor.

Celălalt principiu important a fost acela de a consolida fondul științific care sprijină consolidarea și împlinirea profesională a regiunii culturii dansului. În urma studiilor mele în domeniul antropologiei dansului, cunosc rolul important și orientat spre viitor al cercetării maghiare în domeniul dansului în comunitatea științifică internațională. Lucrările fondatoare ale disciplinei au fost scrise în Ungaria cu mult înainte de apariția ei în Europa. Oportunitatea de a publica la Debrecen un volum care să umple un gol, să sintetizeze situația actuală și să traseze noi căi, mi s-a părut o posibilitate interesantă.

Am descris această viziune pentru prima dată în 2015, când planificam programul regional transfrontalier româno-ungar. Posibilitatea de a crea o companie de dans, o pregătire profesională solidă și îmbunătățirea continuă a calității învățământului postuniversitar au fost, prin urmare, obiectivele programului pe termen lung care a fost în cele din urmă implementat în cadrul proiectului Interreg româno-ungar. Cincisprezece weekend-uri profesionale serioase s-au încheiat acum. Trupa de dans a Teatrului Csokonai a fost formată, iar cititorul are în mâini o carte care, cu ajutorul unei largi colaborări

profesionale, este prima carte de studii de antropologie a dansului din Ungaria, de interes internațional.

Viziunea a necesitat un partener precum Departamentul de Etnografie al Universității din Debrecen și un excelent cercetător precum Dr. Máté Kavecsánszki, care nu este doar un mare specialist, ci și un bun organizator, care și-a asumat întreaga muncă profesională și logistică.

Este posibil să crezi o viziune de unul singur, dar este posibil și merită să o realizezi doar împreună cu alții.

Sper din tot sufletul că am plantat o sămânță care va produce în viitor lăstari puternici de ambele părți ale frontierei.

Peter Gemza

Antropologia dansului – Antropologia culturii dansului

Reflecții și posibile interpretări în primăvara anului 2023

MÁTÉ KAVECSÁNSZKI

Seria de conferințe de antropologie a dansului din primăvara anului 2023, organizată în cadrul proiectului Teatrului Csokonai din Debrecen, a reprezentat o provocare pentru organizatori din mai multe puncte de vedere. Pe de o parte, nu numai că a trebuit să reflectăm asupra reputației antropologiei dansului în Ungaria, asupra realizărilor sale de până acum, asupra relației sale cu studiile conexe, precum și asupra posibilităților și căilor de urmat, dar a trebuit să ne adresăm și unor experți, inclusiv cercetători în domeniul dansului cu o perspectivă antropologică sau etnohenohoreologică reală, pe de o parte, persoane care au intrat în contact mai strâns cu studiul culturii dansului, în principal prin munca lor antropologică de teren, iar pe de altă parte, persoane care reprezintă discipline de graniță și zone tematice, permițându-ne astfel să ne lărgim orizonturile interpretative. Nu în ultimul rând, am fost atenți și la faptul că cercetătorii pe care i-am abordat ar trebui să fie conectați într-un fel (cel puțin ca reprezentanți ai unei instituții partenere),¹ cu Debrecen, Departamentul de Etnologie al Universității din Debrecen, precum și la componența unui staff profesional care să poată oferi un background teoretic și științific - reprezentând un statut științific aplicat cu orientare regională - pentru aspirațiile de artă a dansului ale Teatrului Csokonai.

Din câte știm, nu a existat niciodată o conferință în Ungaria dedicată în mod special antropologiei dansului, care este și titlul conferinței. Înfruntarea provocărilor de mai sus a creat un domeniu complex, cu succese spectaculoase și lecții socotite, care este caracteristic oricărei inițiative noi.

¹ Instituțiile partenere menționate mai sus sunt: Departamentul de Etnologie a încheiat un acord de cooperare cu Asociația Maghiară de Etnohondologie în 2016, care a fost reînnoit în timpul conferinței din 2023. Institutul de Cercetare Teoretică și Metodologică al Academiei Maghiare de Arte a devenit partener al departamentului în 2023. Grupul de cercetare etnologică HUN-REN-DE lucrează alături de Departamentul de Etnologie.

Întrucât Teatrul Csokonai a dorit să organizeze conferințe specifice antropologiei dansului pentru a-și îndeplini angajamentul față de licitație, a trebuit să ne gândim ce ar însemna acest nume în Ungaria în 2023. Acest lucru a necesitat luarea în considerare a cel puțin două aspecte:

1) Particularitățile disciplinare ale domeniului antropologiei dansului, teoriile și metodologia acestuia în mediul academic internațional. În acest sens, a fost deosebit de important să surprindă un orizont epistemologic cât mai larg, ceea ce justifică, în cele din urmă, denumirea volumului (*Anthropology of Dance Culture*). Aceasta este o validare a tradiției care, începând cu anii 1980, a dus la o nouă formă de știință a dansului, ca urmare a unei schimbări de abordare în cercetarea în domeniul dansului. Schimbarea de abordare nu a însemnat în primul rând o critică a abordărilor anterioare, ci mai degrabă o nouă orientare a cercetării, care a trecut de la analiza structurală la analiza contextului social al culturii dansului, și în care o abordare culturală și de științe sociale a preluat treptat controlul. „Noile studii de dans” care au apărut în această perioadă, fără a respinge importanța² unei analize structurale sau a unei abordări structuraliste a dansului, s-au îndreptat către contextele sociale, istorice, politice și economice ale dansului. Acest tip de „new dance scholarship” a jucat un rol dominant la nivel internațional în cercetarea din a doua jumătate a anilor '90, având ambiția de a interpreta corpul în mișcare ca pe un „text” și de a-l „citi” pentru a investiga identitățile individuale și comunitare.³ În acest sens, cartea lui Susan Leigh Foster, *Reading Dancing*, publicată în 1986, a reprezentat un pas important. În această carte, autoarea privește dansul ca pe un text care poate fi citit, urmând un model structuralist, ca pe un produs cultural a cărui analiză permite interpretarea structurilor care stau la baza sistemelor sociale.⁴ Abordarea lui Foster a condus, de asemenea, la schimbări importante în gândirea istoriei dansului, deoarece s-a concentrat nu pe o analiză formală, genealogică tipologică, ci pe contextele acestuia. Acest lucru nu este, desigur, fără precedent: abordarea structuralistă și turnura

² Faptul că cele două nu sunt același lucru, mai ales în opera lui György Martin, reiese clar din studiul lui Csilla Könczei (Könczei 2020: 254-269), deși László Kürti se referise la acest lucru și mai devreme (Kürti 1995: 144.)

³ O'Shea 2021: 23.

⁴ Foster 1992. A se vedea în special prefața, p. XVI-XVIII; și al treilea capitol al cărții [Readings in Dance's History: Historical Approaches to Dance Composition]: 99-185.

semantică⁵ în antropologia dansului care a apărut începând cu anii 1970, pe lângă analiza structurală, a căutat, de asemenea, să obțină o înțelegere profundă, explicit antropologică⁶ a contextului social al dansului, în timp ce, în același timp, semnificațiile și reprezentările sociale au primit mult mai puțină atenție,⁷ astfel încât semnificația și rolul socio-cultural al dansului nu au putut fi pe deplin iluminate. Criticile structuralismului au fost îndreptate în principal către chestiunea reprezentărilor greu de decodificat prin metode lingvistice, ceea ce a implicat deja critica postmodernă ulterioară. Astfel, mai târziu, luând în considerare critica poststructuralistă, nu a mai fost neglijată luarea în considerare mai nuanțată a contextelor istorice și sociale. Eseurile din volumul *Corporealities*, editat de Foster, se concentrează asupra dansului ca o coregrafie a relațiilor istorice, sociale și estetice, care, împreună cu relațiile menționate mai sus, sunt încorporate într-un sistem complex de rețele de putere.⁸

În general, interpretarea dansului ca fenomen social a necesitat abordări interdisciplinare și o interacțiune intensivă, teoretică și metodologică cu disciplinele conexe relevante. Potrivit lui Janet O'Shea, bazele internaționale ale noilor studii despre dans au fost puse în principal de studiile culturale empirice (folclor, antropologie, etnografie în sens larg), analiza dansului, filozofie (în special estetică și fenomenologie) și istorie.⁹ Spre deosebire de procesul de dezvoltare a studiilor de dans din Ungaria, primele texte ale studiilor occidentale de dans au provenit din antropologie, deoarece una dintre cele mai bune modalități (vizuale) de a vedea „Celălalt” era cultura dansului. Iar în analiza antropologică, studiul dansului a mers mână în mână cu interpretarea altor fenomene ale culturii, astfel încât relația dintre ele a putut fi articulată mai rapid. În plus, în antropologie, studiul proceselor corporale era o sarcină dată. Această întrebare, la rândul său, ne duce cu gândul la perioada din istoria antropologiei de dinaintea apariției „noilor studii despre dans”.¹⁰

⁵ Kürti 2014: 741-742.

⁶ A se vedea, de exemplu, lucrările lui Adrienne Kaeppler și John Blacking: Kaeppler 1991: 11-21; Kaeppler 2000: 116-125; Blacking 1983: 89-99.

⁷ O'Shea 2021: 27.

⁸ Giersdorf 2020: 61. A se vedea și Foster 2005a: X-XVI; Foster 2005b 1-26; Tomko 2005: 159-182.

⁹ O'Shea 2021: 25.

¹⁰ Studiul lui Gábor Biczó din acest volum examinează subiectul în detaliu, și vezi și Kürti

2) De asemenea, a trebuit să ținem cont de tradițiile și practicile disciplinare naționale, având în vedere că aceleași denumiri științifice pot prezenta diferențe atât în contextul maghiar-internațional, cât și în interiorul țării noastre.¹¹

În prezent, studiile de dans nu au un statut autonom în Ungaria, iar subiectele și metodele de cercetare pot fi legate de diferite discipline. Deși în clasificarea disciplinelor Consiliului Național de Cercetare pentru Științe Umaniste și Sociale, disciplina dans și mișcare este inclusă în domeniul artelor, nu există un domeniu de studii de dans în domeniul științelor umaniste, iar în nomenclatorul MTA dansul și mișcarea nici măcar nu este inclus, în timp ce muzicologia apare ca o disciplină independentă.¹² *Prin urmare, cercetarea în domeniul dansului nu are un statut academic independent în Ungaria.* Deși are un comitet de lucru academic, care face parte din Comitetul Etnografic, deoarece cercetarea dansului popular, cea mai matură din punct de vedere teoretic și metodologic ramură a studiilor de dans din Ungaria, are o istorie de clasă mondială care datează de mai multe decenii. Acest lucru înseamnă că, în nomenclatorul Academiei Maghiare de Științe, antropologia culturală și socială este, pentru moment, clasificată în cadrul etnografiei.

Dintre posibilele subdiscipline ale viitoarelor studii de dans capabile să integreze teorii, metode, lecturi și subiecte disciplinare, dar în același timp cu o imagine disciplinară proprie, titlul acestui volum se referă la una singură: antropologia, care este ea însăși un domeniu de cunoaștere la fel de divers, cuprinzând subdiscipline, lecturi și subiecte, dar integrându-le, așa cum ar putea fi valabil și pentru studiile de dans integratoare din viitor.

1995: 149; Kürti 2014: 740-742.

¹¹ Ținând cont de istoria cercetării dansului în Ungaria, pe parcursul căreia mai ales cercetarea dansului popular a reușit să dobândească caracteristici disciplinare directe, specializându-se în același timp în diferite lecturi și arii tematice, creând un folclor al dansului, o etnochoreologie și un sistem de analiză structurală și de notație bine sau rău integrat în acesta din urmă, dar cu cel mai complet aparat teoretic și metodologic dintre toate. Alături de acestea se află domeniul antropologiei dansului, creând o serie de domenii de cunoaștere care se suprapun. László Kürti a fost primul din Ungaria care a publicat un studiu cuprinzător asupra teoriilor și metodelor antropologiei dansului, criticând în același timp aplicabilitatea necondiționată și necritică a modelelor lingvistice, a conceptelor funcționaliste și structuraliste (Kürti 1995: 137-153). Ulterior, în alte câteva articole, a încurajat cercetătorii maghiari să se familiarizeze cu teoriile, temele de cercetare și abordările internaționale ale antropologiei dansului și, în același timp, a adus o contribuție inestimabilă la diseminarea acestor teorii și abordări în Ungaria.

¹² <https://mta.hu/doktori-tanacs/tudomanyagi-nomenklatura-106809> [preluat: 24.08.2023.]

Ca întotdeauna, atunci când încercăm să înțelegem poziția interdisciplinară a unui domeniu de cunoaștere evaziv, trebuie să navigăm printr-o rețea densă de granițe care se suprapun și de sensibilități subdisciplinare. Antropologia, de asemenea, a produs multe subdiscipline în istoria sa de peste un secol și jumătate, în dialog cu alte discipline. *Există antropologia dansului printre acestea sau este mai degrabă un domeniu tematic?*¹³ Cu toate acestea, antropologia dansului are ea însăși propriile teme de cercetare preferate, cum ar fi etnia, identitatea locală sau relația dintre dans și politică. Care este relația antropologiei dansului cu alte subdiscipline ale antropologiei și ale antropologiei socioculturale, cum ar fi antropologia artei, și cum contribuie aceasta la menținerea caracterului integrator al antropologiei?¹⁴ *Ce înseamnă, de fapt, studiul antropologic al dansului ca act cu semnificații culturale și sociale și cum poate fi integrată antropologia dansului în studiile de dans, care au un caracter multidisciplinar, dar care au și o identitate disciplinară autonomă?* Această integrare este poate facilitată de faptul că, în studiul culturii dansului tradițional în contextul maghiar, abordările care ar fi putut fi anterior abordări rivale, cum ar fi dezbaterea și discursul din jurul folclorului dansului și al antropologiei dansului, devin treptat din ce în ce mai puțin rivale,¹⁵. De fapt, ele reprezintă mai degrabă tradiții de cercetare diferite decât teorii și metode disciplinare care se exclud reciproc.

Dar există încă o întrebare esențială din perspectiva antropologiei dansului. Ce este, până la urmă, antropologia dansului în Ungaria?¹⁶ Cum se

¹³ Legitimitatea antropologiei „occidentale” a dansului a fost, de asemenea, supusă unei serii de critici, chiar și în anii 1990: problema statutului său ca știință independentă a fost ridicată de Drid Williams în 1991, dar după aceea, antropologia dansului a început cu adevărat să ia avânt (pentru detalii, vezi Kürti 2014: 740-748.). Nu este scopul acestei introduceri, desigur, să discutăm diferitele tendințe și abordări din antropologia dansului (de exemplu, teoriile funcționaliste și neofuncționaliste, structuraliste și cele ale întruchipării, coreologia fenomenologică etc.). - eb despre acestea, a se vedea Kürti 2014: 740-748).

¹⁴ Toate acestea în așa fel încât însăși existența antropologiei este uneori un mister. A se vedea Biczó 2018: 15-16.

¹⁵ Acest lucru s-a întâmplat și în etnografie și în antropologia culturală, vezi Mészáros 2021: 1; Kotics 2020; Lajos 2020. În urmă cu aproximativ zece ani, am descris, de asemenea, relația dintre folclorul dansului și antropologia dansului mai mult în termeni de diferențe, deși mă referisem deja la importanța cooperării dintre cele două tradiții. Kavcsánszki 2015: 15-22.

¹⁶ Cadrul instituțional al antropologiei dansului în Ungaria este încă în evoluție, o singură instituție (Departamentul de Etnografie și Antropologie Culturală de la Universitatea din

definesc pe ei înșiși și activitățile lor cei care se autointitulează antropologi ai dansului și cum se diferențiază ei de alte comunități profesionale? De exemplu, de antropologii care, deși sunt foarte implicați în domeniul culturii dansului, nu se numesc pe ei înșiși antropologi ai dansului. Acest lucru se referă la mai mulți dintre autorii acestui volum. Este antropologia dansului ceea ce este datorită subiectului de cercetare, metodologiei sau cadrului instituțional și tradiției care interacționează îndeaproape cu aceasta din urmă? Are o metodologie și o epistemologie proprie, care, ca rețea complexă de teorii și metodologii din multe discipline din domeniul științelor sociale și umaniste, o face parte dintr-o știință integrativă a dansului, sau ar trebui tratată ca un subdomeniu al antropologiei (adică o antropologie similară antropologiei religiei, muzeologiei, economiei, politicii, ecologiei, filosofiei, medicinei, digitale, vizuale etc.)? *Ce fenomene și până la ce nivel de profunzime trebuie să fie studiat dansul pentru a putea numi o analiză antropologică a dansului și nu altceva?* Acest lucru ar trebui făcut în așa fel încât analiza, restrânsă la o abordare antropologică, să nu pară a fi un neajuns pentru un cercetător dintr-un alt domeniu al studiilor de dans. Acest lucru va face posibilă evitarea sau estomparea controverselor care afectează competențele științifice, promovând caracterul integrator și multidisciplinar al studiilor de dans.

În formularea ideilor de bază care definesc cercetarea în domeniul antropologiei dansului, putem lua în considerare următoarele.¹⁷ Subiectul cercetării: persoana care dansează și comunitățile sale (nu în primul rând

Szeged) oferind învățământ superior chiar și la nivel de specializare, iar cursul de antropologie specializată nu este foarte răspândit. Cu toate acestea, este important de menționat faptul că asociațiile de cercetare sunt foarte implicate, de exemplu, grupul de lectură pentru antropologia dansului organizat de Asociația Maghiară de Etno-coreologie. Această asociație servește, de asemenea, ca un forum al antropologilor maghiari din domeniul dansului, reprezentând conexiunile dintre etnochorologie și antropologia dansului în Ungaria. Există, de asemenea, întrebarea cu privire la calificările exacte pe care ar trebui să le aibă un cercetător în domeniul dansului, deși poate părea evident că un antropolog al dansului ar trebui să fie antropolog și/sau etnograf. Și nici măcar nu se pune problema cine, în învățământul superior maghiar de astăzi, predă studenților antropologia dansului? Cu alte cuvinte: cine sunt cei care se străduiesc să asigure oferta academică de antropologie a dansului în mediul învățământului superior?

¹⁷ Csaba Mészáros, în contextul interpretării miezului cercetării antropologice și etnografice, a stabilit un model care pare a fi perfect aplicabil în cazul de față. În opinia mea, cadrul teoretic al interpretării prezentat de Mészáros și aplicat la etnografie - antropologie culturală, ca în cazul lui Imre Lakatos, poate ajuta foarte mult la înțelegerea relației dintre antropologia dansului și disciplinele de dans în general. A se vedea Mészáros 2021: 14-16.

dansul în sine!). Orizontul epistemologic asociat nu este diferit de cel al etnografiei și al antropologiei culturale, rezultând o cunoaștere hibridă care combină metodele empirice de analiză din domeniul științelor sociale cu hermeneutica din domeniul științelor umaniste.¹⁸ Cel mai important atribut al obiectului cercetat este caracterul său comunitar (și chiar implicarea în comunitate), ale cărui realități sociale și culturale constituie mediul în care se află obiectul analizei. Antropologia dansului este, prin urmare, studiul comunității umane dansante, în care dansul este o manifestare a unui sistem cultural complex. Faptul că o numim antropologie a dansului sau antropologie a culturii dansului depinde de amploarea și profunzimea contextelor de analiză. Cu cât deschidem mai larg ușa către studiul contextului cultural și social care înconjoară fenomenul dansului, cu atât ne îndreptăm mai mult către cea de-a doua denumire și către o abordare antropologică integratoare (teorii și metodologii).

În același timp, trebuie subliniat faptul că luarea în considerare a *mediului social și cultural (adesea nu în proporții egale) și interpretarea profundă și complexă a acestora nu este doar o trăsătură specifică a cercetării în domeniul dansului, care este adesea numită antropologie directă a dansului*. Pentru că, de exemplu, etnochoreologia, care acumulează rezultate teoretice și metodologice din ce în ce mai semnificative în Ungaria,¹⁹ ia în considerare și contextul social și cultural, chiar ideologic și economico-politic, și nu îl separă de analiza formală-structurală, de mișcare și muzicală.²⁰ *Folcloristica* maghiară a dansului,²¹ care a fost reorganizată începând cu anii 2000, este o cercetare intrinsec culturală, deși rezultatele abordării istorice tipice cercetărilor anterioare necesită acum o lectură critică puternică, și sunt intrinsec descriptive, în care prezentarea contextului cultural, social, politic,

¹⁸ a se vedea Mészáros 2021: 15.

¹⁹ a se vedea Varga 2021: 275-288, în special paginile 279-283. Simpozionul internațional de *etnochoreologie desfășurat* în 2018 la Szeged, organizat de Grupul de studiu ICTM și volumul cu lucrările conferinței trebuie subliniat datorită relevanței sale internaționale. Simpozionul s-a axat în primul rând pe contextele politice ale culturii dansului. A se vedea Apjok - Povedák - Szőnyi - Varga (Eds.) 2021.

²⁰ În ceea ce privește importanța utilizării combinate a abordărilor din domeniul științelor sociale și a metodelor de cercetare etno-coreologică, a se vedea, de exemplu, Varga 2020: 182-183.

²¹ Fügedi - Varga 2020: 206. În acest eseu introductiv, nu analizez relația interdisciplinară dintre etnochoreologie și folclorul de dans.

economic rămâne doar de fond, și nu este legată de prezentarea culturii dansului, deci nu există o analiză contextuală.²² De fapt, tocmai abordarea complexă și contextuală care a apărut începând cu anii 2000,²³ , în principal prin intermediul tinerilor cercetători în domeniul dansului, este cea care creează o legătură între diferitele filiere de cercetare a dansului (folclorul dansului, antropologia dansului, etnochoreologia și cercetarea microistorică a istoriei dansului), aducând în același timp orizontul interpretativ mai aproape (din punct de vedere tematic și în ceea ce privește rețeaua de personal și instituțiile profesionale). Studiile critice ale dansului²⁴ este un alt subdomeniu, care păstrează, de asemenea, legături puternice cu studiile antropologice postmoderne.²⁵ Există, așadar, *o convergență între disciplinele vizate în ceea ce privește obiectul cercetării - dansul sau dansul și contextele sale sociale și culturale.*

Odată cu convergența disciplinelor, se conturează contururile unei științe integrative a dansului. Condițiile instituționale și de personal pentru aceasta sunt deja create. Procesul de instituționalizare a fost intensificat și sperăm că acest lucru va reduce în mod semnificativ fragmentarea disciplinară a științei dansului și va contribui în mare măsură la dezvoltarea sensibilității interdisciplinare, consolidând astfel interdisciplinaritatea. Noi instituții s-au alăturat HUN-REN (anterior ELKH și Academia Maghiară de Științe), Centrul de Cercetare pentru Științe Umaniste, Institutul de Muzicologie, care a fost considerat o instituție de bază timp de decenii. În 2010 a fost înființat Comitetul de lucru pentru studii de dans din cadrul Comitetului de etnologie al Academiei Maghiare de Științe. Acesta oferă o platformă de dialog pentru cercetătorii din diferite domenii ale studiilor de dans. În 2011 a fost reorganizată Asociația Maghiară de Etnocoreologie, în 2020 a fost reorganizată Asociația Maghiară de Studii de Dans, iar în 2021 a fost relansată revista *Tánctudományi Tanulmányok*, după o pauză

²² vezi Varga 2021: 284-285.; Varga 2020: 173, 182.

²³ a se vedea Varga 2020: 174.

²⁴ Studiile critice ale dansului sunt un domeniu comparativ și interpretativ: „antropologia critică a dansului este o știință socială istorică a cărei sarcină principală este de a cartografia, arhiva și compara cultura de mișcare a umanității și de a asigura utilizarea ei ulterioară (artistică, pedagogică etc.)”. (Kürti 2014: 745.)

²⁵ Pentru o prezentare nuanțată a antropologiei postmoderne în urma turnurii critice, a se vedea Biczó 2018: 18. (în special nota de subsol nr. 21) și 171-185.

de 15 ani. Revista este o reprezentare excelentă a abordării interdisciplinare și integrative a studiilor de dans. Activitățile de cercetare în domeniul dansului ale instituțiilor de învățământ superior și, în special, formarea de profesioniști în domeniul cercetării este în creștere. La Departamentul de Etnologie al Universității din Szeged sunt disponibile specializări în folclor de dans și în antropologia dansului, iar în cadrul formării de masterat studenții pot alege specializarea Choreomundus. În cadrul programelor de doctorat ale departamentelor de etnologie de la Universitatea din Debrecen și Universitatea Eötvös Loránd au fost elaborate numeroase teze de doctorat privind studiile de dans. Aceste teze prezintă un caracter interdisciplinar. Au fost efectuate cercetări intensive la Biblioteca Vályi Rózsi, la Arhivele și la Centrul de Studii de Dans al Universității Maghiare de Dans, care contribuie, de asemenea, la cercetare cu un număr mare de publicații. Recent, Institutul de Cercetare a Teoriei și Metodologiei Artei din cadrul Academiei Maghiare de Arte a contribuit la studiile privind teoria și istoria dansului cu publicații relevante. Numărul proiectelor de cercetare și al grupurilor de cercetare susținute prin granturi este în creștere, numărul de periodice din domeniu este în creștere și sunt publicate volume de metodologie a dansului modern care pot fi utilizate în mod specific în educație.²⁶ Odată cu dialogul din ce în ce mai intens între experții cu medii diferite și care reprezintă domenii diferite, precum și cu crearea de forumuri și platforme comune de cercetare, studiile maghiare de dans au intrat într-o fază de aprofundare a paradigmele teoretice și a metodologiei.

Studiile de dans, ca viitor domeniu integrat de cunoaștere, pot încorpora instrumente teoretice și metodologice moderne și noi paradigme de studii interdisciplinare, care pot permite dezvoltarea disciplinei. Toate acestea ar trebui să se bazeze pe abordarea clasică moștenită de la predecesorii săi, specifică contextului est-european, și care „se bazează pe o abordare factuală a contextului social, a funcțiilor și a mișcării dansului”.²⁷ De asemenea, studiile integrative de dans trebuie să dispună de o metodă analitică proprie,

²⁶ Printre altele, revista *Tánc és Nevelés*, publicată de Universitatea Maghiară de Dans.

²⁷ Fügedi - Varga 2020: 207.

sau chiar de mai multe, în funcție de domeniul de studiu, care să fie adecvată pentru analiza subiectului său specific, și anume dansul.²⁸

Cei mai mulți dintre autorii cărții sunt etnografi și antropologi. Astfel, natura volumului, reprezentarea unor discipline înguste în cadrul domeniului studiilor de dans și a unor subiecte de graniță în afara acestuia, se datorează, pe de o parte, acestui fapt și, pe de altă parte, tradițiilor disciplinare ale Departamentului de Etnologie de la Universitatea din Debrecen (preferința pentru subiecte de cercetare etnografică și antropologică). Volumul este o contribuție de tip patchwork la interpretarea unei subdiscipline academice, atât din punct de vedere al temelor abordate, cât și al cercetătorilor abordați. Cu toate acestea, el nu urmărește să decidă dacă aparține antropologiei sau studiilor de dans. Este o selecție diversă care lărgeste orizontul științific, încurajează dialogul interdisciplinar și o abordare mai integrată a antropologiei și a dansului, în loc să izoleze disciplinele, promovează complementaritatea și pledează pentru diversitate și flexibilitate metodologică. Volumul în ansamblul său este o propunere, născută din spiritul polifoniei și al incluziunii, de a contribui la dezvoltarea disciplinară a unor studii de dans integrative emergente și la un discurs interdisciplinar colaborativ. Lucrările incluse în volum sunt legate

²⁸ Acest lucru este deosebit de important în domeniul analizei structurale a dansurilor. János Fügedi a subliniat în mai multe rânduri importanța utilizării unui sistem de notație adecvat pentru a găsi metoda corectă de analiză a dansurilor. Sunt de acord cu opiniile sale: „Dacă etnochoreologia trebuie să privească dincolo de contextele politice, sociale, antropologice sau etnografice ale dansului, spre *dansul însuși* și spre estetica sa expresivă, immanentă, nu există o cale ușoară. Nu *poate exista o adevărată știință a dansului fără o alfabetizare a dansului*.” Fügedi 2018: 94. Aș dori să adaug aici că Sándor Varga, de exemplu, în studiul său privind transformarea dansurilor *botos din* Transilvania Centrală, observă că transformarea tipului de dans nu trebuie interpretată doar în contextul politicii economice și culturale, ci „transformarea este indicată și de schimbările formale ale dansurilor menționate mai sus, astfel încât studiile privind formele și structurile - datorită valorii lor probatorii - sunt importante și pentru cercetarea antropologică.” Varga 2021: 285. De asemenea, se mai arată: „În acest caz, nu este vorba de o formă de viață, ci de o formă de viață de tip „de la o parte la alta”: „Combinăția dintre abordările științelor sociale și metodele de investigare etnochoreologice, care sunt capabile să înțeleagă caracteristicile formale-structurale ale dansului și ale muzicii de dans, a devenit, prin urmare, necesară astăzi. Acest lucru necesită cooperarea specialiștilor cu o gamă largă de abordări ale dansului, având în vedere ansamblul de cunoștințe foarte diversificat în prezent.” Varga 2020: 182-183.

de antropologia culturii dansului tocmai prin natura lor de graniță și prin eterogenitate.

Acest volum conține un total de douăzeci și patru de articole scrise de șaptesprezece autori, inclusiv acest eseu introductiv.

În cadrul unității tematice *Theory of Anthropology*, există două studii care abordează în mod specific interpretarea culturii dansului din perspectiva cunoașterii antropologice. Lucrarea lui *Gábor Biczó* prezintă câteva elemente ale studiilor culturale despre dans ale lui Boas, Malinowski și Evens-Pritchard și locul, rolul și contextul acestora în cadrul temelor de cercetare antropologică holistică. Lucrarea susține că cultura dansului, sau orice instanță de manifestare a acesteia, adică dansul, nu poate fi înțeleasă fără analiza condițiilor socio-culturale care o fac posibilă. Astfel, clarificarea contextului este atât un element inalienabil, cât și o condiție prealabilă pentru interpretarea fenomenelor de dans. *László Koppány Csáji* abordează, de asemenea, interpretarea orizontului științific al antropologiei prin crearea unui context larg al istoriei domeniului. Dintre subdisciplinele antropologiei, el se ocupă în primul rând de apariția și situația actuală a antropologiei artei, prezentând într-un mod nuanțat posibilele sale interfețe cu antropologia dansului, ceea ce ar putea duce la o extindere a perspectivelor teoretice pentru cercetarea antropologiei culturii dansului.

Unitatea tematică a volumului, intitulată *Istoria dansului și a muzicii*, reprezintă granița disciplinară deja menționată în eseu introductiv. *Máté Kavecsánszki* prezintă exemple internaționale de abordări social-istorice ale cercetării istoriei dansului. În articolul său, el atrage atenția asupra importanței luării în considerare a contextelor sociale, culturale, economice și politice largi ale fenomenului dansului în cercetarea antropologică a dansului, precum și în cercetarea istoriei dansului, și asupra faptului că, în multe cazuri, sunt necesare și metode istorice. *Nóra Ábrahám* se ocupă de un capitol foarte specific al fazei timpurii a cercetării dansului în Ungaria. În lucrarea sa, ea prezintă un subdomeniu al cercetării în domeniul dansului din anii 1940, care a fost, de asemenea, orientat spre politica culturală, prin examinarea compilării atlasului de dans, una dintre marile întreprinderi ale perioadei, dezvoltând o serie de interconexiuni instituționale și personale. Studiul etnomuzicologic al *Annei Mária Bólya* se referă, în esență, la istoria muzicii. De asemenea, ridică

întrebări legate de istoria dansului în legătură cu cultura dansului în lanț și în cerc din Balcani. Lucrarea ei nu este doar un rezumat al cercetărilor și al încercărilor de a defini asimetria muzicală, ci propune și noi abordări pentru interpretarea fenomenului.

În cadrul unității tematice «*Studii privind cultura dansului tradițional*», există lucrări dedicate în mod special studiului „dansului popular” în comunitățile rurale. Studiul lui *Sándor Varga* reprezintă o contribuție semnificativă la problema divizării spațiale a culturii dansului tradițional în domeniu și la studiul culturii dansului și muzicii tradiționale dintr-un grup de sate din Mezőség. Studiul lui *Vivien Bondea se ocupă de* repertoriul de dansuri locale de la Magyarfalu din Moldova. Lucrarea ei este un studiu de caz excelent de cercetare antropologică holistică a dansului, care leagă transformarea culturii dansului comunitar de procesele macro și microistorice și identifică factorii ecologici, politici, economici și socio-culturali interrelaționați care au ca rezultat transformarea repertoriului de dans. Prin exemplul Nyírvasvári, *Henriett Szabó* examinează procesul de transmitere transgenerațională a dansurilor romilor, oferind un exemplu excelent despre cum studiul culturii dansului poate fi nu numai subiectul unei cercetări antropologice directe a dansului, ci poate contribui și la o înțelegere nuanțată a proceselor socioculturale în alte domenii antropologice de cercetare a culturii comunitare.

Următorul capitol al cărții se intitulează „*Păstrarea tradițiilor, patrimoniul local*”. Deși tematica lucrărilor publicate aici este strâns legată de blocul anterior, acestea se concentrează pe fenomenele de renaștere locală, pe încercările locale de păstrare a tradițiilor și pe construcția tradițiilor. *Melinda Marinka* examinează procesele de punere în scenă a spectacolului și de organizare comunitară în contextul studiului dansului de nuntă Kálla ca element al patrimoniului local, oferind astfel un alt studiu de caz de microcercetare antropologică a dansului într-un context mai larg. Un alt studiu realizat de *Henriett Szabó se* concentrează pe locul dansului în procesele comunitare din Nagyecsed, o comunitate mixtă etnică, arătând modul în care acesta influențează viața societății locale și dezvoltarea relațiilor interetnice. În lucrarea sa, ea interpretează cultura dansului ca fiind un factor esențial al realității socio-culturale locale, al cărui studiu antropologic face parte dintr-o

analiză complexă a proceselor comunitare. În strânsă legătură cu studiul său se află lucrarea lui *László Felföldi*, care a ales, de asemenea, Nagyecsed ca exemplu. Autorul descrie practicile de construire și conservare a patrimoniului cultural local în contextul tradițiilor de muzică și dans. Lucrarea acordă o atenție deosebită modelului multigenerațional de păstrare a tradițiilor, a cărui interpretare socio-culturală și lecțiile care trebuie trase sunt esențiale în cazul unei comunități multietnice. De asemenea, includem în acest caiet tematic două studii ale lui *Jose Antonio Lorenzo L. Tamayo*, ambele fiind exemple fascinante de analiză antropologică a culturii dansului în Filipine. În primul, el analizează dansuri care fac acum parte din tradiția paraliturgică romano-catolică, dansuri care inițial aveau o funcție în ritualurile de fertilitate, explorând astfel procesele de transculturare în cazul dansurilor. Într-o altă lucrare, autorul prezintă o analiză antropologică a dansului de trecere, tot în cadrul tradiției catolice, concentrându-se pe perspectivele și experiențele participanților.

Capitolul tematic despre *mișcarea de dans popular* include două studii. Studiul lui *László Felföldi* examinează sursele politicii culturale socialiste din Ungaria (1949-1989) legate de cultura dansului și a muzicii populare, subliniind dimensiunile ideologice politice ale conservării tradițiilor și subliniind impactul acesteia asupra proceselor care vizează conservarea cunoștințelor tradiționale. Articolul *Annei Székely* tratează organizarea și funcționarea comunității de dansuri populare maghiare și caracteristicile dansului popular de renaștere, prin intermediul cercetărilor sale bazate pe literatura de specialitate și pe observațiile participanților. O noutate notabilă a lucrării sale este faptul că abordează problema prin intermediul teoriilor cercetării subculturale.

În partea tematică din Școli și educație prin dans, Éva Bihari Nagy analizează apariția cunoștințelor despre dans în sistemul de învățământ public din secolul XXI, în principal pe baza conținutului programelor școlare. În scrierile sale, ea nu numai că oferă o imagine de ansamblu amplă și aprofundată a problemei, dar atrage atenția și asupra unui număr de dificultăți și probleme structurale care nu au fost prea puțin abordate în detaliu. Lucrarea *Annei Mária Bólya* prezintă concluziile dezvoltării inovatoare a unui curs de istorie a dansului bazat pe realitatea virtuală și rezultatele programului de

cercetare științifică necesar pentru crearea de programe de studii virtuale. Studiul lui *Attila Gilányi este* strâns legat de acesta, deoarece prezintă fundalul tehnologic și platformele de aplicare a realității virtuale în contextul cursului de istorie a dansului menționat anterior. Articolul lui *Ádám Mikulics* prezintă istoria educațională a fostului Institut de Stat de Balet din Ungaria, atrăgând în același timp atenția asupra unor probleme terminologice care sunt încă dificil de rezolvat în ceea ce privește definirea dansului popular și a dansului de caracter, care pot face obiectul unor cercetări viitoare.

Studiile din ultima unitate tematică - *Scena, Teatru* - reflectă asupra unor probleme de teorie a artei în contextul reprezentării teatrale a dansului. *Nóra Ábrahám se ocupă* de circumstanțele, conținutul simbolic și caracteristicile specifice spațiale ale operelor de artă de mișcare monumentală din anii 1930 din Budapesta și Szeged. Scrierile ei abordează, de asemenea, posibilitățile de interpretare a pieselor de mister și a pieselor de morală în termenii artei mișcării și ai teoriei artei. Studiul lui *Emese Lengyel* oferă o perspectivă asupra dezbaterilor profesionale și politico-ideologice din jurul dansului de operetă în epoca socialismului maghiar (1949-1989) prin intermediul lucrărilor lui *Ágnes Roboz* pe scena operetei, folosind documentele supraviețuitoare ale încercării acesteia de a regândi genul în teatru și articolele pe această temă din revista *Táncművészet*. Studiul lui *Ádám Mikulics* analizează activitatea de creație a lui *Zoltán Zsuráfszky*, reflectând asupra problemei autenticității în teatrul de dans popular. El analizează în detaliu procesul de punere în scenă a *Bonchida de trei ori*, conceptul artistic de bază și narațiunile contemporane. Articolul lui *Ákos Windhäger* schițează o posibilă lectură a *Tragediei omului* de *Imre Madách* pe baza lucrărilor lui *Scruton*, în contextul interpretării diferitelor concepte regizorale de punere în scenă. Eseul său încheie volumul nostru cu o discuție despre experimentele coregrafice de pe scena londoneză despre dansul morții, care a fost mult timp ignorat pe scenă.

Literatură

- APJOK, Vivien – POVEDÁK, Kinga – SZÓNYI, Vivien – VARGA, Sándor (Eds.)
2021 *Dans, vârstă și politică. Actele celui de-al 30-lea simpozion al Grupului de studiu al ICTM privind etnocoreologia.*
- BLACKING, John
1983 Mișcare și semnificație: Dansul în perspectivă antropologică socială. În *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*. Vol. 1. No. 1. 89–99. https://www.jstor.org/stable/pdf/1290805.pdf?refreqid=excelsior%3A-5a88edff101615682a881f8021c32ba1&ab_segments=&origin=&acceptTC=1 [retrieved: 27.05.2022.]
- BICZÓ Gábor
2018 *A „Mi” és a „Másik”. Az idegen megértésének tudománytörténeti vázolata az antropológiában a 19. század második felétől napjainkig.* L'Harmattan - Debreceni Egyetem Néprajzi Tan-szék
- FOSTER, Susan Leigh
1992 *Citirea dansului. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance.* Berkeley și Los Angeles: Universitatea din California Press
2005a Introducere. În Susan Leigh Foster (Ed.): *Corporealities. Dancing Knowledge, Culture and Power.* Londra: Taylor & Francis e-Library. X-XVI.
2005b Ponta falică a balerinei. În Susan Leigh Foster (Ed.): *Corporealities. Dancing Knowledge, Culture and Power.* Londra: Taylor & Francis e-Library. 1-26.
- FÜGEDI János
2018 Egyidejű mozdulatesemények, párhuzamos témák, térbeli el-lentétek: a néptánc összehasonlító tartalmi elemzése. *Ethnographia*. 129. 1. 69-101.
- FÜGEDI János – VARGA Sándor
2020 A magyar néptánc kutatás régi és új útjai. *Ethnographia*. 131. 2. 205-207.

GIERSDORF, Richard Jens

- 2021 A táncstudomány a nemzetközi felsőoktatásban. Egy tudományág kialakulásának genealógiája. *În Fuchs Livia - Fügedi János - Péter Petra (ed.): Táncstudományi Tanulmányok.* 2020-2021. Budapest: Magyar Táncművészeti Egyetem - Magyar Táncstudományi Társaság. 43-67.

KAEPPLER, L. Adrienne

- 1991 American Approaches to the Study of Dance. *Anuar pentru tradițional Music.* Consiliul Internațional pentru Muzică Tradițională. Vol. 23. 11-21.
- 2000 Dans Ethnologia și antropologia dansului. *Revista Dance Research Journal.* Vol. 32. No. 1. 116-125.

KAVECSÁNSZKI Máté

- 2015 *Tánc és közösség. A társastáncok és a paraszti tánc kultúra kapcsolatának elmélete bihari kutatások alapján.* Debrecen: Debreceni Egyetem Néprajzi Tanszék.

KOTICS József

- 2020 Ce se întâmplă în cazul dumneavoastră? Néprajz és kulturális antropológia napjainkban. *În Cseh Fruzsina - Mészáros Csaba - Borsos Balázs (ed.): Számvetés és tervezés. A néprajztudomány helyzete és jövője a 21. században.* Budapest: BTK Néprajztudományi Intézet (ELKH) - L'Harmattan. 263-291.

KÖNCZEI Csilla

- 2020 Létezett-e valaha strukturalizmus a táncutatóban? Nyelvészeti modellek, nyelvi analógiák és a szerkezet fogalma Martin György táncelemzésében. *Ethnographia.* 131. 2. 254-269.

KÜRTI László

- 1995 Antropológiai gondolatok a táncról. *În Zakariás Erzsébet (ed.): Kriza János Néprajzi Társaság Évkönyve.* 3. Kolozsvár, 1995. 137-153.
- 2014 Táncantropológia és kritikai táncstudomány. *Magyar Tudomány.* 175. 6. 740-748. <https://epa.oszk.hu/00600/00691/00129/>

pdf/EPA00691_mtud_2014_06_740-748.pdf [retrieved:
23.08.2023.]

MÉSZÁROS Csaba

2021 Néprajz és antropológia (vagy a kettő együtt). *Ethnographia*.
132. 1. 1-21.

LAJOS Veronika

2020 Kortárs tudományos létkérdések és kihívások. Reflexió a
magyar néprajz és szociokulturális antropológia viszonyára.
În Cseh Fruzsina - Mészáros Csaba - Borsos Balázs (ed.):
*Számvetés és tervezés. A néprajztudomány helyzete és jövője
a 21. században*. Budapest: BTK Néprajztudományi Intézet
(ELKH) - L'Harmattan. 293-313.

O'SHEA, Janet

2021 A táncstudomány gyökerei és elágazásai. În Fuchs Livia - Fü-
gedi János - Péter Petra (ed.): *Táncstudományi Tanulmányok*.
2020-2021. Budapest: Magyar Táncművészeti Egyetem - Ma-
gyar Táncstudományi Társaság. 23-42.

TOMKO, Linda J.

2005 Fete Accompli: genul, „dansul popular” și idealurile politice
din epoca progresistă în New York City. În Susan Leigh Foster
(Ed.): *Corporealities. Dancing Knowledge, Culture and Po-
wer*. Londra: Taylor & Francis e-Library. 159-182

VARGA Sándor

2020 A gazdasági, társadalmi és politikai kontextuselemzés szük-
ségessége a néptáncutatásban - A belső-mezősegi, hosszú-
hetényi, kapuvári és a végvári vizsgálatok tanulságairól. În
Pál-Kovács Dóra - Szőnyi Vivien (ed.): *A mozgás misztériu-
ma. Tanulmányok Fügedi János tiszteletére*. Budapest: L'Har-
mattan. 173-188.

2021 A közép-erdélyi botos táncok 20. századi változásai. Fuchs
Livia - Fügedi János - Péter Petra (ed.): *Táncstudományi
Tanulmányok 2020-2021*. Budapest: Magyar Táncművészeti
Egyetem - Magyar Táncstudományi Társaság. 275-288.

Teoria antropologiei

Gábor Biczó
László Koppány Csáji

Antropologia culturii dansului

GÁBOR BICZÓ

Dansul este un fenomen socio-cultural complex, care a fost studiat mult și pe larg în istoria antropologiei. Bogăția formei sale și variabilitatea sa situațională permit cercetătorilor să încerce să interpreteze acest fenomen cultural universal din diferite perspective teoretice în antropologie. O privire mai atentă asupra subiectului relevă însă că necesitatea unei analize generale a acestuia, cel puțin din punct de vedere antropologic, se confruntă cu dificultăți teoretice care par insurmontabile. Paradoxul definiției dansului face ca orice definiție generală în termeni antropologici să excludă validarea particularității și a separativității situaționale a dansului ca esență a acestuia în cadrul analizei. Căci, de exemplu, cum poate încercarea comună de a descrie dansul ca fiind o mișcare care reprezintă realizarea unei serii de pași care sunt în general caracteristici unui ritm muzical (sau de altă natură) și a vitezei sale să ne apropie de un proces de înțelegere.

Fundalul etimologic al conceptului oferă, de asemenea, puțin sprijin pentru o înțelegere antropologică a dansului. Faptul că substantivul „dans”, format din verbul vechi german sau francez „a trage”, „a trage”, „a mișca”, a devenit o categorie generică în sensul modern al cuvântului și cum s-a dezvoltat într-o categorie generală după principii semantice și logice, nu sprijină prea mult studiul disciplinar al culturii dansului.

Domeniul sub-disciplinar de cunoaștere specializat în studiul general al fenomenului dansului, etnologia dansului, apărut în anii 1960, trebuie distins, prin obiectivele sale, de încercarea de a interpreta antropologic cultura dansului. În timp ce etnologia dansului se ocupă în primul rând de o analiză generală a naturii entității fenomenului dansului - structura mișcării, structurarea, gestionarea spațiului etc. -, obiectul antropologiei dansului este încercarea de a înțelege cultura și formele sociale așa cum se exprimă în dans.¹

¹ Kurath 1960: 234; Kaeppler 1991: 11-21.

Scopul acestei scurte lucrări este de a oferi o scurtă perspectivă asupra câtorva dintre aspectele de bază ale interpretării antropologice a culturii dansului. În prima secțiune a textului se face referire la cadrul disciplinar de interpretare a subiectului prin conturarea a patru remarci teoretice majore, în timp ce în cea de-a doua unitate de conținut se examinează contextul studiilor culturii dansului a trei cercetători proeminenți - Boas, Malinowski și Evans-Pritchard.

1. Aspecte teoretice: patru observații

1) În primul rând, descoperirea culturii dansului ca subiect a fost făcută devreme în istoria științei. Evoluționismul, teoria-cadru care a stat la baza apariției antropologiei culturale, a identificat dansul ca fiind o consecință a procesului de evoluție generală. Herbert Spencer (1820-1903), un polimat al timpului său, a abordat problema principiilor evoluției generale în cartea sa *Principii fundamentale*, publicată în 1862. În lucrarea sa, motivată de o abordare critică a științei, a încercat să formuleze principiile filosofice incontestabile ale existenței. El a susținut că toate lucrurile pot fi descrise în termenii elementelor de proces ale creației, existenței și dezintegrării (echilibrului). Principiul general al acesteia, precum și esența existenței universului, este determinată de ritm. Ritmul joacă un rol decisiv în apariția fenomenelor și, potrivit lui Spencer, în procesul de eliminare a acestora.

„Găsim fenomene destul de asemănătoare în originea coordonată și în diferențierea treptată a poeziei, a muzicii și a dansului. Ritmurile vorbirii, ale sunetului și ale mișcării au fost inițial interrelaționate. Această unitate se regăsește încă în triburile barbare de astăzi. Popoarele sălbatice își însoțesc dansurile cu anumite cântări unanime, cu bătăi din palme și cu muzică de instrumente grosolane; mișcărilor, cuvintele și sunetele sunt măsurate; întregul ritual este legat de un anumit război sau sacrificiu, cu caracter dominant.”²

Astfel, Spencer tratează dansul ca pe un fenomen autonom și complex, care evoluează treptat, care s-a dezvoltat de-a lungul timpului istoric și ca rezultat al unui proces de diferențiere, și observă că distincția sa față de orice altă

² Spencer 1909: 425.

formă de activitate culturală sau mod de acțiune se poate distinge în mod clar prin caracteristicile sale specifice entității.

2) În al doilea rând, se pare că încercarea de a descrie separativitatea dansului în termeni generali este o chestiune care poate fi bine analizată în cadrul fenomenologiei. Tradiția unei interpretări fenomenologice a dansului este relativ recentă, apărând în mod obiectiv abia la mijlocul anilor 1960. O piatră de hotar, fără îndoială importantă, a fost cartea lui Maxine Sheets Johnson, *The Phenomenology of Dance*, care s-a inspirat din analizele estetice târzii ale fenomenologului francez Merleau-Ponty.³

Subiectul fenomenologiei dansului este, în ultimă instanță, problema separativității, o încercare de a răspunde la întrebarea despre esența fenomenului dansului ca entitate. Care este esența generală elementară care reprezintă baza comună a oricărei variante a oricărei activități de dans. Cu alte cuvinte, din punctul de vedere al unei abordări fenomenologice, intenția aici este de a explora modul în care esența generală a dansului se manifestă în activitatea particulară, adică modul în care generalul este prezent în „forma” particulară. În sens fenomenologic, tot dansul este diferit de tot dansul, deși intenția creativă este atât de a arăta generalul, adică de a arăta același lucru (dansul), cât și particularul, adică de a arăta într-un mod diferit ceea ce este în esență același lucru.

Semnificația acestei formulări, poate oarecum abstracte, poate fi explicată cu ușurință printr-un scurt exemplu. O referință binecunoscută și oarecum clișeizată este scena care a fost dezvoltată ca fiind una dintre cele mai bune adaptări cinematografice ale dansului din toate timpurile, interpretată de Anthony Quinn în rolul principal al personajului *grec Zorba Grecul*. Intriga poveștii, bazată pe romanul biografic al lui Nikos Kazantzakis, urmărește un scriitor care trăiește în Anglia și care, într-o vizită în țara sa natală, îl întâlnește din întâmplare pe protagonistul, boemul și vivacele Zorba. În ceea ce a devenit celebră ca fiind scena finală a filmului, povestea se desfășoară în timp ce cei doi bărbați se despart și își iau rămas bun după eșecul dezastruos al proiectului lor comun. Zorba, care l-a tratat cu superioritate pe scriitorul incomod ca pe un maestru al vieții, l-a inițiat până atunci pe „discipolul” său

³ Johnstone 1966.

în orice, cu excepția unui singur lucru: dansul. Pentru că, așa cum spune el în crezul său, „dansul presupune multă distracție”.⁴

Acest spectacol remarcabil este o reprezentare fenomenologică a ceea ce reprezintă dansul ca entitate în virtutea caracterului său distinctiv. Pentru a permite ca ceea ce prezintă în esență să apară, nu putem să nu ne punem între paranteze structurile noastre anterioare de înțelegere. Caracterul de eveniment al dansului, în sens gadamerian, solemnitatea sa dată de separația sa spațială și temporală, este esența inalienabilă a întregului fenomen și a acțiunii (dansul) care îl expune.⁵ După cum spune cu precizie Johnstone, dansul însuși creează spațiul în care își afirmă separativitatea și sensul pe care îl construiește ca totalitate complexă.⁶

3) În al treilea rând, din punct de vedere antropologic, separarea dansului din perspectiva observatorului (spectatorului) capătă substanță prin semnificația sa construită. Cu alte cuvinte, dansul este, în termeni hermeneutici, un fenomen purtător de sens și plin de semnificație. Relația dintre dans și receptorul său poate fi descrisă ca o triadă de prezentare a sensului creat în forma acțiunii, căutarea sensului în această formă și, prin urmare, încercarea de a-l înțelege și munca interpretativă care urmează. În termeni antropologici, orice instanță a culturii dansului este un fenomen complex încorporat într-un context social, parte a sistemului contextual al realității socio-culturale, care poate fi descifrat în funcție de caracteristicile sale situaționale.

⁴ A se vedea Kakoyanis, Mikos: Zorba grecul. 20th Century Studios. google.com/search?q=zorba&source=hp&ei=d3JiZMiHiHBMMqUgQaCzZPQBQ&iflsig=AOEireoAAAAAZGKAh61BWCxA1nW W W I R y - H 7 G 2 s x h D J - B U & - g s _ s s p = e J z j 4 t D P 1 T d I T d j H O N W D 0 Y q 3 K L 0 p K B A A r U A U T & o q = z o r b & . g s _ l c p = C g d n d 3 M t d 2 l 6 E A E Y A D I O C C 4 Q g w E Q 1 A I Q s Q M Q g A Q y C A g u E N Q C E I A E M - g U I A B C A B D I F C A A Q g A Q y B Q g A E I A E M g U I A B C A B D I F C A A Q g A Q y B Q g A E I A E M - g U I A B C A B D I F C A A Q g A Q 6 C w g A E I o F E L E D E I M B O g s I A B C A B B C x A x C D A T o U C - C 4 Q g A Q Q s Q M Q g w E Q x w E Q r w E Q 1 A I 6 E Q g u E I A E E L E D E I M B E M c B E N E D O g s I L - h C K B R C x A x C D A T o I C C 4 Q g A Q Q s Q M 6 C A g A E I A E E L E D O h E I L h C A B B C x A x C D A R - D H A R C v A T o O C C 4 Q g A Q Q s Q M Q g w E Q 1 A I 6 C w g u E I A E E L E D E I M B O g s I L h C A B B - D H A R C v A T o L C C 4 Q 1 A I Q s Q M Q g A Q 6 C A g A E I A E E M k D O g g I A B C A B B C S A z o I C C 4 Q - g A Q Q 1 A I 6 B Q g u E I A E U J w K W P o i Y K 4 u a A J w A H g A g A G W A Y g B p Q O S A Q M z L j G Y A Q C - g A Q G w A Q A & s c l i e n t = g w s - w i z # f p s t a t e = i v e & v l d = c i d : e a e 6 f 3 6 8 , v i d : D 1 i j J N v n E p 4 [ultima vizită: 2023. 06. 19.]

⁵ Gadamer 1994: 62-67.

⁶ Johnstone 1966: 54.

Un exemplu care ilustrează semnificația antropologică a hermeneuticii dansului este abordarea interpretativă a lui Geertz. În studiul său intitulat *Religia ca sistem cultural*, acesta a acordat o atenție deosebită analizei dansului ritual Rangda și Barong (drama) observat pe insula Bali.⁷ Deși clasificarea exactă a genului acestui ritual arhaic este dificilă, primele interpretări antropologice l-au definit ca fiind un dans în esență. Margaret Mead și soțul ei, Gregory Bateson, un antropolog cu experiență în teoria comunicării, au compilat un film documentar antropologic, *Trance and Dance in Bali*, din filmările lor despre ritualul observat pe insulă între 1937 și 1939. Filmul și, mai târziu, descrierea lui Geertz, subliniază puternic două aspecte. Pe de o parte, natura extrem de complexă a ritului, caracterul său elaborat. Conform poveștii de bază, ale cărei numeroase variante sunt reprezentate pe insulă, Rangda, în esență o creatură asemănătoare unei vrăjitoare, malefică, înfricoșătoare și răspânditoare de ciumă, se luptă cu Barong, un personaj mitic comic și, de obicei, cu patru picioare, interpretat de doi bărbați. Lupta, care se desfășoară cu diferite grade de succes, nu se termină, după cum spune povestea, cu o victorie clară pentru niciuna dintre părți. Pe lângă structura dramei dansului și analiza virginității, interesul antropologic a fost determinat de relația personajelor implicate în rit cu evenimentul. Actorii, care și-au mărturisit experiențele în interviuri, au vorbit despre lumea evocată în contextul luptei dintre Rangda și Barong ca despre o realitate actuală. Ei au identificat situația creată în dans cu realitatea. În plus, relația celeilalte părți implicate în ritual, publicul, cu ritualul, a ridicat întrebări la fel de importante pentru cercetători. Este izbitor faptul că unii dintre spectatori intră în transă ca urmare a muzicii ritmice, a muzicii și a mișcării, executate cu clopote și tobe, care însoțesc dansul, acțiunea și spectacolul și care sunt caracteristice culturii Bali. Izbucnirile emoționale inconștiente care caracterizează starea de transă se află, totuși, sub controlul unui al treilea grup de actori ai ritualului, spectatorii „sobri”, care țin evenimentele sub control pentru a evita autoagresiunea sau pentru a perturba desfășurarea ritualului. Din acest scurt rezumat reiese poate clar că, în termeni antropologici, funcționarea ritului, funcția culturală a evenimentului de dans, presupune o interacțiune înțelegătoare între toate cele trei părți, interpreții, spectatorii expuși la transă și cei „sobri”, care prinde viață prin interpretarea conținutului realizat în cadrul

⁷ Geertz 2001: 72-118.

ritualului. Profunzimea cu care interpreții se identifică cu rolul lor, când și de ce spectatorii aflați în transă doresc să intervină în luptă - de obicei în sprijinul lui Barong - și cum își îndeplinesc „sobrii” rolul de a controla evenimentele, toate acestea sunt în funcție de înțelegerea poveștii, adică de ceea ce se interpretează în dans.

Limbajul dansului este un sistem de semne care face ca sensul să fie accesibil prin decodificarea spectacolului construit. Semnificația este ascunsă, mesajul nu este direct disponibil, necesită un efort hermeneutic. Cheia pentru a desluși sensul este cunoașterea codului de semne al dansului, așa cum înțelegerea poveștii lui Rangda și Barong necesită cunoștințe culturale, o inițiere estetică. Întrebarea care se pune aici este întotdeauna: poate spectatorul să vadă povestea din perspectiva dansatorului, stabilind astfel o interrelație de înțelegere între interpret și receptor?

4) Nu în ultimul rând, ca o a patra remarcă introductivă, ar trebui să acordăm atenție naturii multifuncționale a dansului ca o problemă fundamentală pentru antropologia culturii dansului și ca o legătură inseparabilă între cele trei aspecte enumerate mai sus. Studiile de antropologie culturală au recunoscut de timpuriu că dansul este un fenomen cultural total și complex, care poate îndeplini simultan mai multe funcții. Pe lângă recunoașterea caracterului de ocazie și de eveniment, au fost dezvoltate diverse sisteme de tipizare, categorisire și clasificare. Pe lângă caracterul ritual, profan și interpersonal, relațiile sociale, cum ar fi sistemul de roluri masculine și feminine, sau funcția unui proces social, ridică o serie de aspecte analitice. Din punctul de vedere al unei abordări funcționale, ceea ce au în comun toate acestea este faptul că, în cele din urmă, toate caută să răspundă la întrebarea: ce scop servește dansul?

Un bun exemplu de recunoaștere a caracterului multifuncțional al fenomenului dansului în istoria cercetării antropologice asupra culturii dansului este interpretarea dansului soarelui Sioux. Exemplul arată modul în care dansul funcționează ca o combinație și o acumulare de diferite funcții culturale și cum se realizează reprezentarea sa în practica situativă. Din scrierile lui Fred Voget și dintr-o serie de alte studii, reiese clar că mult studiat dansul soarelui este, în esență, un rit de inițiere elaborat, un eveniment

comun care culminează cu procesul de maturizare a tinerilor războinici.⁸ Ritualul coregrafiat urmează o ordine strictă în care tinerii își leagă benzi de piele la piept sau pe spate, care sunt apoi atașate de un copac tânăr. Testul de curaj presupune ca tânărul să danseze împotriva soarelui, îndurând în tăcere durerea până când curelele sunt smulse din corpurile lor. În acest test dramatic al măsurii în care suferința poate fi îndurată, publicul susține mișcările dansatorului cu un acompaniament ritmic, care completează sunetul fluierului pe care tânărul îl suflă în timp ce execută. Este clar că evenimentul de dans are mai multe funcții paralele din punctul de vedere al comunității. Este în același timp un test de curaj, un ritual religios, un eveniment social-comunitar și un spectacol estetic.

După cum se poate observa în mod clar din cele de mai sus, cele patru cadre teoretice interdependente și complementare ale studiului antropologic al culturii dansului permit analiza interrelațiilor dintre natura complexă a entității dansului și contextul său socio-cultural. În termeni antropologici, dansul este o formă complexă de acțiune în timp și spațiu cultural, care își prezintă esența fenomenologică ca o poziție distinctă, care creează sens și caută sens pentru destinatarii săi și care, în majoritatea cazurilor, se caracterizează prin mai multe funcții paralele. În cele ce urmează, vom ilustra pe scurt complexitatea studiului antropologic al culturii dansului în domeniul cunoașterii prin prezentarea a trei exemple clasice.

2. Trei exemple de cazuri

Studiul dansului a fost un subiect de cercetare important încă de la începutul antropologiei ca disciplină, practic din ultima treime a secolului al XIX-lea. De exemplu, Henry Lewis Morgan, în primele schițe ale lucrării sale majore, *The Structure of Ancient Society*, menționează dansul ca subsecțiune substanțială a lucrării sale, ca dovadă a originii comune a indienilor nord-americani.⁹ Abordarea evoluționistă a lui Morgan, desigur, nu se concentra asupra caracteristicilor de separație particulară a fenomenelor de dans ca universali culturali, ci, dimpotrivă, studia constituenții comuni, elementele care puteau

⁸ Voget 1984.

⁹ Trautman 1987: 118.

fi puse în slujba unei teorii unilinare a evoluției. Cu toate acestea, rămâne faptul că menționarea culturii dansului ca subiect antropologic organic este o chestiune istorico-științifică remarcabilă. Din punctul de vedere al istoriei științei și al complexității abordării sale, lucrarea lui Franz Boas se detașează ca o piatră de hotar în studiul antropologic al culturii dansului printre primele cercetări.

a) Boas și cercetarea kwakiutl

Franz Boas (1858-1942), pionier al antropologiei moderne, a interpretat dansul ca pe un sistem socio-cultural complex. Viziunea sa holistică a jucat un rol decisiv în dezvoltarea abordării sale, posibilă datorită intereselor sale vaste și a diversității studiilor sale. După cum se știe, tânărul savant, care a emigrat din Germania, se simțea bine în multe discipline, de la geologie la filozofie și istorie, și era, desigur, extrem de bine familiarizat cu lucrările etnologice ale perioadei.¹⁰

După primul său loc de muncă la Universitatea Clark, Boas s-a aflat într-o situație aventuroasă în 1892, când a acceptat un post la Expoziția Mondială de la Chicago, ca specialist în pregătirea expozițiilor care urmau să sărbătorească cea de-a 400-a aniversare a călătoriei lui Columb.¹¹ După finalizarea expoziției, a lucrat în diverse locuri de muncă în muzee până în 1896 și a avut o contribuție neprețuită la dezvoltarea conceptului de domeniu emergent al antropologiei culturale și al muzeului ca disciplină relevantă.

În această perioadă, Boas s-a implicat mai mult în cultura Kwakiutl, căreia i-a dedicat multe decenii din cariera sa ulterioară. În calitate de unul dintre organizatorii expoziției, sarcina sa a fost de a prezenta culturile indigene din America de Nord într-un mod erudit, pe care publicul larg să îl poată înțelege, și era firesc ca, în cadrul acestei activități, să acorde o atenție deosebită obiceiurilor și modului de viață Kwakiutl, pe care le cunoștea atât de bine. Trăind pe Insula Vancouver și pe coasta de nord-vest a insulei Vancouver, tribul avea o cultură extrem de bogată, bazată în principal pe pescuitul somonului. Reprezentarea acestuia în muzee era

¹⁰ Biczó 2019: 43-61.

¹¹ Pepper 2018: 18.

o sarcină dificilă, iar Boas a recunoscut acest lucru și a adoptat o nouă abordare pentru a prezenta cultura în mod autentic. Ideea sa a fost de a folosi tehnica de compoziție a „imaginii vii” (diorama), care devenea din ce în ce mai frecventă în expozițiile muzeale din acea perioadă, pentru a prezenta obiecte, tablete și texte reprezentând viața indigenilor nu în mod izolat, ci în scene complexe. Figurile îmbrăcate în mărime naturală, expuse în spațiul expozițional, nu sunt plasate la întâmplare, ci ca personaje ale unei situații de viață sau ale unui obicei complex. Autenticitatea demersului s-a bazat în mod evident pe faptul că cercetătorul cunoștea foarte bine funcția, semnificația și contextul structural intern al unei situații, cum ar fi un ritual, adică a înțeles situația culturală pe care se dorea a fi prezentată în spațiul muzeal.¹²

Conform documentației și fotografiilor care au supraviețuit, Boas a avut grijă să se asigure că scenele cu semnificație culturală sunt cât mai autentice posibil.¹³ Adesea se imita pe sine însuși ca actor într-o scenă de ritual sau de dans pe care o observa pe teren, pentru a-și reprezenta observațiile cu un sentiment de obiectivitate științifică, ca parte a procesului de reprezentare a muzeului. A devenit o opinie larg răspândită în domeniul științei în această perioadă, după cum a afirmat mai târziu elevul său Alexander Goldenweiser, că dansul este un fenomen cultural uman universal, unul dintre cele mai complexe subiecte antropologice și mult mai dificil de descris decât sistemele de rudenie sau tipurile de case.¹⁴

În dezvoltarea dioramei ca paradigmă muzeală cu valoare practică, Boas a acordat o atenție deosebită prezentării unui ritual de dans kwakiutl. Ritualul de inițiere *kwakiututl* este, de fapt, o dramă de dans care se desfășoară pe parcursul a patru zile și care implică întreaga comunitate. Secvența de evenimente este următoarea: un tânăr care așteaptă inițierea este răpit de spirite, transformat și transformat într-o creatură canibală sub forma unui corb sau a unei păsări furtună, care se întoarce în comunitate ca pasăre mănăitoare de oameni. A doua parte a ritualului se referă la „îmblânzirea” tânărului, la reintroducerea sa în comunitate, ceea ce are ca rezultat faptul

¹² Boas 1974: 297-300.

¹³ Jacknis 1988: 75-88.

¹⁴ Goldenweiser 1910: 284-286.

că acesta devine un membru cu drepturi depline al comunității masculine. Dansul este componenta culturală structurală care organizează și ține laolaltă întreaga secvență de evenimente. Pe de o parte, acesta servește ca mijloc de a păstra legătura cu spiritul strămoșilor și, în același timp, de a obține sprijinul spiritelor. Boas a înregistrat douăsprezece variante ale ritualului *Hamas*, ceea ce, în opinia sa, demonstrează că variabilitatea culturală este una dintre cele mai importante caracteristici ale comunităților sociale umane.

El a conceput dansul ca pe un fenomen cultural holistic în contextul metodei dioramei. Spectacolul de dans ritual, așa cum este reflectat în reprezentare, a fost conceput ca parte inseparabilă a unui context social specific, în care s-a realizat apoi o reprezentare completă a culturii. Boas identifică dansul ca fiind esența culturală funcțională a ritualului, care face legătura între diferitele arene ale vieții religioase și sociale ale comunității.

b) Cercetările lui Malinowski și funcția socială a dansului

Bronislaw Malinowski (1884-1942), un antropolog britanic de origine poloneză, și-a desfășurat cercetările asupra dansului în principal prin studierea formelor executate ca parte a proceselor rituale. După cum se știe, în cadrul cercetărilor sale de teren din Insulele Trobriand, care au durat aproximativ doi ani și s-au desfășurat parțial în circumstanțe constrângătoare, el și-a dedicat o mare parte din timp ritualurilor comunităților indigene.¹⁵

Una dintre primele sale scrieri pe tema culturii dansului, care face referire la experiențele de teren ale lui Malinowski, a fost scrisă în 1916. Analiza sa, intitulată *Fantoma morților în Insulele Trobriand*, reflectă deja ideile de bază ale abordării sale funcționaliste de mai târziu.¹⁶ Funcția primară a dansului este aceea de a fi un element de funcționare a comunității, capabil să răspundă unor nevoi sociale specifice. În studiul său, ca și în scrierile sale ulterioare despre Insulele Trobriand, a acordat o atenție deosebită fenomenului sărbătorii *Milamala* și practicilor rituale asociate, în care dansul joacă un rol important. În abordarea sa, *Milamala este* atât un eveniment social, cât și unul religios-magic, o sărbătoare a „recoltei” legată de recolta de igname. El a observat

¹⁵ Biczó 2019: 80-87.

¹⁶ Malinowski 1916: 353-430.

că, în satele din Insulele Trobriand, distribuirea recoltei, care este adunată în mod colectiv, începe cu un dans executat de bărbați. Cu toate acestea, funcția economică a dansului este complementară și practic inseparabilă de funcția sa comunitară, care este legată de această ocazie. În acest sens, ritul dansului din cadrul sărbătorii reprezintă o ocazie de organizare, de consolidare și de creare de noi legături sociale, încurajând astfel rețelele comunitare să rămână funcționale. Natura festivă a *Milamalei* este întărită de faptul că costumele dansatorilor sunt în mod clar casual, diferite și diferite de ținuta lor de zi cu zi, ceea ce subliniază, de asemenea, caracterul distinctiv al evenimentului. Malinowski descrie cu acuratețe utilizarea penelor de kazoo, sistemul de motive decorative pentru pictura corporală și utilizarea coifurilor, care împreună reflectă importanța socială a dansului în cadrul comunității.

O altă funcție esențială a ritualului și a dansului executat ca parte a acestuia este aceea că joacă un rol important în organizarea relațiilor sociale nu numai în interiorul grupului, ci și între grupuri. Vizitele în comunitățile vecine încep cu salutul reciproc al părților prin dans. Urmează prezentarea cadourilor și schimbul ritual de bunuri, care reprezintă, de asemenea, un mijloc de exprimare a statutului social.

Analiza ritualului *Milamala* din primele cercetări ale lui Malinowski a evidențiat complexitatea ritualului și a activității de dans care animă întreaga sărbătoare asociată, ca eveniment complex al vieții sociale, care, în sens funcțional, joacă un rol cheie în menținerea și consolidarea relațiilor interne ale comunităților. De asemenea, a arătat că dansul este o activitate culturală care este, de asemenea, crucială pentru stabilirea și reglementarea relațiilor dintre comunități și pentru funcționarea sistemului economic și social.

c) Valoarea socială a dansului în cercetarea lui Evans-Pritchard

Ca un ultim exemplu de prezentare succintă în cadrul oferit de lucrarea de față, Evans-Pritchard (1902-1973), antropolog social britanic, va prezenta unul dintre cele mai importante proiecte de cercetare asupra dansului. După cum se știe, mediile de cercetare ale lui Evans-Pritchard au fost în primul rând cele africane. Cu toate acestea, cercetătorul cu un nivel de educație ridicat

nu a efectuat doar cercetări academice, ci a participat la mai multe războaie pentru armata britanică, ceea ce a fost inseparabil de cunoașterea culturilor locale, în special a celei sudaneze.

Unul dintre primele proiecte de cercetare ale lui Evans-Pritchard în comunitatea Zande, în 1926, l-a pus pe Evans-Pritchard în fața întrebării privind semnificația socială a culturii dansului. În studiul său timpuriu, *The Dance*, publicat în 1928, a studiat dansul berii Zande în detalii remarcabile.¹⁷ Analiza sa, desigur, nu se apropie nici pe departe de calitatea sintezei teoretice pe care o reprezintă lucrarea sa ulterioară *Witchcraft, Oracles and Magic Among the Azande*, publicată în 1937. Cu toate acestea, acest studiu timpuriu al dansului a prefigurat o abordare care a tratat cultura dansului ca pe un fenomen cu o valoare socială remarcabilă.

Într-una dintre concluziile inițiale ale lucrării sale, el a afirmat că dansul este adesea studiat de cercetători ca o formă independentă de acțiune, ceea ce, în opinia sa, este o interpretare greșită. El susține că dansul este o practică socială importantă și complexă și că cercetarea aspectelor sale fiziologice și psihologice este utilă doar pentru a înțelege semnificația sa socială. În opinia sa, dansul este un eveniment social organizat și structurat care ne confruntă în mod inevitabil cu unele dintre întrebările care definesc acest subiect. Care este valoarea socială a dansului, ce nevoi satisface și ce rol joacă în viața comunității?

Evans-Pritchard începe să elaboreze câteva dintre aspectele generale legate de fenomenul culturii dansului Zande, apoi explorează valoarea socială a dansului printr-un exemplu specific. În opinia ei, este important să înțelegem că această comunitate produce o gamă extrem de diversă de dansuri, a căror clasificare și categorisire nu este un scop în sine. O privire de ansamblu sistematică ne ajută să înțelegem multitudinea de aspecte sociale legate și concentrate în dans. În cazul zandei, se precizează că, din punct de vedere formal, subdiviziunile lor de bază pot fi instrumentale, neînsoțite sau legate de roluri și situații sociale. Cu toate acestea, diviziunea formală nu poate ascunde faptul că, adesea, diferiți actori sociali au propriul dans legat de statutul lor sau își exprimă statutul actual sub forma unui dans adaptat la o situație socială specifică. Astfel, de exemplu, se poate distinge dansul bărbaților în vârstă sau dansul

¹⁷ Evans-Pritchard 1928: 446-462.

fiilor șefului, dar și Zande „folosesc” un dans diferit pentru înmormântări și pentru muncă.

Partea analitică mai amplă a lucrării se ocupă apoi în mod special de fenomenul „dansului berii”. Acompanied de muzică, gonguri și tobe, precum și de un cor, dansul este un eveniment foarte reglementat și colectiv care implică întreaga comunitate.

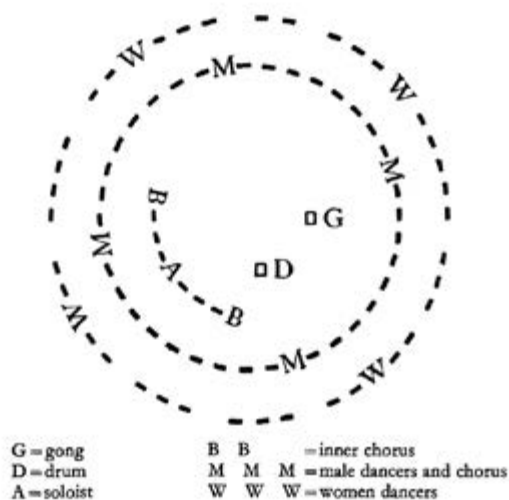
După cum se poate observa în diagrama Evans-Pritchard, coregrafia dansului, modul în care actorii își ocupă locurile pe ringul de dans, este intrinsec sofisticată. În centrul cercului de dans se află cei doi muzicieni, toboșarul (D) și colegul său care cântă la gong (G). Solistul cântăreț (A) și corul interior (B), care se află în picioare la dreapta și la stânga sa, se află practic în aceeași poziție. Ei sunt urmați, în următorul cerc concentric, de bărbați (M) și, în cele din urmă, la exterior, de femei (W). Figura nu indică acest lucru, dar, pe lângă femeile care dansează, copiii, care sar înainte și înapoi în ritmul mișcării, formează cercul cel mai liber structurat din exterior. Dansul este condus de fiul șefului sau de un alt tânăr merituos, care ocupă o poziție extrem de prestigioasă.

În analiza sa, Evans-Pritchard a arătat că, în spatele unei organizări bine puse la punct, se află reguli sociale complexe, care acționează ca urmare a activității de dans. Conform cercetării sale, „dansul berii” din Zande este un eveniment local al cărui participanți sunt conectați social unii cu alții în diferite moduri. Aceștia sunt frați și surori, membri ai unor comunități magice, mulți dintre ei rude de sânge, poate crescuți împreună în copilărie, sau persoane care locuiesc la câteva ore distanță de eveniment și, prin urmare, sunt familiarizați cu acesta. Evans-Pritchard a analizat, de asemenea, modul în care trupele de dans au secțiuni în care membrii unor subgrupuri mai mici și coezive dansează împreună, cum ar fi rudele sau prietenii. Dansul oferă, de asemenea, o oportunitate pentru mame de a-și prezenta în public copiii pentru prima dată comunității. Un alt context important și demn de remarcat este faptul că dansul oferă o oportunitate de a iniția o relație între băieți și fete. Deoarece bărbații și femeile dansează separat, există reguli stricte pentru contactul dintre ei în spațiile publice, iar pentru încălcarea acestor reguli se impun sancțiuni.

Dincolo de alte detalii, este clar că valoarea socială a dansului pentru Zande este rolul său coerent în garantarea controlului și menținerii pașnice a relațiilor sociale. Evans-Pritchard a legat astfel studiul antropologic al culturii dansului de înțelegerea funcționării societății și a demonstrat că dansul nu este un element socio-cultural izolat al lumii noastre de viață. Dansul este o funcție a unor contexte complexe pe care dansul însuși le exprimă, pe care ajută să le susțină și, nu în ultimul rând, pe care ajută la controlul vieții sociale din care este un produs proeminent.

Rezumat

Desigur, această scurtă trecere în revistă a abordat, cu titlu introductiv, doar câteva dintre problemele teoretice de bază ale studiului antropologic al culturii dansului și selecția arbitrară a autorilor clasici care au participat la studiul acestui subiect. Lucrarea a argumentat că cultura dansului, sau oricare dintre manifestările sale ad-hoc, adică dansul, nu poate fi înțeleasă fără o analiză a condițiilor socio-culturale care o fac posibilă. Astfel, clarificarea contextului este atât un element inalienabil, cât și o condiție prealabilă pentru interpretarea fenomenelor de dans.



Dansul berii Zande (iluzia Evans-Pritchard)

Literatură

Gábor BICZÓ

2019 „Noi” și „celălalt”. Budapesta: L'Harmattan.

BOAZ, Franz

1974 Funcțiile educaționale ale muzeelor antropologice. În George W. Stocking (ed.): *Boas Reader*. Chicago - Londra: The University of Chicago Press.

EVANS-PRITCHARD, Evan

1928 Dansul. În *Africa: Jurnalul Institutului Internațional African*. Vol. 1. No. 4. (Oct. 1928.). 446-462.

GADAMER, Hans-Georg

1994 Actualitatea frumuseții. În Béla Bacsó (ed.): Hans-Georg Gadamer. Budapest.

GEERTZ, Clifford

2001 Religia ca sistem cultural. În Geertz, Clifford. *Osiris*.

GOLDENWEISER, Alexander

1910 Totemismul. un studiu analitic. În *The Journal of American Folklore*. Vol. 23. No. 88 (apr. - iun.). American Folklore Society. 284-286.

JACKNIS, Ira

1988 Franz Boas and Exhibits: On the Limits of Museum Methods in Athropology, în George Stocking (ed.): *Obiecte și alții. Essays on Museum and Material Culture*, Madison: University of Wisconsin Press.

JOHNSTONE, Maxine Sheets

1966 *Fenomenologia dansului*. Madison și Milwaukee: The University of Wisconsin Press.

KURATH, Gertrude Prokosch

1960 Panorama etnologiei dansului. În *Current Anthropology*. Vol. 1. Nr. 3 (mai). 233-254.

KAEPPLER, Adrienne L.

1991 American Approaches to the Study of Dances. În *Yearbook of Traditional Music*. Vol. 23. 11-21.

MALINOWSKI, Bronislaw

1916 The Spirits of the Dead in the Trobriand Islands, în *The Journal of the Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*. Vol. 46. (Iulie - decembrie).

PEPPER, Martin W.

2018 *Franz Boas și Muzeul Columbian Field*. Departmental Honors Projects. 75. <https://digitalcommons.hamline.edu/dhp/75> [ultima vizită 19 iun. 2023]

SPENCER, Herbert

1909 *Principii de bază*. Budapesta.

TRAUTMAN, Thoma R.

1987 *Lewis Henry Morgan and the Invention of Kinship*. Berkeley - Los Angeles - Londra: University of California Press.

VOGET, Fred W.

1984 *The Shosoni - Crow Sun Dance*. Norman: University of Oklahoma Press.

Utilizarea spațiului, a mișcării, a artei – și a dansului (despre relația dintre antropologia artei și antropologia dansului)

LÁSZLÓ KOPPÁNY CSÁJI

Încă de la nașterea științelor pozitivistice și chiar din perioada iluministă, putem observa specializarea disciplinelor. Concentrarea cercetării pe discipline din ce în ce mai înguste a dus la declinul unei viziuni mai largi, „holistice”. Majoritatea disciplinelor au văzut lumea printr-o fereastră din ce în ce mai mică. O excepție binevenită a fost însă apariția antropologiei culturale în ultima treime a secolului al XIX-lea, alături de alte câteva inițiative ulterioare¹. În decursul secolului și jumătate de istorie, aceasta a reușit să evolueze din lumea „științei domnului Tyler”² și a descrierii pozitvistice a culturilor și societăților popoarelor exotice într-o știință interpretativă, integratoare și extrem de inovatoare datorită capacității sale de autorefecție. Ea a fost capabilă să își reînnoiască din când în când cadrul teoretic și metodologic, să își redefinească întrebările și ipotezele de bază. Acesta este motivul pentru care, după evoluționism, particularism istoric, difuzionism, relativism cultural, funcționalism, structuralism, structural-funcționalism, antropologie simbolică, antropologie interpret(at)ive³ și multe

¹ Pentru a da doar un exemplu, și turnura lingvistică sau teoria discursului au adus inovații teoretice utile în știință, dar mai degrabă au influențat prin abordarea lor disciplinele existente.

² Antropologul britanic Edward Burnett Tylor a fost primul care a folosit termenul de antropologie. Noua știință inițiată de el a prins rădăcini în America în câteva decenii. Dar în Franța, de exemplu, cuvântul sociologie a fost folosit mult timp pentru a descrie studii științifice care astăzi ar fi considerate cercetări antropologice. Utilizarea cuvântului nu este încă uniformă. Eriksen 2006: 13, 25.

³ Forma interpretativă/interpretativă există în paralel în Ungaria, ambele sunt folosite de exemplu de A. Gergely et al. 2010 (vezi de exemplu 207). Ar fi util dacă fie departamentele universitare, fie Societatea Maghiară de Antropologie Culturală ar standardiza terminologia.

alte tendințe, în epoca post-postmodernă apar noi direcții teoretice. Așadar, chiar și postmodernismul, care a preconizat uneori sfârșitul științei, nu a închis acest proces.

Antropologii, care au fost pietre de hotar în istoria științei, au oferit noi perspective acestei științe, recunoscând „problemele de început”, unilateritatea și erorile teoriilor existente și anterioare, dar nu întotdeauna pornind de la zero, fără a anula aceste cunoștințe. Experiența predecesorilor antropologici a fost construită în mod reflexiv.⁴ Utilizarea din ce în ce mai intensă a rezultatelor co-disciplinelor și dialogul cu acestea au deschis un nou orizont interdisciplinar la sfârșitul secolului XX. Pentru ca antropologia să își păstreze caracterul integrator, este important să fie conștientă de valorile sale fundamentale și, în fața unor studii de caz extrem de interesante și a unor cercetări concentrate, să nu-și neglijeze orientarea teoretică și comparativă.⁵ Așa cum a subliniat Evans-Pritchard în urmă cu jumătate de secol, antropologia culturală și socială nu poate fi cultivată eficient și temeinic fără o cunoaștere a istoriei sale.⁶

Pe lângă (și poate datorită) marii largiri a orizontului său științific, putem observa și un contraproses. Odată cu explozia domeniului de aplicare al antropologiei și a literaturii despre antropologie din a doua jumătate a secolului XX, antropologia însăși a dat naștere unei serii de subdiscipline, cum ar fi diferitele lumi ale antropologiei religiei, studiile etnice, antropologia urbană, antropologia politică, antropologia genului etc. Antropologia artei și, separat, antropologia dansului s-au născut în anii 1960 și 1970 ca parte a acestei spe-

⁴ cf. Geertz 2001: 224.

⁵ Thomas Hylland Eriksen, folosind o metaforă împrumutată de la Clifford Geertz și Godfrey Lienherdt, spune că, în scrierile antropologice, gătim o tocană dintr-un iepure de teorie și un elefant de muncă de teren etnografică (date empirice), astfel încât gustul iepurelui să domine. Eriksen 2006: 46.

⁶ Câteva decenii mai târziu, a adăugat un apendice la textul unui volum din 1937, considerat încă o lucrare de referință, în care citim acest gând esențial: „Uneori, oamenii spun că oricine poate face observații și scrie o carte despre un popor primitiv. Poate că oricine poate, dar s-ar putea să nu fie o contribuție la antropologie. În știință, ca și în viață, găsești doar ceea ce cauți. Nu poți avea răspunsuri fără să știi care sunt întrebările. În consecință, primul imperativ este o pregătire riguroasă în teoria generală înainte de a încerca cercetarea pe teren, astfel încât să știi cum și ce să observi, ce este semnificativ în lumina teoriei. Este esențial să realizăm că faptele sunt în sine lipsite de sens. Pentru a fi semnificative, ele trebuie să aibă un grad de generalitate. Este inutil să mergi pe teren orbește. Trebuie să știi exact ceea ce vrei să știi, iar acest lucru poate fi dobândit doar printr-o pregătire sistematică în antropologia socială academică.” Evans-Pritchard 1976: 240-241.

cializări tematice. În lucrarea mea, voi examina modul în care conceptul de antropologie a artei și relația dintre antropologia dansului și antropologia artei s-au schimbat în ultima jumătate de secol și ce schimbări prevăd pentru viitor.

Aș dori să subliniez de la început că nu sunt un antropolog al dansului. Abordez antropologia dansului (sau, cu alte cuvinte, „studiul antropologic al culturii dansului”) din contextul istoriei științei, al antropologiei artei, al antropologiei religioase și al istoriei științei. În experiența mea de cercetare antropologică pe teren în Bazinul Carpatic și de cercetare etnologică⁷ pe teren în diferite părți ale Africii și Asiei, m-am confruntat cu rolul dansului și cu zonele sale de graniță în multe cazuri, de la riturile funerare la spațialitatea sacră, la complexitatea mișcării - sau a imobilității, a „nemișcării” - corpului. Cu toate acestea, scrierile mele sunt în primul rând de natură teoretică și istorică, așa că - tot din motive de spațiu - voi prezenta doar două scurte studii de caz pentru a-mi ilustra argumentul.

Fie că ne place sau nu, științele și disciplinele științifice nu există ca niște galaxii independente, ci interacționează și se legitimează prin răspunsurile lor credibile (relevanța lor socială, dacă vreți) la întrebările societății. Pe această bază, ele pot atrage finanțare științifică și pot induce decizii de politică științifică. Prin urmare, modul în care o știință sau o disciplină se definește pe sine, competențele sale, cadrul său teoretic și metodele sale, are un impact major asupra resurselor umane și financiare de care are nevoie pentru a-și atinge obiectivele. Rezultă astfel o relație dialectică și în continuă schimbare între imaginea de sine a științelor și - ca un fel de profeție care se autoîmplinește - succesul acestora în societate. Este important să trasăm granițele disciplinei noastre astfel încât să poată oferi răspunsuri competente și nuanțate la întrebările care îi preocupă pe mulți într-o lume în schimbare și cu relevanțe mai noi.

Deși arta, ca operă de artă care depășește activitățile pragmatice, care urmărește să atingă o valoare estetică sau o comunicare simbolică și/sau ca fenomen comunicativ specific, dependent de cultură, a atras atenția încă de la

⁷ Asemănările și diferențele dintre orientările și metodele de lucru pe teren ale acestor două discipline, adesea sinonime, au fost subliniate de mulți (de exemplu, A. Gergely et al. 2010). Cu toate acestea, este, de asemenea, clar că definiția acestor concepte și relația dintre ele variază aproape de la o țară la alta.

începuturile antropologiei,⁸ antropologia artei ca disciplină de sine stătătoare a apărut abia în a doua jumătate a secolului XX.⁹ Oricât de importante ar fi fost scrierile din „cărțile de lectură” despre antropologia artei¹⁰ ca precursor, primii Daraibaji ai eseurilor au examinat arta ca un segment al societății sau al culturii materiale studiate, mai degrabă decât ca o activitate creatoare umană fundamentală.¹¹ Până la jumătatea secolului al XX-lea, arta a fost analizată nu ca artă în sine, ci ca fenomene artistice culturale specifice anumitor societăți - tehnicile, motivele, paralelele și funcțiile lor - cu un accent predominant pe artele vizuale.¹²

Este posibil ca vizualitatea să fi devenit un punct de atracție pentru că, aparent, necesită - aparent - mai puțină pregătire și cunoștințe anterioare în domeniul artelor decât, de exemplu, studiul muzicii, al dansului sau al teatrului. Apariția târzie a artei ca disciplină antropologică separată se poate datora, de asemenea, abordării ierarhice a colonialismului de la sfârșitul secolului al XIX-lea. Conform acestei viziuni, „popoarele primitive” erau, din perspectiva occidentală (evoluționistă), înapoiate în dezvoltarea lor și, în consecință, produceau o cultură materială mai simplă, mai ușor de analizat pentru orice om de știință calificat. Oamenii noștri de știință plasau arta profesională (sau de elită) ierarhic deasupra artei populare, chiar și în raport cu propria lor cultură. Arta primitivă, arta populară sau populară, era incitantă ca parte a culturii, nu era comparabilă cu arta „de elită” occidentală.¹³ Aceasta din urmă, de altfel, nu era abordată de antropologie, ci de istoria artei și de alte teorii ale artei. Divizarea disciplinelor a avut, de asemenea, un impact asupra modului în care era percepută arta. S-ar putea enumera exemple de abordări ierarhice, de la ideea unui *Kulturgut scufundat* (bunuri culturale descendente)¹⁴ până la interpretarea zicerilor și a cântecelor populare greu de înțeles ca deteriorare textuală. .¹⁵

⁸ Layton 1991: 4.

⁹ Haselberger 1961.

¹⁰ De exemplu, Forge 1973; Morphy - Perkins 2006.

¹¹ pl. Morphy - Perkins 2006: 1.

¹² cf. Firth 1973: vi.

¹³ cf. Morphy - Perkins 2006: 1-2.

¹⁴ Naumann 1922.

¹⁵ Ildikó Tamás atrage atenția asupra modului în care imaginea folclorului și a oamenilor a determinat puternic (și a îngustat) interpretarea procesului de creație artistică și a îngreunat realizarea unei cercetări mai nuanțate asupra narațiunilor copiilor. Tamás 2019: 584.

Complexitatea situației este ilustrată de faptul că, încă de la sfârșitul secolului al XIX-lea, artiștii de avangardă europeni și americani erau deja fascinați și extrem de inspirați de operele de „artă primitivă”. Pe lângă artiștii plastici, lucrările lui Franziska Boas și Rudolf Laban din prima jumătate a secolului al XX-lea pot fi incluse aici¹⁶ - dar aceștia au abordat-o ca artiști, nu ca oameni de știință. Să nu uităm că muzica populară a inspirat, de asemenea, mulți oameni începând cu epoca romantică, dar mai ales de la mijlocul secolului al XIX-lea. Gândiți-vă, de exemplu, la Dansurile slavone (op. 46) ale lui Antonín Dvořák sau la Trei cântece populare rusești (op. 41) ale lui Serghei Rachmaninov. Dar mult mai prevăzător a fost modul în care Béla Bartók, Zoltán Kodály și László Lajtha au privit muzica populară. Ideea sa de „sursă pură”, la fel ca și muzica de artă, fertilizând chiar cultura națională, a fost înaintea timpului său, dar a fost cu adevărat pionierat în gândirea despre artă ca proces creativ uman. Deși istoria antropologiei nu consideră colecțiile lui Bartók, Kodály și Lajtha drept muncă de teren în antropologia artei, iar analizele lor nu fac parte din antropologia artei, există multe asemănări în abordarea și profunzimea gândirii lor.¹⁷ Procesul de creație artistică în dialectica sa între individ și colectiv și recunoașterea importanței limbii materne muzicale sunt încă idei dominante în antropologia artei. Bartók și Kodály nu aplicaseră încă teoria discursului,¹⁸ și nici sociologia cunoașterii a lui Peter Berger și Thomas Luckmann,¹⁹ în care individul și societatea sunt în același timp modelatoare și modelate, aflându-se astfel într-o relație dialectică. Pe lângă așa-numita turnură lingvistică, aceste noi abordări teoretice au contribuit în mare măsură la dezvoltarea antropologiei artei. Să luăm în considerare, de exemplu, influența lucrare a lui Clifford Geertz din 1983, *Art as a Cultural System*,²⁰ , pe care cu greu ar fi putut să o scrie fără a cunoaște aceste noi evoluții.

Dihotomia dintre Occident și primitivi părea să fi dispărut în ultima treime a secolului al XX-lea, dar noțiunea de „lume în curs de dezvoltare” a menținut o trinitate transformată de „Occident, Orient și lume în curs de dez-

¹⁶ Toepfer 1997; Wisotzki 2021. Dansul expresionist, sau dansul ca formă de expresie și ca instrument terapeutic, a apărut, de asemenea, în prima jumătate a secolului XX.

¹⁷ cf. de ex. Bartók 1921.

¹⁸ Foucault 2001 [1969].

¹⁹ Berger - Luckmann 1966.

²⁰ Geertz 2001: 271-303.

voltare”, care era, de asemenea, ierarhică.²¹ După cum am menționat, sculpturile, picturile, textilele și măștile etc. erau încă comparate de antropologi și etnografi până la nașterea antropologiei artistice în anii 1960.²² Analiza ritualurilor și a obiceiurilor populare nu s-a perpetuat în scopuri estetice sau artistice, ci în scopuri descriptive sau pentru a interpreta funcțiile și rolul lor în structurile sociale. Ele prezentau interes doar ca fenomene necesare pentru descrierea și analiza societăților și culturilor, și nu ca activități artistice creative. În ultima treime a secolului al XX-lea, teoria „dramei sociale” a lui Victor Turner a adus o schimbare semnificativă în acest domeniu, deoarece a pus accentul pe relația dinamică și dialectică dintre rituri, artă și context socio-cultural.²³ În plus, el a ținut să includă exemple europene în analizele sale.

Anii ,70 și ,80 au fost martorii unei serii de noi direcții în abordarea teoretică a antropologiei. După nașterea antropologiei interpretative și simbolice, cartea lui James Clifford și George Marcus din 1986, *Writing Culture*²⁴, a deschis o nouă perspectivă importantă pentru antropologia artei. Aceasta a slăbit granițele dintre știință și artă, care până atunci fuseseră considerate stabile, nu numai în ceea ce privește domeniul, ci și în ceea ce privește abordarea scrierii științifice și rolul cercetătorului. În epoca postmodernă, arta a pătruns în știință și viceversa. Până în anii 2000, nu numai că granițele dintre știință și artă s-au lărgit, dar juxtapunerea celor două moduri de gândire a devenit, în opinia multora, exagerată.²⁵

Până la începutul mileniului, antropologia artei a fost în mod clar centrată pe vizualitate. Pe lângă motivele acestei situații, este posibil ca faptul că, până la sfârșitul secolului XX, discursurile disciplinelor care se ocupă de artă și puterile disciplinelor specializate fuseseră deja stabilite (și păstrate cu

²¹ Cu privire la noile probleme cauzate de miturile dezvoltării postcoloniale și de discursul de dezvoltare, a se vedea, de exemplu, Csáji 2018.

²² Disprețul menționat mai sus a fost, de asemenea, exprimat implicit în viziunea științifică potrivit căreia totul în arta populară și în arta obiectelor „primitive” are o semnificație și o funcție simbolică, astfel încât rolul creativității și al ludicului, care nu are o funcție sau o semnificație directă, a fost neglijat (Csáji 2013; 2019). Miriadele de alte forme de activitate artistică creativă (rituri dramatice, dansuri, cântece, muzică etc.) au atras, de asemenea, atenția - dar aplicarea întrebărilor și abordărilor antropologiei artistice a fost neglijabilă în acest domeniu.

²³ Turner 2002.

²⁴ Clifford - Marcus 1986.

²⁵ Schneider - Wright 2020.

gelozie) să fi contribuit la menținerea acesteia. În plus, canalele de comunicare stabilite (reviste, ateliere de cercetare, societăți savante, organizații științifice internaționale, conferințe) nu pot integra cu ușurință practicienii unei alte discipline, limbajul său specific și regulile sale diferite. În domeniul științelor umaniste, inter și multidisciplinaritatea s-a confruntat mult timp cu o rezistență puternică, dar a devenit o aspirație tot mai legitimă de la începutul secolului XX și al XXI-lea.

În istoria și dezvoltarea antropologiei artei, „focalizarea pe popoarele primitive” și centrarea pe vizualitate au îngreunat foarte mult dialogul cu alte discipline și dezvoltarea unei abordări integratoare a studiului antropologic al artelor. Studiul istoric, cultural și estetic al literaturii, al dansului sau al muzicii era deja realizat de alte discipline, iar antropologiei i-a fost greu să își găsească locul și să se poziționeze printre disciplinele teoriei artei. În ultima treime a secolului al XX-lea, etnografia (studiile folclorice) a cercetat, de asemenea, din ce în ce mai intensiv estetica artei populare,²⁶ , dar mulți oameni încercaseră deja să evalueze estetica broderiilor și a sculpturilor populare încă de la sfârșitul secolului al XIX-lea.

Etnologii, etnomuzicologii și antropologii care erau bine versați în domeniul dansului și-au început propriile ateliere și reviste de la începutul anilor 1970 și 1980.²⁷ Cu toate acestea, rolul dansului în antropologia artei a fost trecut cu vederea chiar și atunci când ar fi fost evident să fie inclus în analiză.²⁸ În titlul lucrării mele, am evidențiat utilizarea spațiului și a mișcării ca posibile puncte de contact. Prin urmare, deși am menționat o serie de alte exemple în prezentarea mea, doresc acum să ilustrez, printr-un scurt studiu de caz, modul în care antropologia dansului este legată de diverse alte perspective antropologice.

În anii 1930, un coregraf german (Walter Spies) și un dansator balinez (Wayan Limbak) au colaborat pentru a crea teatrul de dans *Ketsak*, acum celebru în întreaga lume, cunoscut mai ales în filmul *Baraka al lui Ron Fricke*.²⁹ Interpretarea locală a epopeii indiene *Ramayana* și interferența dintre cultura

²⁶ pl. Voigt 1972.

²⁷ Grey 1993: 22.

²⁸ cf. Paulme 1973.

²⁹ Stepputat 2010: 278.

de mișcare hindusă balineză (dansuri sacre, rituri șamanice) și arta dansului modern din secolul al XX-lea au prins rădăcini atât de puternice în Bali, încât au devenit una dintre cele mai emblematice tradiții locale. Acesta este motivul pentru care James Clifford, în introducerea sa la conceptul de *sistem modern de artă-cultură*, l-a evidențiat ca exemplu;³⁰ el consideră că fuziunea abia separabilă a folclorului și a artei profesionale este unul dintre cele mai izbitoare fenomene de transformare socială și culturală din secolul XX.³¹ Spectacolul de dansuri rituale, care include mersul pe foc, a devenit o atracție turistică majoră în Bali și, din experiența mea, este considerat de către localnici ca fiind o cunoaștere locală „străveche” transmisă din generație în generație.³² Nu este ușor de determinat care element al coregrafiei piesei dramatice poate fi considerat un spectacol de dans, deoarece, de exemplu, mișcările mâinilor membrilor așa-numitului „cor de maimuțe” semidesculte, așezate în cerc pe mai multe rânduri, evocă, de asemenea, pe baza propriei mele experiențe de teren din Bali, atmosfera spontană și comportamentul publicului din jurul luptei de cocoși ca o mulțime care devine o entitate de sine stătătoare.³³ În timpul spectacolului, care este bogat în elemente dramatice și de dans bazate pe dialoguri, sunt adesea incluse elemente de improvizație, cum ar fi mersul pe o paradă, care poate fi clasificat drept un rit șamanic (cf. artistul ca șaman³⁴). Din cauza creării spațiului, a tranzițiilor silențioase ale dansului și mișcării, ar fi o simplificare considerabilă să o considerăm doar în termeni de antropologie a dansului, de dramă socială, de specificitate locală sau chiar etnică, de descrieri dense ale luptelor de cocoși, de antropologie turistică sau politică locală. Datorită elementelor de improvizație, în spectacolul dramatic al lui *Ketsak* apar o multitudine de modele comportamentale și intervenții individuale. Este departe de a fi clar de către cine și cu ce contribuție artistică a fost creat și reconstruit din când în când în Bali acest rit comunal cu multiple fațete. De asemenea, fenomenul pune sub semnul întrebării dihotomia dintre folclor și arta profesională.

³⁰ Clifford 1988: 100, 223.

³¹ Acest lucru poate fi surprins doar într-un mod mult mai limitat de noțiunea de *folclorism* a școlii de la Tübingen.

³² cf. Dunbar-Hall 2001: 174.

³³ cf. Geertz 2001: 150-151.

³⁴ Walters 2020.

De o jumătate de secol, discursul despre artă ca dimensiune fundamentală a existenței umane a fost relansat nu numai în antropologie. Încă din antichitate (de exemplu, în *Poetica* lui Aristotel), mai multe discipline au formulat încercări de reinterpretare a întrebărilor puse în *Poetică* și de reflectare a realității contemporane.³⁵ Să nu uităm că științele se întrec în a-și extinde propria competență, pentru a extinde validitatea răspunsurilor lor științifice, pentru a-și legitima propriul rol. Istoria literară și teoria literară, de exemplu, au tematizat de generații întregi studiul textelor considerate ca având valoare literară, astfel încât o „abordare antropologică a literaturii” ar putea fi cu greu imaginată. Abordarea structuralistă a unor antropologi, cum ar fi Claude Lévi-Strauss în studiile de mitologie, a fost preluată de istoricii literari, iar în anii 1960 a fost luată în considerare chiar ideea unei „antropologii a literaturii”,³⁶ Cu toate acestea, antropologia nu a fost considerată legitimă de către disciplinele literare și lingvistice pentru studiul literaturii,³⁷ și, prin urmare, unii au propus utilizarea unei discipline mai restrânse, „antropologia culturii lecturii”, în locul antropologiei literare.³⁸

O situație similară ar putea fi raportată în teatru, design și în multe alte arte. Mie mi se pare curios faptul că *metafora*, evidențiată în capitolul 22 din *Poetica* lui Aristotel, ca bază a gândirii artistice, nu a inspirat decât relativ târziu analiștii artei non-verbale, deși ea a fost poate cea mai importantă bază a creației încă din zorii omenirii,³⁹ și poate fi recunoscută în artele materiale și chiar în cele dramatice. O piatră de hotar importantă a fost volumul lui George Marcus și Fred R. Myers din 1995, *The Traffic in culture*, în care muzica și teatrul (social) ocupă și ele un loc important în analize.⁴⁰ În lucrarea sa din 1998, Alfred Gell propune ca arta să nu fie examinată doar din punct de vedere al formei, al esteticii, al semnificației și al comunicării, ci și din perspectiva comportamentului ființei umane acționare și creatoare ca agenție, activitate umană care își modelează mediul social.⁴¹ Din nou, acest lucru presupune o

³⁵ cf. Dissenayake 1974.

³⁶ a se vedea, de exemplu, Rippere 1966.

³⁷ cf. Maryl 2012, 182; Al-Gharib 2020: 96.

³⁸ Maryl 2012: 183: 194.

³⁹ Morriss-Kay 2010: 163.

⁴⁰ Marcus - Myers 1995.

⁴¹ Gell 1998: ix.

relație dialectică - discursivă de „domeniu de rețea”⁴² între individ și mediul său, între artist și publicul său. Până la începutul mileniului, pentru mulți a devenit clar că descoperirile teoriei rețelelor, teoriei discursului, filosofiei artei și filosofiei sociale, ontologiei, epistemologiei, precum și ale lingvisticii antropologice (semantica cognitivă), etologiei și sociologiei, nu puteau fi ignorate în cercetarea antropologică.

Dar descoperirea a avut loc la începutul secolelor XX și XXI, odată cu recunoașterea caracterului inevitabil al artei intermediare și al culturii digitale. Acest „nou teren” era străin de majoritatea disciplinelor. Dilema privind modul în care folclorul poate fi interpretat în spațiul online este încă o dilemă pentru studiile de folclor din Ungaria.⁴³ Cu toate acestea, antropologia și-a extins rapid domeniul de cercetare la realitatea digitală. Alături de Paolo Apolito, Robert Glenn Howard, Trevor Blank, Sarah Pink, am putea continua la nesfârșit cu antropologii care au stabilit noi direcții și au adăugat noi aspecte la studiul acestei noi dimensiuni a societății și culturii. Recunoașterea fluidității genurilor și a genurilor în spațiul online a devenit inevitabilă,⁴⁴ la fel ca și cercetarea privind interacțiunea dintre spațiile online și offline.

Aș dori să vă dau un exemplu al schimbărilor care au avut loc în antropologia artei în ultimul deceniu. În 2012, *Grupul de lucru pentru antropologia artei* (ANTART) a fost înființat la Paris în cadrul *Asociației Europene a Antropologilor Sociali* (EASA) și a organizat prima sa reuniune științifică în cadrul conferinței internaționale din 2014 de la Tallinn. La acea vreme, majoritatea antropologilor de artă lucrau încă la antropologia vizuală, dar au apărut dileme care atrăgeau atenția asupra problemelor mai generale ale artei și antropologiei. Pentru cine scrie antropologul, în ce măsură lumea artei contemporane și arta însăși pot fi domeniul antropologiei, care sunt punctele comune între artă și antropologie și, mai presus de toate: care sunt principalele întrebări cu care se confruntă antropologia artei astăzi? Învățarea limbajului specific fiecărei arte a părut a fi comparabilă cu procesul de învățare a limbajului „popoarelor străine” de către antropolog, limbajul subculturilor și limbajul social al acestora. Atelierul „*Encountering*

⁴² Alb - Mixare 1998.

⁴³ Mikos 2010; Tamás 2021.

⁴⁴ Pink et al. 2016; Tamás 2021.

concepts in Art and Anthropology” a abordat asemănările și diferențele dintre arta și cunoașterea antropologică, asemănările și diferențele dintre cele două tipuri de cunoaștere, precum și problema corespondenței dintre concepte. Acesta a fost caracterizat de o nouă orientare epistemologică în locul abordării hermeneutice și interpretative anterioare. Erau preocupați de natura cunoașterii și de rolul subiectului și al emoțiilor în cunoaștere. Pentru a discuta în continuare problemele ridicate în cadrul atelierului, ANTART a lansat un blog în vederea pregătirii atelierului privind antropologia artei din cadrul conferinței EASA de la Milano din 2016. În anii următori, includerea artelor spectacolului și a altor arte nonfigurative în antropologia artei a fost din ce în ce mai mult explorată dincolo de rolul spațiilor online.

În perioada 21-22 septembrie 2019, EASA, CARMAH (*Centrul de cercetare antropologică a muzeelor și a Heritage*) și *Fundația Alexander von Humboldt*, desfășurată la Universitatea Humboldt din Berlin, a avut o temă specific autoreflexivă: *The trouble with art (Philistinism, Iconoclasm, and Scepticism of Art in Anthropology)*. Conferința a ridicat mai multe probleme pe care le abordez în această lucrare în ceea ce privește autodefinirea și viziunea antropologiei artei. Noua abordare a fost caracterizată de o preocupare pentru diferite forme de cunoaștere și pentru interacțiunea dintre creativitate și subiectivitate. S-a subliniat faptul că abordarea hermeneuticii antropologice (știința „interpretării”) presupune, de asemenea, un fel de relație ierarhică: interpretul știe mai mult, prin excelență, ierarhic mai sus decât cel pe care îl interpretează. Grupul de lucru a evoluat într-o rețea, numită acum *Rețeaua ANTART*, ca urmare a extinderii legăturilor instituționale între egali.

În cadrul conferinței EASA 2020 de la Lisabona, ANTART a abordat o întrebare fundamentală în antropologia artei, cu un panel intitulat: *Antropologie și artă: despre dinamica și polemica definițiilor de situare a artei. În plus față de panel*, ANTART a co-organizat și o expoziție care să însoțească conferința EASA, ca o prezentare integratoare și inovatoare a antropologiei artei pentru profesioniști și publicul larg. Aceasta și-a anunțat în mod deschis intenția de a deveni o platformă comună pentru cercetarea antropologică în domeniul artelor vizuale, audio și performative. În cadrul conferinței EASA din 2022 de la Belfast, ANTART a organizat deja trei paneluri pe tema 1) Angajarea cu formele estetice: abordarea încorporării

sociopolitice și a agenției artelor, 2) Cronopolitică plină de speranță: artă contemporană și etnografie, 3) Artele decoloniale. Temele ilustrează imaginea sa din ce în ce mai asertivă. Pe lângă aspectele practice, problemele epistemologice ale experienței senzoriale și ale formării cunoașterii vor fi în centrul conferinței. De la teatru la muzică, de la intermedia la artele vizuale și design și alte arte, organizarea își propune să ofere o platformă integratoare de exprimare și dezbateri.

Relația dintre cunoaștere, munca de teren, știință și artă a fost o preocupare din ce în ce mai mare pentru antropologii contemporani în ultimele două decenii.⁴⁵ „Întoarcerea epistemologică” poate fi observată în afara grupului de lucru ANTART, astfel încât schimbarea nu a început doar în cadrul AESA. Pentru a da doar un exemplu, volumul din 2020 *Art, Anthropology, and Contested Heritage*⁴⁶, care explorează aspectele artistice ale fețelor umane, ale morții și ale memoriei, subliniază importanța studiului emoțiilor și al subiectului în cunoașterea antropologică și artistică.

Antropologia culturală maghiară a recunoscut treptat importanța antropologiei artei în anii 2000. Lajos Boglár a ridicat deja problema importanței antropologiei artei la începutul mileniului.⁴⁷ Departamentul de antropologie culturală și vizuală de la Universitatea din Miskolc se ocupă, de asemenea, de relația dintre artă și antropologie (antropologia artei este, de asemenea, inclusă în profilul său de formare). Cu toate acestea, deși arta este, de asemenea, abordată în mai multe dicționare, termenul de *antropologie este etnologie*. Chiar și în ediția extinsă a *Handbook of Cultural Studies* nu există un glosar despre antropologia artei, ci doar termenii *etnoestetică*, *antropologie estetică* și *etnologie a artei*, propuși de Lajos Boglár.⁴⁸ Nota universitară privind istoria antropologiei, realizată de Barbara Kisdi, include deja antropologia artei ca un capitol separat.⁴⁹ În conformitate cu imaginea organizatorilor - Asociația Maghiară de Antropologie Culturală (MAKAT), Institutul de Teorie al Universității de Artă și Design Moholy-Nagy (MOME) și nou înființatul Atelier MAKAT de Antropologie a Artei și Designului - evenimentul, declarat prima

⁴⁵ Marcus 2010.

⁴⁶ Schneider 2020.

⁴⁷ Boglár 2001.

⁴⁸ A. Gergely et al. 2010.

⁴⁹ Kisdi 2018.

conferință academică de antropologie a artei din Ungaria, a fost intitulat *Art + Design + Antropologie* și a avut loc pe 6 decembrie 2022 la MOME.

Antropologia dansului se află în prezent pe o cale diferită de cea a antropologiei artei, iar organizațiile sale sunt în mare parte separate. Un exemplu spectaculos al acestui lucru în Ungaria este suprapunerea neglijabilă dintre seria de conferințe de antropologie a dansului din 2023 de la Debrecen și simpozionul de antropologie a artei din 2022 de la Budapesta, menționat mai sus. Există, bineînțeles, probleme similare, cum ar fi natura artei sau analiza dansului/arte ca activitate umană, rolul creativității și al emoțiilor. Problema definiției dansului rămâne o chestiune foarte interesantă și inevitabilă, deoarece este o întrebare care îndeamnă la auto-reflecție în mod repetat.⁵⁰ Dialogul intens cu teoria dansului, coregrafia, etnomuzicologia și alte co-discipline face ca abordările antropologiei dansului să fie o paletă foarte diversă și bogată.

Antropologia dansului, etnologia dansului - spre deosebire de primele decenii ale antropologiei artei - a fost (și a fost creată) încă de la începuturile disciplinei, de obicei de către persoane care erau ele însele fie artiști, fie cel puțin experți în forma de artă respectivă. Această perspectivă parțial internă a avut un impact semnificativ asupra abordării, dar a oferit și un avantaj situațional în ceea ce privește înțelegerea și cunoașterea domeniului. În același timp, însă, a întărit și sentimentul de separatism, făcând mai dificilă găsirea unui teren comun cu un „simplu” antropolog care lucrează pe măști africane, tehnici textile indiene sau chiar body painting. Una dintre primele sugestii privind necesitatea antropologiei dansului ca disciplină de sine stătătoare a fost făcută de Gertrude Prokosch Kurath, care a subliniat rolul primordial al conceptelor de dans și importanța studiilor în dimensiunea mai largă a existenței și cunoașterii umane (ființa umană care percepe, caută răspunsuri și creează realitatea).⁵¹ Mai târziu, însă, atât antropologia dansului, cât și disciplina emergentă s-au angajat într-un dialog mai intens cu etnomuzicologia, etnografia, coregrafia etc. și au fost preocupate de cercetarea estetică, funcțională și interpretativă a culturii mișcării, a culturii dansului și a dansurilor individuale.⁵² Andrée Grau subliniază, de

⁵⁰ Royce 1977: 3-16; Hanna 1988: 16-18; Williams 1991: 5-7.

⁵¹ Kurath 1960.

⁵² Hodgins 1984.

asemenea, că atât antropologia dansului⁵³, cât și etnologia dansului au urmat căi destul de diferite în Europa și în SUA.⁵⁴ Acest lucru nu înseamnă că unele abordări teoretice interesante nu au atras atenția antropologilor din domeniul artei datorită abordării lor inovatoare și holistice. Joann Kealiinohomoku, de exemplu, subliniază faptul că, dintr-o perspectivă antropologică, baletul poate fi înțeles și ca un dans etnic.⁵⁵ Continuând această abordare holistică, Adrienne Kaeppler analizează dansul modern, belett și toate celelalte dansuri, ca o formă universală de comportament uman.⁵⁶

Deși, din nou, nu sunt un specialist în antropologia dansului, mi se pare că, în ciuda exemplelor de mai sus, antropologii dansului tind să își formuleze concluziile în propriul context intercultural îngust, fără prea multă legătură cu aceste „mari întrebări”. Acest lucru a contribuit, de asemenea, la faptul că integrarea acestei discipline fără îndoială importante în noul cadru al antropologiei artei abia a început. O excepție este Judit Lynne Hanna, care adoptă o perspectivă mai largă asupra relației dintre artele spectacolului, în special dansul și muzica.⁵⁷ Teoria *teoriei spectacolului*⁵⁸, care a avut un impact semnificativ în multe discipline, a jucat, fără îndoială, un rol în apariția acestui nou orizont.⁵⁹ Începând cu anii 2000, conceptul de arte performative a devenit un catalizator pentru a lega dansul de teatru și de alte arte.⁶⁰

Chiar dacă observăm că, în definiția a ceea ce este arta, antropologii artei iau din ce în ce mai mult în considerare nu numai artele vizuale și orale, ci și muzica și chiar arhitectura, dacă antropologia, inclusiv cea a dansului, nu se poate integra corect în „marile” discursuri științifice și artistice contemporane, este de temut că va fi defenestrată și chiar discreditată în realitatea și în cercetarea contemporană.⁶¹ Recunoscând acest lucru, Hanna

⁵³ Grau respinge, de asemenea, termenul de „*antropologie a mișcării umane*”, care, în opinia sa, ar lărgi aria de interes a studiului.

⁵⁴ Grey 1993: 21-22.

⁵⁵ Kealiinohomoku 1983.

⁵⁶ Kaeppler 2000.

⁵⁷ Hanna 2010.

⁵⁸ Cuvântul performance a fost introdus în germană și franceză începând cu anii '70, iar mai târziu în alte limbi ale lumii din engleză - semnalizând o schimbare importantă de abordare: importanța individualității, a performanței, a rolului publicului și a interacțiunii dintre individ și grupul social. Shephard 2016: vii-viii.

⁵⁹ Schechner 2003.

⁶⁰ cf. Royce 2004.

⁶¹ cf. Sütterlin et al. 2014.

atrage atenția asupra rolului cogniției și al emoției ca aspecte antropologice importante, în paralel cu eforturile antropologice în artă menționate mai sus.⁶² Antropologia dansului ar putea fi, desigur, de interes (și dialog) nu numai pentru antropologia artei, ci și pentru alte discipline antropologice. Un astfel de domeniu este cel al studiilor etnice, în care antropologia este un catalizator important.⁶³ Pentru a reveni la primele mele gânduri: specializarea nu ar trebui să ne facă să uităm, ca antropologi holistici sui generis, că disciplina noastră este în mod fundamental preocupată de înțelegerea, interpretarea și analiza „umanului” și a „alterității”. În secolul al XX-lea, aceasta lucrează *expressis verbis* pentru a promova o lume mai empatică, în care întrebările noastre științifice sunt legate între ele prin mii de fire.

În primele decenii ale secolului XXI, trăim vremuri care revizuiesc funcționarea și legitimitatea științelor individuale, redefinind relația dintre științe și discipline. O direcție importantă a schimbării este inevitabilitatea dialogului interdisciplinar și măsura în care fiecare disciplină poate formula răspunsuri credibile la provocările și schimbările lumii contemporane. Încă de la începuturile sale, antropologia a urmărit un fel de abordare holistică, dialectică a omului, a analizei comparative a diferențelor sociale și culturale, de la o perspectivă de supra-vedere (observație participantă, muncă de teren susținută în profunzime) la sub-vedere. Acesta este motivul pentru care a fost capabilă să se reînnoiască în mod constant. Nu putem trece cu vederea nici în specificarea disciplinelor, sensibilitatea la această privire de ansamblu sau cel puțin la comparație. Abordările sale teoretice și metodologice, regândite și regândite în mod autoreflexiv, precum și diversitatea acestor abordări, au permis antropologiei să rămână inovatoare până în zilele noastre. Am descris, de asemenea, apariția antropologiei artei ca disciplină integratoare - pe măsură ce atenția sa s-a extins dincolo de artele vizuale și materiale pentru a include artele dramatice, verbale și intermediare, iar apoi artele digitale. Acest lucru nu înseamnă că subdisciplinele individuale, cum ar fi antropologia dansului sau antropologia literară, nu ar trebui să continue să meargă pe drumuri relativ separate, dar că ar trebui să fie mai receptive unele față de altele și față de problemele comune, să gândească împreună, să își armonizeze

⁶² Hanna 2015.

⁶³ vezi, de exemplu, Zografou - Pipyrou 2011.

cadrele conceptuale și abordările. Fără acest dialog, atât antropologia artei, cât și antropologia dansului ar fi amenințate de inevitabila dispariție a unor discipline care devin din ce în ce mai fragmentate și, prin urmare, izolate. În lucrarea mea, am descris modul în care profesia internațională de antropologie culturală și socială, recunoscând acest lucru, solicită stabilirea unei mai mari unități disciplinare, care va oferi răspunsuri mai credibile. În opinia mea, acestui efort ar trebui să i se alătore cercetătorii din România, Ungaria, Slovacia, Polonia și alte țări din Europa Centrală și de Est, deoarece experiența lor ar putea contribui în mare măsură la o abordare mai nuanțată și mai holistică a problemelor antropologice globale.

Antropologia artei depășește cu mult simplele comparații formale, tehnologice, estetice și funcționale, și chiar și analiza contextuală socială, istorică și interpretativă (hermeneutică). Bineînțeles, se referă și la acestea, dar atenția sa este îndreptată, în cele din urmă, spre o mai bună cunoaștere și înțelegere a omului ca ființă creatoare de valori, o explorare a aspectelor multiple și nicidecum definitiv modelabile ale emoției, ale creației și transmiterii de artă și de cunoaștere. Prin urmare, ea încorporează, de asemenea, constatările din istoria artei, psihologie, lingvistică sau chiar etologie etc., în funcție de întrebarea specifică de cercetare. Este întotdeauna necesar să se găsească fundamentul teoretic și metodele de cercetare și de analiză potrivite pentru o anumită întrebare. Acestea pot fi apoi folosite pentru a reformula întrebările însele. Orientările și metodele noastre teoretice nu numai că au un impact asupra întrebărilor noastre, dar limitează și răspunsurile pe care le putem obține la acestea. Nu poți da un răspuns bun la o întrebare greșită - fără o reflecție teoretică și metodologică, întrebările noastre pot deveni cu ușurință periferice și irelevante pentru cercetarea și societatea contemporană.

Direcțiile și metodele de cercetare ale antropologiei artei s-au schimbat foarte mult în ultimul secol. Cel puțin la fel de multe schimbări pot fi observate în sensul că, deși considerăm în continuare că studiul specializat al artelor individuale este legitim, solicităm, de asemenea, o cercetare mai integrată, interdisciplinară și centrată pe om. Am dat exemple concrete de astfel de eforturi în anii 2000.

Fără îndoială, definiția „antropologia culturii dansului” este o descriere mai bună a stării actuale a antropologiei dansului și a aspirațiilor sale,

dar această restrângere ar continua procesul de specializare care a precedat eforturile integraționiste din anii 2000 și ar fi în defavoarea unei abordări antropologice mai cuprinzătoare. Mă tem că această autodefinire mai îngustă ar restrânge perspectivele posibile, precum și „domeniul de aplicare” și legitimitatea antropologiei dansului. În ce măsură îi limitează pe antropologii dansului în integrarea propriei discipline în noul cadru teoretic al antropologiei artei, care apare în secolul XXI. În opinia mea, această descriere, care este fără îndoială adecvată situației actuale, reflectă un fel de status quo, mai degrabă decât o abordare orientată spre viitor. Noile orizonturi ale antropologiei artei care vor apărea în anii 2010 oferă, de asemenea, noi oportunități pentru o reflecție suplimentară asupra realizărilor antropologiei dansului și pentru a pune experiența și cunoștințele dobândite într-o nouă dimensiune.

Corpul uman ca mediu artistic poate oferi, de asemenea, un spațiu pentru studiul multor alte frontiere în afară de cultura dansului: pictura corporală, decorarea corpului, moda, spațialitatea sacră și profană, proxemica, cultura mișcării și modelele comportamentale etc. Arta, ca domeniu de comunicare ludică și experimentală, care este deopotrivă afectivă și intelectuală, dependentă de discurs și interpretabilă estetic în termeni de creativitate individuală, ar oferi un spațiu amplu de împărtășire pentru antropologia dansului cu interpretările antropologice ale artei. Subiectul și domeniul antropologiei dansului sunt, de asemenea, foarte importante pentru alte discipline ale antropologiei artei. Izolarea acestui orizont ar însemna să îl delimităm în mod inutil.

De asemenea, ar fi necesar să ne extindem sensibilitatea antropologică la problemele teoriei artei contemporane: printre acestea, antropologia emoțiilor și studiul cunoașterii discursive ar putea juca un rol important. Dialectica creativității individuale, a umorului, a experimentului și a modelelor comunitare, precum și a performativității, ar putea oferi analize din ce în ce mai nuanțate. În ultimele decenii, antropologia artei a trecut de la o abordare fenomenologică și hermeneutică la una epistemologică. O „antropologie a emoțiilor și a cunoașterii” ar putea deschide noi domenii de studiu al artei și al altor forme conexe de comportament și creație. În scrierile mele, am încercat să explorez aspecte ale antropologiei dansului (sau, în alte abordări, antropologia culturii dansului) care i-ar putea permite să se integreze mai organic în

antropologia artei, care își extinde în mod dinamic perspectiva teoretică. Într-adevăr, sunt convins că atât antropologia artei, cât și antropologia dansului ar putea beneficia foarte mult de pe urma acestei integrări.

Literatură

András A. GERGELY – Gabriella HAJDÚ – Richárd PAPP – Antónia SZÁSZ –
Andrea VARGA (ed.)

2010 Antropologie - Etnologie. *Dicționar de studii culturale*. [Ediția
a doua, extinsă, corectată (on-line)]. Budapesta.

AL-GHARIB, Munirah

2020 A Conferența dintre antropologie și literatură: cum se întrepătrund lectura, scrierea și etnografia. *International Journal of Applied Linguistics & English Literature* Vol. 9 No. 5 No. 91-100.

Béla BARTÓK

1921 *Relația cântecului popular cu dezvoltarea muzicii artistice a timpului nostru*. Vol. II, nr. 1, 5-11.

BERGER, Peter Ludwig – LUCKMANN, Thomas

1966 *Construcția socială a realității: Tratat de sociologie a cunoașterii*. Garden City: Anchor Books.

Lajos BOGLÁR

2001 *Chipurile culturii*. Budapesta.

CLIFFORD, James

1988 *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge - Londra: Harvard University Press.

CLIFFORD, James – MARCUS, George

1986 *Scrierea culturii: poetica și politica etnografiei*. Berkeley - Los Angeles - Londra: University of California Press.

László KOPPÁNY CSÁJI

2013 Păunul lui Robinson. Procese discursive și creative în folclor și „high art”. *Excursie de o zi*. Vol. 15 nr. 4 87-104.

2018 Sub(t)ordonare. Rădăcinile evolutive și impactul discursului de dezvoltare postcolonială. În Rózsa T. Endre - Ofenbacher Ferenc (eds.): „Anii de speranță”. *Arta anilor ,60 - ,70 / sisteme de valori / complexul de înapoiere*. Eger: Institutul Kepes. 21-36

- 2019 Parcelarea artei. Contextul și consecințele ideologice și istorice ale confruntării dintre arta populară și arta profesională. *Arta maghiară* Vol. 7 Nr. 1 Nr. 37-43.
- DISSANAYAKE, Ellen
 1974 A Hypothesis of the Evolution of Art from Play. *Leonardo*. Vol. 7, nr. 3, 211-217.
- DUNBAR-HALL, Peter
 2001 Culture, Tourism and Cultural Tourism: Boundaries and frontiers in performances of Balinese music and dance. *Journal of Intercultural Studies*. vol. 22, nr. 2, pp. 173-187.
- ERIKSEN, Thomas Hylland
 2006 *Locuri mici - probleme mari. O introducere în antropologia socială*. Budapesta.
- EVANS-PRITCHARD, Edward Evan:
 1976 [1937] *Witchcraft, Oracles, and Magic Among the Azande*. Oxford: Clarendon Press.
- FORGE, Anthony (ed.)
 1973 *Primitive Art & Societies*. Londra - New York: Oxford University Press.
- FORGE, Anthony
 1973 Introducere. În Forge, Anthony (ed.): London - New York: Oxford University Press. xiii-xxii.
- FIRTH, Raymond
 1973 Prefață. În Forge, Anthony (ed.): London - New York: Oxford University Press. v-vii.
- FOUCAULT, Michel
 2001 [1969] *Arheologia cunoașterii*. Budapesta.
- GEERTZ, Clifford
 2001 *Puterea interpretării*. Budapesta.
- GELL, Alfred
 2013 [1998] *Artă și agenție. O teorie antropologică*. Oxford: Clarendon Press.

GREY, Andrée

- 1993 John Blacking and the Development of Dance Anthropology in the United Kingdom. *Dance Reserarch Journal*. vol. 25, nr. 2, pp. 21-31.

HANNA, Judith Lynne

- 1988 *A dansa este uman*. Chicago: University of Chicago Press.
- 2010 Toward a cross-cultural conceptualization of dance and some correlate considerations. În Blacking, J. - Kealiinohomoku, J. W. (ed.): *The Performing Arts: Music and Dance*. Haga - Paris - New York: Mouton. 17-46.
- 2015 *Dansând pentru a învăța. Cognația, emoțiile și mișcarea creierului*. Lanham - Boulder - Londra - New York: Rowman & Littlefield.

HASELBERGER, Herta

- 1961 Metode de studiere a artei etnologice. *Antropologie actuală*. vol. 2, nr. 4, pp. 341-384.

HODGENS, Pauline

- 1984 A Multicultural Perspective: Study of Dance Conference 3. *Dance Research Journal*. Vol. 16 No. 2 No. 39-41.

KAEPPLER, Adrienne

- 2000 Dance ethnology and the Anthropology of Dance. *Dance Research Journal* Vol. 32 No. 1 No. 116-125.

KEALIINOHOMOKU, Joann

- 1983 An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance. În Copeland, Roger - Marshall, Cohen (eds.). Oxford: Oxford University Press. 33-43.

Barbara KISDI

- 2018 *Istoria, teoriile și metodele antropologiei culturale*. Budapesta.

KURATH, Gertrude Prokosch

- 1960 Panorama etnologiei dansului. *Antropologie actuală*. vol. 1, nr. 3, pp. 233-254.

- MARCUS, George E.
 2010 Affinities: Fieldwork in Anthropology Today and the Ethnographic in Artwork. În Schneider, Arnd - Wright, Christopher (eds.): *Between Art and Anthropology*, Londra - New York: Routledge. 83-94.
- MARCUS, George E. - MYERS, Fred R. (ed.)
 1995 *The Traffic in Culture: Refiguring art and anthropology*, Berkeley - Los Angeles - London: University of California Press.
- MARYL, Maciej
 2012 The Anthropology of Literary Reading - Methodological Issues. *Teksty Drugie* (Special Issue English Edition). 2012. 1. nr. 181-201.
- Éva MIKOS
 2010 Conceptul (conceptele) de folclor sau dificultatea de exprimare. În Ágnes Szemerényi (ed.): Budapesta: Akadémiai Kiadó. 59-68.
- MORPHY, Howard - PERKINS, Morgan (ed.)
 2006 *Antropologia artei. Un cititor*. Malden - Oxford - Carlton: Wiley Blackwell.
- MORRIS-KAY, Gillian
 2010 Evoluția creativității artistice umane. *Journal of Anatomy*. 216. 2. 158-176.
- NAUMANN, Hans
 1922 *Grundzüge der deutschen Volkskunde*, Leipzig: Quelle & Meyer.
- LAYTON, Robert
 1991 [1981] *Antropologia artei*. Cambridge: Cambridge University Press.
- PAULME, Denise
 1973 Podoabă și nuditate în Africa tropicală. În Forge, Anthony (ed.): London - New York: Oxford University Press. 11-24.
- PINK, Sarah – HORST, Heather – POSTILL, John – HJORTH, Larissa – LEWI, Tania – TACCHI, Jo (ed.)

- 2016 *Etnografie digitală*. Los Angeles - Londra - New Delhi - Singapore Washington DC: SAGE.
- RIPPERE, Victoria L.
 1966 Towards an Anthropology of Literature. *Yale French Studies* (Structuralism thematic issue) Vol. 19 No. 36-37 pp. 243-251.
- ROYCE, Anya Peterson
 1977 *The Anthropology of Dance*. Bloomington - London: Indiana University Press.
 2004 *Anthropology of the Performing Arts: Artistry, Virtuosity, and Interpretation in a Cross-Cultural Perspective*. Walnut Creek (CA): AltaMira Press.
- SCHECHNER, Richard
 2003 *Teoria performanței*. Londra: Routledge.
- SHEPHARD, Simon
 2016 *Introducere Cambridge în teoria spectacolului*. Cambridge: Cambridge University Press.
- SCHNEIDER, Arnd (ed.)
 2020 *Artă, antropologie și patrimoniu contestat* Londra - New York - Dublin: Bloomsbury
- SCHNEIDER, Arnd – WRIGHT, Christopher
 2020 [2010] Between Art and Anthropology. În Schneider, Arnd - Wright, Christopher (eds.): *Între artă și antropologie*. 1-22.
- STEPPUTAT, Kendra
 2010 Geneza unui gen de dans: Walter Spies și Kecak. În Gottowik, Volker (ed.): *The Ethnographers of the Last Paradise*, Bielefeld: Transcript. 267-285.
- SÜTTERLIN, Christa – SCHIEVENHÖFEL, Wulf – LEHMANN, Christian – FORSTER, Johanna – APFELAUER, Gerhard
 2014 Artă ca comportament - o abordare etologică a artei vizuale și verbale, a muzicii și a arhitecturii. *Anthropologischer Anzeiger*. 71. 1-2. sz. 3-13.
- TAMÁS ILDIKÓ
 2019 Ce înseamnă cărțile de povești pentru copii? Problemele citirii istoriei religioase. *Ethnographia*. Vol. 130 Nr. 1 Nr. 583-602.

- 2021 Dispozitive lingvistice, stilistice și de gen în folclorul online al COVID-19. *Tabula Online* Vol. 22 No. 2 DOI: 10.54742/tabula.2021.2.03
- TOEPFER, Karl
 1997 *Imperiul Extasy. Nuditate și mișcare în cultura corporală germană 1910-1935*. Berkeley - Los Angeles - Londra: University of California Press.
- TURNER, Victor
 2002 *Procesul ritual. Structură și antistructură*. Budapesta.
- VOIGT, Vilmos
 1972 *Despre estetica folclorului*. Budapesta.
- WALTERS, Victoria
 2020 Artistul ca șaman. The work of Joseph Beuy and Marcus Coates. În Schneider, Arnd - Wright, Christopher (eds.): *Between Art and Anthropology*. London - New York: Routledge. 23-34.
- WHITE, Harrison – MISCHE, Ann
 1998 Between Conversation and Situation: Public Switching Dynamics across Network Domains. *Social Research*. vol. 65, nr. 3, pp. 695-724.
- WILLIAMS, Drid
 2004 (1991) *Antropologia și dansul - zece prelegeri*. Champaign: Universitatea din Illinois Press.
- WISOTZKI, Paula
 2021 Art, Dance, and Social Justice: Franziska Boas, Dorothy Dehner și David Smith la Bolton Landing, 1944-1949. *Panorama*. Vol. 7 No. 2. <https://journalpanorama.org/article/art-dance-and-social-justice/> [ultima vizită 14.05.2023]
- ZOGRAFOU, Magda – PIPYROU, Stavroula
 2011 Dance and Difference: Toward an Individualization of the Pontian Self. *Dance Chronicle*. vol. 34, nr. 3, pp. 422-446.

Istoria dansului și a muzicii

Máté Kavecsánszki
Nóra Ábrahám
Anna Mária Bólya

Fragmente pentru o istorie socială a culturii moderne timpurii a dansului

MÁTÉ KAVECSÁNSZKI

„[...] aici, la Geneva, s-a dat odată o lege care interzicea dansul în general [...] Recunosc că intenția a fost corectă, deoarece ar fi greu să găsești un sens în dans, ci doar o invitație la curvie. Admit, de asemenea, că nu toți bărbații și femeile se comportă ca niște curvari atunci când dansează, dar când luăm în considerare adevărata natură a dansului, vedem doar un truc inteligent de indecență care deschide ușa lui Satan.” (John Calvin, 1555, Geneva)¹

„De vreme ce Dumnezeu nu a luat încă biciul din mijlocul nostru și de vreme ce corupția crește de la o zi la alta, de aceea, până când Domnul Dumnezeu va aduce o stare de liniște, nimeni să nu îndrăznească să danseze, să cânte la vioară, să cânte la lăută, să cânte la fecioară”. (1610, Debrecen)²

Orașul

La Geneva, în 1546, la propunerea lui John Calvin, Micul Consiliu a decretat - și Consistoriul a pus în aplicare - închiderea tavernelor din oraș și interzicerea dansului, dar, la scurt timp după aceea, interdicția ineficientă a fost ridicată.³ În multe privințe, Geneva de la mijlocul secolului al XVI-lea a devenit un model pentru comunitățile protestante europene, atât în ceea ce privește poziția antibalet a lui Calvin⁴, cât și în ceea ce privește interdicția oficială a petrecerilor și ineficiența acesteia.

¹ Citat de Magyar 2015: 67. Despre data ceremoniei vezi Magyar 2015: 79.

² Publicat în Balogh 1973: 58-59. Vezi și Bogdán 1978: 198.

³ Magyar 2015: 62, 67. În Anexa 3 a studiului lui Balázs Dávid Magyar citat aici, lista statutelor morale de la Geneva este o sursă foarte valoroasă a conduitelor interzise de consiliu între 1490 și 1564. Vezi Magyar 2015: 80-82.

⁴ Printre interpretările lui Calvin din Galateni și Efeseni se numără cele referitoare la interzicerea tuturor tipurilor de dans, deși nu cu mare succes, după cum mărturisesc predicile

Decretul, citat din Debrecen la începutul secolului al XVII-lea, a fost rezultatul unei lupte teologice morale de aproape un secol în „Roma calvinistă”. Protestantismul din secolul al XVI-lea, cu numeroasele sale confesiuni și tendințe, a lansat un atac viguros împotriva anumitor forme de dans,⁵ dansul și acompaniamentele sale. Problema a apărut mai întâi în plan moral-teologic, apoi în legislația bisericească, în sinoade și, în cele din urmă, în decizii administrative municipale, în special acolo unde biserica și guvernul secular erau strâns legate, cum ar fi în republica calvinistă Debrecen.⁶

Exemplul de la Debrecen nu este unic în secolul al XVII-lea. Odată cu apariția Reformei, întâlnim din ce în ce mai des nu numai interdicții ecleziastice privind dansul, ci și cultura divertismentului în ansamblu. În secolul al XVI-lea, în unele zone ale Ungariei, care era împărțită în părți, găsim o serie de măsuri restrictive în acest sens, ceea ce indică faptul că reglementarea și disciplina treceau din ce în ce mai mult de la nivelul teologic moral la competența autorităților de reglementare seculare. Ernő Czóbel, deși nu este un istoric social, a luminat un posibil fundal pentru toate acestea într-un mod foarte perspicace:

„Cam pe vremea de după bătălia de la Mohács, în Ungaria a început o agitație violentă și răspândită împotriva ostentației și luxului costisitor, în același timp în care Reforma se răspândea mai puternic și mai brusc. Literatura, care la acea vreme era scrisă aproape exclusiv de protestanți, era plină de lamentații despre beție, cârciumărituri, vestimentație ostentativă, petreceri lascive, ospete fastuoase, voci batjocoritoare, amenințătoare care reproșau modul de viață scump și costisitor”⁷.

reformatului (Magyar 2011: 32-34). În opinia lui Calvin, dansul este plin de desfrânare și poftă și deschide ușa lui Satana (pentru opinii similare ale lui Calvin, vezi și Patay 1935: 33), așa că interdicția sa - în special pentru a proteja femeile de desfrânare - este corectă (Magyar 2011: 33). Calvin a dedicat două predici ale dansului în anii 1550. Prima a fost scrisă în legătură cu comentariul la Timotei 1 2:1-2 și este preludiul acestui studiu. Cea de-a doua apare în predica sa despre porunca a șaptea “Dansul nu este apanajul femeii caste, ci al adulterei” (vezi Magyar 2015: 68). Iar mai târziu: „Unde este dansul, acolo este și diavolul” (vezi Magyar 2015: 68).

⁵ Vezi Kavecsánszki 2019: 352-353.

⁶ O relevanță deosebită în acest caz este legătura dintre oraș și Colegiul pe care îl întreține. Până în epoca Luminii, membrii Consistoriului din Debrecen erau și membri ai Consiliului municipal. Vezi L. Györi 2008: 93.

⁷ Czóbel 1963: 324.

În secolele al XVI-lea și al XVII-lea, municipalitățile și jurisdicțiile care aveau dreptul de autogovernare au încercat să mențină fenomenele culturii divertismentului în limite stricte. Orele de deschidere a pub-urilor și a altor localuri și crame de degustare a vinurilor erau strict reglementate. În special, s-au păstrat multe surse din orașele protestante moderne timpurii și din orașele cu o burghezie numeroasă. Iată câteva exemple:

Un decret din 1532 din Banská Bystrica (în prezent Banská Bystrica, Slovacia) stipula că nunțile, care înainte durau trei zile, puteau dura de acum înainte doar o zi. Atât în 1539, cât și în 1542, s-a hotărât că o nuntă putea dura de dimineața până la ora 14.00. Tot în această perioadă a fost interzis să se facă petreceri nocturne în filaturi.⁸ În Banská Bystrica, din 1550, o amendă de 10 florini de aur a fost impusă celor care încălcau decizia orașului care presupunea ca petrecerea de nuntă să se desfășoare în liniște și fără muzică. Orașul a limitat numărul de invitați la nuntă la cinci mese și a stipulat că nunta putea dura doar o zi. Aceasta putea avea loc doar duminica - și atunci doar până la ora 16.00 - și era strict interzisă în zilele lucrătoare. Statutul prevedea, de asemenea, modul în care trebuia să se danseze și numărul de muzicanți. Pe lângă reglementarea banchetului de nuntă, orașul a impus, de asemenea, reguli stricte privind frecventarea tavernelor.⁹ În 1537, orașul Kőrmöcbánya (astăzi Kremnica, Slovacia) a emis un decret care interzicea beția: localurile de băutură și tavernele trebuiau să se închidă la ora 21.00, dar după ora 21.00, chiar și acasă, era interzisă petrecerea, distrația, muzica, dansul sau ospățul, sub sancțiunea amenzilor și a pedepselor corporale.¹⁰ În 1545, consiliul orașului Sibiu (astăzi Sibiu, parte din România) a interzis activitățile imorale în *Spielstube* (*sălile de jocuri*), împiedicând astfel ca fetele și băieții să stea împreună.¹¹ În Cluj-Napoca (în prezent Cluj-Napoca, parte din România), Francisc David a apelat la consiliul orașului în 1571 pentru a restricționa paradele de carnaval și desfrâul. Consiliul a decis să stabilească o limită de timp pentru desfrâu pe străzi și în taverne și să pedepsească persoanele turbulente cu pedeapsa de a fi închise în «kalicka». Interdicția a fost repetată în 1573, aparent pentru că a fost inefficientă, dar

⁸ Czóbel 1963: 332.

⁹ Vezi Graus 2005: 344-348. Pentru o descriere mai detaliată vezi Czóbel 1963: 334.

¹⁰ Czóbel 1963: 332-333.

¹¹ Czóbel 1963: 333.

nu s-a aplicat în cazul interzicerii așa-numitelor petreceri „decente”.¹² În 1616, în Kassa (în prezent Košice, Slovacia), studenții protestau împotriva băuturii și dansului de noapte.¹³ În momentul recuceririi orașului Buda - asediul - desfrâul a fost interzis în toată țara. Întrucât era foarte greu de aplicat, ei au insistat pur și simplu ca în baruri să nu fie permisă muzica sau dansul după ora 21.00.¹⁴

Prevederi similare din perioada modernă timpurie referitoare la contextul cutumiar al dansului, pot fi enumerate pe pagini și pagini, și cu siguranță multe surse rămân neexplorate în această privință. Totuși, mai degrabă decât să le enumăr, aș dori să atrag atenția asupra a două întrebări: 1) De ce au fost făcute în cele din urmă aceste prevederi și de ce găsim mai multe dintre ele în zonele protestante? Prin aceasta, putem examina locul dansului în universul mental contemporan și rolul său în teologia morală.¹⁵ 2) Se pune întotdeauna problema modului în care regulile de natură teologică morală pot fi puse în practică, cum apar ele, de exemplu, în viața rurală? Prin aceasta, putem face un pas în plus spre explorarea contextului socio-istoric al culturii dansului popular.

Biserica

Biserica modernă timpurie este o putere disciplinară.¹⁶ Din momentul în care a început Reforma, aceasta a căutat să interpreteze teologic evenimentele din

¹² Kovács Kiss 2010: 9.

¹³ Decretul este citat de Takács 1979: 101.

¹⁴ Zolnay 1986: 315-316.

¹⁵ Ar trebui adăugat aici, desigur, că lupta pentru obținerea dreptului la autonomie municipală a jucat, de asemenea, un rol proeminent în crearea unor decizii administrative seculare cu spirit protestant. La începutul perioadei moderne, orașele și satele agricole cu drept de cumpărare s-au luptat cu înverșunare cu proprietarii lor seculari sau ecleziastici și au căutat să își extindă drepturile municipale. Aceste așezări au fost atrase de doctrinele helvetice și au ținut să aleagă miniștri reformați care să le susțină aspirațiile politice. În același timp, însă, a început cererea de moralitate protestantă (vezi Bucsay 1985: 38-39). Legătura dintre răspândirea Reformei și autoguvernarea urbană a fost sugerată pentru prima dată de Bernd Moeller, care a susținut că orașele imperiale germane au văzut în Reformă o oportunitate de a contracara tendințele centralizatoare imperiale (și catolice). El subliniază că Ulrich Zwingli, de exemplu, și-a bazat ideile teologice pe o strânsă interconectare a comunităților urbane și ecleziastice, ceea ce a dus la o interconectare foarte semnificativă a magistraturii ecleziastice și seculare, de exemplu. Pentru un rezumat istorico-cercetat nuanțat al acestei abordări, a se vedea Kiss 2011: 13-14.

¹⁶ Vezi în detaliu Kavecsánszki 2021: 77-89.

trecut și din prezent, dezvoltându-și propria viziune particulară asupra istoriei și o teologie morală bazată în parte pe aceasta. Această viziune asupra istoriei în perioada ortodoxiei protestante (de la jumătatea secolului al XVI-lea până la jumătatea secolului al XVII-lea) a fost o concepție despre timp care poate fi urmărită până la Sfântul Augustin și a fost fundamentată de Luther și Melancton. Aceasta a fost înlocuită, începând cu mijlocul secolului al XVII-lea, de așa-numita viziune istorică a perioadei puritane, așa-numita viziune germană de Lowland (Coccejanus sau Burmannian).¹⁷ Un grup special de reflecții teologice morale și parabole este alcătuit din surse care condamnau desfrâul profanator din secolul al XVI-lea și încercau să îl reglementeze în principiu. Analiza acestor documente este importantă nu numai pentru istoria culturii și a bisericii, ci și pentru istoria locală a culturii populare din acea perioadă. Acest lucru este valabil în special pentru sursele referitoare la utilizarea corpului și, prin intermediul acestuia, la desfrâul dansului.¹⁸

Reforma și învățăturile sale morale trebuiau să devină o practică zilnică, un obicei și un mod de viață, în conformitate cu aspirațiile conducerii bisericii. Pentru a face acest lucru, a trebuit să creeze un set de reguli foarte specifice și de mare anvergură în toate domeniile vieții, inclusiv în ceea ce privește folosirea trupului. Această nouă tendință a teologiei morale contemporane a avut sarcina deosebit de importantă de a clarifica rolul trupului, pe lângă o nouă înțelegere a spiritualității. „Negarea protestantismului a venit din lupta împotriva justificării prin fapte, care a devenit, de fapt, o luptă împotriva faptelor.”¹⁹ Acest lucru s-a aplicat din ce în ce mai mult la acțiunile corpului, inclusiv la dans și la acompaniamentele sale. Reforma a trebuit să creeze o teologie morală a corpului, dar a trebuit, de asemenea, să o transpună în practica de zi cu zi, adică în legislația ecleziastică și chiar seculară. În orașele care au intrat sub control protestant - câteva exemple sunt citate mai sus - acestea au devenit reguli laice sub forma unor statute municipale, deoarece Calvin însuși a susținut că actele pedepsite de Dumnezeu ar trebui să fie pedepsite și de autoritățile laice.²⁰

¹⁷ Cu privire la viziunea istorică a Bisericii Protestante, vezi Csorba 2011: 145.

¹⁸ Vezi în detaliu Kavecsánszki 2021: 70-90.

¹⁹ Ronchi 1991: 21.

²⁰ Calvin 1559: II. IV. xx. 2. 748.

În Ungaria și Transilvania modernă timpurie, ideile teologice morale anti-dans, care s-au născut în spiritul viziunii Wittenbergului asupra istoriei²¹, au început să fie puse în practică prin sinoade. Totuși, printre numeroasele sinoade din secolul al XVI-lea, sunt relativ puține cele care se ocupă în mod specific de dans. Unul dintre cele mai timpurii a fost cel de-al doilea Sinod al lui Erdőd, din 1555, care a avertizat clerul împotriva participării la evenimente care includeau dansuri, nunți, beții și băute.²² O abordare similară a fost adoptată de Sinodul lui Gönc în 1566.²³ Consiliul din 1576 al Ducelui de Schöllö a fost mult mai clar în opoziția sa față de dans (1577 Canoanele Ducelui de Schöllö), interzicând acest lucru nu numai oamenilor bisericii, ci tuturor creștinilor decenti.²⁴ În Transilvania, decretele puritane ale Sinodului Enyed din 1564 prevedeau ca clericii care dansează să fie mai întâi amendați și apoi, în cazul unei noi insubordonări, să fie descalificați.²⁵ Sinodul de la Oradea din 1577 discută pe larg problema contextului obișnuit al dansului.²⁶ *Articolul 44 din Articolele Ungariei Superioare din 1595* se pronunță, de asemenea, împotriva dansului, din nou doar în legătură cu clericii, interzicându-l cu totul.²⁷

Prin urmare, se poate observa că guvernul bisericii protestante la nivel sinodal a încercat cu o forță considerabilă să se opună dansului și obiceiurilor sale. Deși interdicțiile se aplicau în primul rând clerului, interpretarea dansului ca fiind un viciu moral este clar conturat. Deși nu pot întreprinde aici o discuție detaliată a poziției teologiei morale protestante cu privire la dans,²⁸ caut un răspuns la întrebarea cum poate fi folosit tipul de material sursă luat

²¹ Viziunea lui Wittenberg asupra istoriei era un cadru de interpretare a evenimentelor care interpreta crizele din prezent ca o pedeapsă divină pentru păcatele comise în trecut, răspândind astfel în mod conștient un sentiment de decadentă. Scrierile, predicile și tratatele de morală produse în acest context conturează o imagine specifică, motivată teologic, a condiției morale a popoarelor din Bazinul Carpatic. Cu privire la interpretarea surselor care conțin dansuri născute în spiritul viziunii lui Wittenberg asupra istoriei, vezi Kavecsánszki 2021: 83-90.

²² Sinodul lui Erdőd II, articolul VIII. Kiss 1881: 37-38.

²³ Sinodul de la Gönci, articolele 12 și 13. Kiss 1881: 444.

²⁴ Sinodul din Hercegszöllő: 1577, secțiunea 30. Vezi Czóbel 1963: 337.

²⁵ Publicat în Kiss 2011: 186.

²⁶ Sinodul de la Oradea, articolul 12. Kiss 1881: 692.

²⁷ Articole din Ungaria Superioară XLIV. Kiss 1881: 720-722.

²⁸ Vezi Kavecsánszki 2019: 349-359; Kavecsánszki 2021: 84-89; Kavecsánszki 2022: 221-238.

în considerare mai sus pentru a identifica trăsături istorice sociale și culturale. Acest lucru necesită aplicarea unei baze teoretice și a unui canon metodologic care este în esență specific disciplinei istoriei.

Istoria socială a culturii dansului - o perspectivă internațională

Reprezentanții istoriografiei nu sunt de obicei interesați de istoricitatea dansului în sine (cu excepția cazului în care sunt istorici ai dansului care investighează în mod specific caracteristicile, istoria și schimbarea aspectelor formale și structurale), ci mai degrabă de fenomenul cultural-istoric prin intermediul acestuia - așa cum este tipic pentru antropologia holistică a dansului, care se întoarce la limitele *trecutului viu*.²⁹ Contextul cultural al dansului și relația sa cu acesta reprezintă astfel obiectul cercetării. Este tipic faptul că cercetarea la interfața dintre *noua istorie culturală și socială*³⁰ și studiile de dans se concentrează pe istoria dansului și istoria socială a culturii dansului contemporan. În acest sens, *istoria socială a dansului și a culturii dansului* există ca direcție de cercetare. De exemplu, Erich Wimmer, într-un studiu publicat în 2010, a folosit arhidieceza din Würzburg și birourile orașului pentru a reconstrui istoria dansului din oraș, iar în titlul lucrării sale a folosit în mod explicit termenul „istoria socială a dansului” (*Sozialgeschichte des*

²⁹ Despre posibilitățile studiilor antropologice istorice (antropologia istorică a dansului) ale culturii dansului, vezi Kavecsánszki 2021: 70-71; Kavecsánszki 2023.

³⁰ Noua istorie socială, ca mișcare, nu este uniformă. Viziunea istoriografică, adesea numită postmodernă, include domenii de cercetare precum istoria mentalităților, istoria vieții cotidiene, microistoria, noua istorie culturală, iar separarea sa de antropologia istorică este adesea neclară. István Szijártó sugerează, totuși, că toate acestea ar trebui incluse în categoria largă a noii istorii sociale. A se vedea M. Szijártó 2003: 9-10. În consecință, în acest studiu mă refer la direcțiile de cercetare care pot fi numite și istorie culturală și istorie socială ca fiind noua istorie socială, luând în considerare noile teorii care au apărut în istoriografia postmodernă de la conceptualizarea termenilor, de obicei în anii 1960, și care depășesc abordarea postmodernă. De asemenea, iau în considerare diferența teoretică dintre antropologia culturală și antropologia socială, și anume accentul pus pe cultură sau societate. Vezi pe această temă Sárkány 2008: 445-446. Această distincție este făcută și de András Szekeres, urmându-i pe Ginzburg și Lévi: Szekeres 2003: 20. Aș adăuga, de asemenea, că una dintre cele mai importante inovații ale noii istorii sociale în comparație cu vechea istorie socială este că, în timp ce abordarea tradițională era în principal cantitativă, cea nouă se concentrează pe studii calitative. De asemenea, este important faptul că noua istorie socială este, de asemenea, o istorie socială orientată spre istoria culturală. Pentru detalii, a se vedea Kavecsánszki 2021: 70-77.

Tanzes).³¹ Reinhard Sprenger, în studiul său despre festivalurile țărănești din Germania medievală târzie, subliniază fluxul continuu de dansuri între clasele sociale și, prin urmare, existența unei tradiții de dans unificate din punct de vedere al formei și structurii. Studiul său nu numai că descrie natura ciclică a festivalurilor țărănești în funcție de anotimpuri și de formele de dans asociate acestora (de exemplu, formele de dans în aer liber de primăvară și de vară), dar abordează și problema acuzațiilor aduse anumitor dansuri (de exemplu, conținutul sexual sau practicile imitative).³² În acest fel, oferă un studiu de caz al „utilității” culturii dansului din perspectiva istoriei sociale.

Unul dintre subiectele preferate în istoria socială și culturală este studiul formelor populare de divertisment, ceea ce implică, în mod natural, o abordare uneori mai profundă, alteori mai superficială a dansului și a contextelor sale. Cercetările lui Peter Burke în acest domeniu sunt considerate în prezent fundamentale și chiar o sursă de inspirație pentru cercetarea în acest domeniu. Prezentarea de către Burke a formelor moderne timpurii de divertisment a fost foarte atentă la dans și la contextele sale, deși dintr-un punct de vedere structural, non-formal. Teoriile sale, în special în ceea ce privește impactul procesului de civilizație și „inventarea” modernă timpurie a *timpului liber*, au făcut obiectul multor critici, dar contribuția sa la extinderea tematică și metodologică a *studiului istoric al culturii divertismentului* este de necontestat. În multe cazuri, tocmai aceste critici au condus la lansarea unor analize istorice sociale intensive, mult mai aprofundate. Într-un studiu în care explorează, printre altele, diferențele calitative dintre epoca capitalismului și epoca pre-capitalistă a „divertismentului”, Joan-Lluís Marfany a subliniat că studiul acestei probleme necesită o abordare social-istorică mult mai sensibilă decât cea a lui Burke, care, pe de o parte, a pus în lumină secolele lungi de condamnare de către bisericile creștine a „actelor inutile” și, pe de altă parte, contextul apariției „eticii muncii” în judecarea activităților de agrement, în special în perioada modernă timpurie.³³ În opinia sa, puținele dovezi din sursele moderne timpurii sugerează că, pe lângă activitățile productive foarte harnice, care reprezentau cadrul și condiția lor de viață, țăranii din acea perioadă se

³¹ Wimmer 2010: 673-683.

³² Sprenger 1989: 215-224, în special 218-221.

³³ Marfany 1997: 177-179.

bucurau de plăcerile vieții, de plăcerile sale fizice, de jocurile și dansurile sale, în puținul lor timp liber, la fel ca în secolele anterioare și mai târziu. Cele mai importante surse în acest sens, în mod ironic, sunt manifestările dezaprobatore și condamnatorii ale claselor sociale superioare.³⁴ Marfany dă un exemplu concret dintr-un inventar dintr-un sat catalan de lângă Barcelona, între 1481 și 1500, în care în averea unui țăran sărac, a unui croitor și a unui muncitor agricol se aflau două flaute, o cobză și un set complet de cimpoaie, acesta din urmă fiind unul dintre cele mai importante instrumente folosite în slujba muzicii de dans. Acesta citează o serie de surse similare referitoare la munca țăranilor, în special la dans și muzică, din secolele medievale.³⁵

Un element comun bine documentat al modelului calvinist de disciplină bisericească este funcționarea consistoriului hughenotilor din Nimes, care a fost analizat în profunzime de Philippe Chareyre și Raymond Mentzer. Între 1561 și 1614, a existat o opoziție foarte puternică față de diverse forme de divertisment popular, în special față de dans, cu 1 085 de cazuri în această perioadă și 304 între 1605 și 1614, strâns legate la nivel de interdicție de carnaval și charivari. Cu toate acestea, studiile au constatat că tocmai în cazul acestor distracții populare acțiunile s-au dovedit ineficiente pe termen lung.³⁶

În opinia mea, grupurile de surse care *au fost deja explorate în multe cazuri de istoriografie și de istoria bisericii se pot dovedi utile nu numai pentru cercetarea istoriei sociale și mentale, ci și pentru istoria dansului*. În ultimii ani, am cercetat fenomenul dansului și al dansului în primul rând din perspectiva bisericilor protestante, folosind în principal metode de istorie socială. Aceasta nu este o abordare complet nouă, desigur, dar cercetările care vizează în mod specific istoria socială a culturii dansului sunt încă foarte rare.

Începând cu anii 1960, istoria socială și mentală s-a orientat din ce în ce mai mult către impactul Reformei protestante și catolice asupra societăților moderne timpurii.³⁷ Cunoașterea reformei culturii populare a crescut și s-au adăugat chiar și date despre istoria dansului, care, totuși, au rămas adesea

³⁴ Marfany 1997: 179.

³⁵ Marfany 1997: 179-180.

³⁶ Kiss 2011: 93-94.

³⁷ Kiss 2008: 318.

nereflectate în studiile de dans. Deși avansarea puterii disciplinare a bisericii și, mai târziu, a statului a avut, de asemenea, un impact major asupra culturii dansului, cele două fenomene nu au fost adesea interpretate într-un cadru disciplinar comun. Mă gândesc la faptul că influența cultura dansului din exterior - al cărei succes este irelevant aici - face parte dintr-un proces care este atât social, cât și cultural, care a fost identificat, de exemplu, de Max Weber³⁸ și mai târziu de Gerhard Oestreich ca fiind programul de disciplinare socială (*Sozialdisziplinierung*)³⁹, de Peter Burke ca fiind reforma culturii populare⁴⁰, de Norbert Elias ca fiind procesul de civilizare⁴¹, și de Heinz Schilling și Wolfgang Reinhard ca fiind procesul de confesionalizare⁴².

Cred că cunoștințele noastre despre acest proces pot fi mult îmbogățite prin examinarea schimbărilor din cultura dansului și prin reconstruirea modelelor mentale de gândire despre dans. Una dintre întrebările centrale ale cercetării istoriei sociale și mentale moderne timpurii este relația dintre puterea ecleziastică și seculară și comunitățile pe care au încercat să le reglementeze și să le disciplineze. Studiul dansului ca model are un folos limitat în acest sens, deoarece, spre deosebire de adulter sau de comiterea de infracțiuni publice, de exemplu, care erau în mod clar și de competența autorității seculare, infracțiunea de a dansa putea fi rareori interpretată ca o infracțiune care aparținea și autorității seculare. Prin urmare, ea a rămas în esență o transgresiune morală, cu excepția cazului în care era asociată cu un comportament care era, de asemenea, pedepsit de autoritățile seculare, așa cum

³⁸ Cu privire la originile teoriei eticii protestante a lui Weber, Vezi, printre altele, Molnár 1994: 5-10.

³⁹ Gerhard Oestrich a examinat acest proces din perspectiva dezvoltării absolutismului ca proces de „naționalizare” și a evaluat disciplina socială ca rezultat politic și social al monarhiei absolute. Oestrich 1968: 335-338. Cu privire la puterea disciplinară a bisericilor protestante, a se vedea ibidem, 343 și Kiss 2008: 319.

⁴⁰ Burke 1991: 245-246.

⁴¹ Elias 2004: 465-555.

⁴² Denominaționalizarea este o teorie a unei abordări sectare a procesului de modernizare socială la începutul perioadei moderne, care, împreună cu apariția bisericilor confesionale moderne, a jucat un rol crucial în procesul de omogenizare confesională, în dezvoltarea instituțiilor centralizatoare absolutiste, în construirea unei discipline sociale și în consolidarea unei identități culturale și politice definite confesional. Vezi Kiss 2008: 320-321. Pentru detalii, vezi Reinhard 1983: 257-277; cu privire la cooperarea cu puterile seculare în construirea noii ordini și norme, vezi în special 265-266.

pot servi drept exemplu decretul administrativ municipal moderne timpurii citate la începutul acestei lucrări.

Atitudinea față de dans, în principal și, într-o mai mică măsură în practică, este un domeniu important și bine analizat al mentalității contemporane. Protestantismul, în special calvinismul, a acordat o mare atenție culturii populare, inclusiv dansului, și a căutat să o suprimă și să o controleze. Dominația calvinismului, așa cum a fost practică cândva în anumite regiuni, ar reprezenta, potrivit lui Weber, „pentru noi, „pur și simplu, cea mai de neconceput formă de control ecleziastic asupra individului”.⁴³ După cum a spus Weber

„De fapt, Reforma nu a însemnat eliminarea generală a dominației bisericii asupra vieții, ci mai degrabă înlocuirea formei anterioare de dominație cu o alta. În special, o dominație confortabilă, pe atunci practic imperceptibilă, în multe cazuri aproape formală, a fost înlocuită de o reglementare a întregului mod de viață - înfinit de împovărătoare și în același timp foarte gravă - care a pătruns cât se poate de adânc în fiecare sferă a vieții private și publice.”⁴⁴

Declarația lui Weber, care de atunci a provocat numeroase controverse, se referea în esență la disciplina bisericească în cadrul congregației⁴⁵ și o descria ca pe un puternic proces „de sus în jos”. De atunci, această idee a făcut obiectul multor critici. Heinrich R. Schmidt, analizând zona Berna, a concluzionat că organismele disciplinare bisericești ar putea fi eficiente deoarece exista o nevoie internă de reglementare în societate, iar unele grupuri sociale au adoptat pur și simplu orientările morale ale bisericii deoarece acestea se potriveau cu propriile interese și valori.⁴⁶ O abordare mai nuanțată a problemei a fost ajutată în mare măsură de cercetările antropologice istorice și etnografice istorice. De exemplu, cercetarea antropologică istorică a lui Robert Scribner respinge poziția weberiană și postweberiană, despre care susține că a acordat prea mult spațiu proceselor

⁴³ Weber 1995: 27. Pentru abordări similare, vezi Kiss 2011: 7-8.

⁴⁴ Weber 1995: 27.

⁴⁵ Kiss 2011: 7. Pentru adaptabilitatea teoriei lui Weber în Ungaria și o critică a teoriei, vezi Molnár 1994: 10-23., 129-139.

⁴⁶ Kiss 2011: 28. Vezi, de asemenea, Schmidt 1995: 11-13; și 351-359; și critica lui Max Weber la această teorie 360-361.

de desacralizare și civilizație și că Weber a supraestimat importanța practică și impactul controlului social.⁴⁷ Este adevărat că argumentele lui Scribner se aplică și în cazul culturii dansului, deoarece, după toate indiciile, cultura dansului a avut un efect foarte mic la o scară de timp mai mare.⁴⁸

În cercetarea mea, nu mă întreb doar cum a fost organizată poziția teologică a Bisericii Protestante din Ungaria în perioada modernă timpurie în legătură cu dansul și obiceiurile sale,⁴⁹ ci și *cum a fost pusă în practică*. Ideea lui Weber, care poate că acum este într-adevăr depășită, a atras pe bună dreptate atenția asupra chestiunii puterii de organizare socială și mentală a disciplinei bisericesti reformate și asupra noilor forme de disciplină comunitară din epoca Reformei, unul dintre instrumentele căreia a fost disciplina bisericească.⁵⁰

În cele din urmă, interdicțiile de dans protestante din secolele XVI și XVII și prevederile juridictionale similare, dar mult mai practicabile, nu au putut abolii nici dansul, nici moda nou răspândită a dansului în cuplu, care a fost cea mai contestată de Biserică - nici măcar în Ungaria! - ci doar a împiedicat-o temporar, mai ales în așezările în care controlul bisericesc și cel laic erau strâns legate între ele. Acest lucru arată tocmai că impactul puternicului mecanism de control al lui Weber a fost mult supraestimat în cercetările anterioare. Într-adevăr, chiar și noțiunea de proces disciplinar de sus în jos, așa cum a fost formulată de Peter Burke (și mai devreme de Gerhard Oestreich și de susținătorii teoriei confesionalizării), despre care susținea că a dus la o schismă culturală între popor și elită, pare a fi prea puternică. Martin Ingram, de exemplu, a propus introducerea conceptului de *consens cultural* în opoziție cu teoria conflictului acut a lui Burke, atunci când a analizat sursele moderne timpurii care sunt mult mai revelatoare pentru relația dintre elitele bisericesti și comunitățile locale, cum ar fi registrele de vizită și documentele tribunalelor ecleziastice, prin examinarea obiceiului charivarului englez (Rough Music).⁵¹ Ingram demonstrează că cei care criticau charivariul nu proveneau doar din elită, ci și dintr-un spectru social mult mai larg, iar printre susținătorii și chiar apărătorii charivariului se numărau și membri ai elitei (la concluzii similare a

⁴⁷ Vezi Kiss 2011: 15-16. Vezi în detaliu Scribner 1993: 475-494, în special 493-494.

⁴⁸ Vezi în detaliu Kavecsánszki 2021: 88-89.

⁴⁹ Vezi Kavecsánszki 2019; 2021; 2022; 2023.

⁵⁰ Kiss 2011: 19.

⁵¹ Ingram 1984: 79-113.

ajuns Robert Scribner în secolul al XVI-lea).⁵² Acest lucru arată că obiceiul avea semnificații comune pentru societatea în sens larg, care puteau fi interpretate de toți, iar aceasta era o condiție pentru supraviețuirea punctelor culturale de contact între straturi. Obiceiul charivariului este un astfel de *punct de contact* în interpretarea lui Ingram⁵³ și, în opinia mea, acest lucru poate fi bine demonstrat pentru cultura dansului la începutul perioadei moderne. Scribner a contestat chiar și încercarea protestantă de a reforma religiozitatea populară, ceea ce aduce, de asemenea, sub semnul criticii poziția lui Burke.⁵⁴

Întrebarea este, prin urmare, cum se poate reflecta această eficacitate sau lipsa ei în cultura dansului, dar pentru aceasta trebuie să vedem partea teoretică și practică a efortului de reformă din partea bisericilor protestante. După cum a demonstrat în mod corespunzător, printre altele, cercetarea lui Réka Kiss, disciplina bisericească - care este partea practică a problemei în cazul culturii dansului - a fost o instituție foarte diversă, atât în timp, cât și în regiune, care nu a funcționat în spiritul unui fel de calvinism universal, ci în *funcție de încorporarea locală* și care, în cea mai mare parte, a aplicat *principiul consensualității* față de comunitățile locale. Rezumând constatările lui Scribner, Réka Kiss observă, de asemenea, că practica locală, funcționarea efectivă și impactul Reformei nu pot fi privite ca un proces care a fost exclusiv de sus în jos (de la elita religioasă la popor).⁵⁵

⁵² Scribner 1978: 322-324.

⁵³ Ingram 1984: 102-113. În Ungaria, obiceiul de Charivari, Katzenmusik era răspândit mai ales în Sárrét ca formă de pedeapsă a comunității locale împotriva celor care încălcau ordinea morală. Scopul ritualului era de a reafirma și consolida normele și valorile morale ale comunității. Tulburarea nocturnă, folosită de obicei împotriva unui adulter sau a unui cuplu care se recăsătorea, era realizată prin afișarea de bațjocuri de nuntă și alte simboluri sexuale, de asemenea originare din contextul nunții. Vezi în detaliu Kotics 2001a: 13-26. József Kotics analizează, de asemenea, un caz de charivari din 1864 pe baza datelor de la Levellers. Vezi Kotics 2001b: 49-46. Béla Kálmán Kálmán în scurta sa descriere a muzicii pisicești din Biharugra (și prin extensie Zsadány). Cele trei zile de zângózás cunoscute în Biharugra sunt, de asemenea, o ceremonie de nuntă (în prima zi are loc chemarea, în cea de-a doua se face melcul, iar în cea de-a treia este sărbătoarea). Vezi Kálmán 1954: 540. Pentru o interpretare a zângózás ca un obicei popular legal, a se vedea Beck 1991: 43-46. Pentru o prezentare cuprinzătoare a exemplurilor internaționale, vezi, printre altele, Darnton 1987.

⁵⁴ Kiss 2017: 18.

⁵⁵ Kiss 2011: 17.

Satul

Ce poate face, aşadar, *noua abordare social-istorică a studiului culturii dansului* în țara noastră cu aceste teorii și opinii? Dintre numeroasele abordări posibile, voi evidenția acum doar una: problema controlului social reprezentat (intenționat a fi reprezentat) de bisericile moderne timpurii, în primul rând în lumile vieții rurale din Ungaria.

Spațiul de acțiune al țărănimii a fost întotdeauna limitat de „dominație”, nu a fost niciodată complet liber,⁵⁶ așa că acest lucru nu poate fi ignorat niciodată atunci când se interpretează mecanismele culturii populare țărănești. Este bine cunoscut faptul că *tehnicele de dominație* și ideea de *disciplină socială* au devenit un subiect foarte popular al gândirii științifice sociale după turnura culturală, motivate de o dublă ambiție. Pe de o parte, de a înțelege mentalitatea și gândirea disciplinatorilor care creează mecanismele de reglementare, în special *micro-puterile*⁵⁷ (împreună cu o descriere a tehnicilor de disciplinare), iar pe de altă parte, de a surprinde spațiul de acțiune, alegerile și forța motrică a culturii celor care doresc să iasă din procesul de disciplinare. În acest fel, întregul domeniu al conflictului social ar putea fi examinat.⁵⁸

Dacă ne uităm la sursele istoriei dansului, începând cu perioada modernă timpurie, putem observa o proliferare de acțiuni, reforme sau interdicții împotriva spectacolelor populare, a obiceiurilor de dans și a dansului în general. Studiul așa-numitelor interdicții ale dansului nu a scăpat de atenția istoricilor dansului,⁵⁹ dar istoria socială și culturală a dansului nu a fost încă interpretată pe deplin.

⁵⁶ Kashuba 1990: 62.

⁵⁷ Conform teoriei lui Foucault despre putere, macro-puterile sunt instituțiile juridice formale, în timp ce micro-puterile sunt mecanismele disciplinare care operează în sfera vieții de zi cu zi. Vezi Gyáni 1997: 159.

⁵⁸ Pentru cultura modernă timpurie a dansului, vezi Kavecsánszki 2021: 83-89.

⁵⁹ Exemple ale acestor tipuri de studii, vezi 1952: 115-118; Pesovár 1983: 255-285. În contextul cercetărilor recente privind sursele și, parțial, istoria mentalității, pot fi menționate câteva lucrări fundamentale ale lui Péter Tóvay Nagy, cum ar fi Tóvay Nagy 2004: 169-260; Tóvay Nagy 2016: 197-215. Trebuie menționate activitățile grupului de cercetare al Universității Maghiare de Artă a Dansului, care publică texte și descrieri contemporane în mai multe volume în cadrul concursului intitulat Sources of Hungarian Stage Dance. Vezi, de exemplu, lucrarea lui Péter Tóvay Nagy, The Sermon of István Szentpéteri's Dance Judge, Tóvay Nagy 2018: 9-26.

Convergența dintre istoriografie și etnografie în studiul culturii populare moderne timpurii a fost deja deosebit de fructuoasă.⁶⁰ Continuând în această tradiție, tradițiile de dans pot fi plasate într-un context și mai larg de cunoaștere a disciplinei sociale, explorând fundamentele ideologice ale acesteia, evidențiind legătura strânsă a tradițiilor de dans cu universul mental. Nu tradițiile de dans sunt noi pentru această perioadă, deoarece ele există încă din Evul Mediu timpuriu, ci rolul lor în spațiul mental.

Ocazia de dans și întregul său context de obișnuință pot fi înțelese ca o formă de comportament social - adică colectiv - și astfel putem examina mecanismele de control și disciplină socială - care pot fi legate de ocazia de dans în sine, sau de dans și, prin intermediul acestuia, de utilizarea corpului. În cazul exemplelor din perioada modernă timpurie, puterile *disciplinatoare din* societatea locală - *puterile disciplinare* -⁶¹ sunt Biserica Reformei și reprezentanții acesteia, precum și conducătorii seculari ai comunităților care devin protestante (de exemplu, consiliile orășenești).⁶² În același timp, nu pot fi ignorate procesele la nivel macro care modelează și influențează mentalitatea colectivă și individuală atât a Bisericii și a statului, cât și a actorilor care acționează în numele acestora.⁶³

Aplicarea practică a unei ideologii disciplinare într-o anumită localitate și într-o anumită perioadă poate fi bine studiată prin intermediul analizelor la nivel micro, dacă sunt disponibile resursele necesare. Pe lângă teologia morală dezvoltată de noile biserici protestante și sistemul instituțional care a pus-o în practică, precum și activitățile predicatorilor și pastorilor⁶⁴, este deosebit de important să se examineze comunitățile rurale și, acolo unde este posibil, indivizii din cadrul acestora.

Sala de dans, împreună cu obiceiurile sale, este unul dintre organismele de organizare a comunității locale, a cărui reglementare a devenit deosebit de importantă începând cu secolul al XVI-lea. Și aici, analiza nu poate evita reconstituirea lumii vieții comunităților rurale moderne timpurii, universul mental care definea cadrul

⁶⁰ Bárth 2005: 47.

⁶¹ Blasius 1990: 12.

⁶² Voi cita doar câteva exemple din biblioteca de literatură despre decretele și deciziile autorităților locale laice care reglementau viața morală a comunităților protestante: Czóbel 1963: 301-366; Zolnay 1986: 315-316; Takács 1979: 99-102.

⁶³ Mai multe despre aceasta vezi în Kavecsánszki 2021: 70-89.

⁶⁴ Vezi Kavecsánszki 2021: 84-88; Kavecsánszki 2022: 221-238.

gândirii și al acțiunii. Rainer Beck, în rezumatul cercetărilor sale de istorie socială asupra satelor moderne timpurii, observă că regulile de comportament în Bavaria Contrareformei se extindeau până la gesturi.⁶⁵ Reprezentanții autorității bisericești au cerut populației să renunțe la toate obiceiurile, tradițiile și plăcerile care, în termeni teologici, serveau „slăbiciunii și păcatului”. După cum a spus Beck, „pretenția bisericii la putere și supremație părea copleșitoare”.⁶⁶ Este de asemenea adevărat, totuși - și acest lucru este confirmat de exemplele din istoria dansului descriptiv domestic - că sătenii nu constituiau neapărat o masă receptivă pasivă și că situația dintre reprezentanții puterii și cei supuși era, prin urmare, mai mult conflictuală decât armonioasă. *Cercetarea la nivel micro ar trebui, de asemenea, să exploreze, în ceea ce privește viața de dans, cât de mult spațiu de manevră au avut reprezentanții bisericii și în ce măsură a trebuit clerul să se adapteze la ordinea morală proprie satului?*⁶⁷ Analizând relația dintre satele bavareze și biserică, Beck recunoaște că interesele satului și ale bisericii nu au fost întotdeauna aceleași și că este posibil să fi existat o contradicție structurală între așteptările de comportament ale bisericii și obiceiurile culturii sătești.⁶⁸

Noul set de norme comportamentale care a apărut la curțile de la sfârșitul Renașterii medievale, care a reprezentat, în esență, un nou val de civilizație,⁶⁹ ar fi putut aduce schimbări și în cultura dansului. Sursele din secolele al XVI-lea și al XVII-lea au pus accentul pe forma de dans, care era mai închisă, cu cuplarea strânsă, rotații și întoarceri.⁷⁰ Indiferent de momentul apariției și răspândirii acestor forme de dans, de cât de frecvente erau - dacă erau prezente sau nu - în cultura populară sau folclorică a dansului la acea vreme,⁷¹ acestea

⁶⁵ Beck 1990: 44.

⁶⁶ Beck 1990: 44.

⁶⁷ Studiul lui Dániel Bárány oferă exemple de metodologie, context teoretic și surse care pot fi incluse în cercetare. Bárány 2013: 9-42. Un exemplu excelent de analiză istorică și folcloristică a relației dintre pastorii care respectă și cei care încalcă normele și parohiile lor poate fi găsit în studiul lui Réka Kiss. Bárány 2020: 129-139.

⁶⁸ Beck 1990: 45.

⁶⁹ Elias 2004: 112-134, 501-519; Burke 1991: 315-316. Lucrarea lui Norbert Elias despre procesul civilizator, datată 1936, dar reeditările sale regulate în deceniile următoare au menținut teoria pe linia de plutire și au servit ca sursă de inspirație pentru cercetări ulterioare. Vezi Klnaiczay 1981: 759.

⁷⁰ Contribuțiile acestor surse au devenit bine cunoscute în lucrările clasice de folclor de dans, comentate de György Martin și Ernő Pesovár, iar aici voi menționa doar volumul lui Pesovár. Pentru critici convingătoare ale surselor, vezi Kürti 2017: 1029-1041; Kürti 2018a: 159-171; Kürti 2018b: 113-135.

⁷¹ Cu privire la semnificația cuvântului “popular” sau „folcloric” al culturii dansului în cer-

ar fi putut fi o sursă de inspirație pentru reprezentanții bisericii, oriunde ar fi văzut, citit sau auzit de astfel de dansuri. Întrebarea este, totuși, în ce măsură dansurile predicatorilor protestanți au influențat efectiv habitusul colectiv al comunităților locale și au transformat comportamentul și spațiul de acțiune al acestora? Cercetarea istoriei dansului poate răspunde doar parțial la această întrebare. În timp ce controlul social a devenit într-adevăr din ce în ce mai răspândit între secolele XVI și XIX, iar acest lucru ar fi putut avea un impact asupra mentalității și habitusului celor care erau controlați, răspândirea de noi dansuri și forme de dans nu a putut fi împiedicată în ciuda tuturor presiunilor morale. În multe cazuri, acest lucru s-a datorat faptului că *stabilitatea relativă a condițiilor de viață rurală stabilite istoric, fixitatea și transformarea lentă a ordinii de valori, nu a însemnat neapărat că oamenii și gândirea lor erau conservatoare*. În cele din urmă, tocmai acest din urmă aspect a fost cel care a împiedicat imobilitatea lumii țărănești care a fost mult timp presupusă de cercetători.⁷² După cum spunea Kaschuba, „tradiția” este un argument mai serios decât „presiunea de a inova” impusă de constrângeri externe, dar comunitatea este capabilă să decidă singură dacă să inoveze sau nu.⁷³

Doar în cele mai rare sate moderne timpurii a rămas o urmă care să poată constitui baza unei analize microistorice. Uneori, totuși, în surse se găsesc descrieri dansante ale unor persoane specifice sau grupuri restrânse de persoane cu nume. Cu toate acestea, aceste surse nu sunt potrivite pentru a trage concluzii despre istoria dansului în ceea ce privește forma și structura și, adesea, doar într-un mod foarte limitat pentru a indica legăturile culturale dintre straturile sociale.⁷⁴ *Analiza lumii vieții orientată spre subiect, despre care Dülmen scrie⁷⁵, este practic imposibilă pe baza acestor surse*. Indivizii care apar în registrele clericale nu pot

cetarea modernă timpurie, vezi Kavcsánszki 2021: 74-77.

⁷² Wolfgang Kaschuba a descris această viziune ca fiind „o natură moartă romantică a vieții țărănești, înrădăcinată în tradiție”. Vezi Kaschuba 1990: 58-59.

⁷³ Kaschuba 1990: 63.

⁷⁴ Vorbim aici de surse care au fost clasice ale folclorului maghiar de dans de zeci de ani, cum ar fi date despre dansul hajdúk-ului, dansul armelor, dansul lui Pál Kinizsi, Bálint Ballassi sau chiar dansul prințului maghiar Pál Esterházy. O interpretare folclorică clasică a acestor dansuri apare, de exemplu, în lucrarea lui Ernő Pesovár (Pesovár 1993: 7-58). Autenticitatea acestor surse (din punct de vedere al istoriei dansului) a fost pusă la îndoială de László Kürti, care le consideră nepotrivite pentru analizele istorice ale dansului și pentru a fi utilizate în reconstrucția proceselor istorice;

⁷⁵ Dülmen 1990: 90.

fi urmăriți pe parcursul întregii lor vieți, ci doar până la o singură manifestare cotidiană, de obicei o încălcare a regulilor, iar viziunea lor asupra lumii poate oferi doar o privire asupra unui aspect particular al religiozității formale. În această privință, totuși, registrele de vizită pot oferi multe informații valoroase.

În registrele de vizită din Ungaria există numeroase mențiuni de cazuri disciplinare din secolul al XVII-lea legate de dans și de contextul dansului. Acestea oferă o imagine precaută a modului în care teologia morală prezentată în capitolele anterioare ar fi putut fi pusă în practică. Dar nici măcar aceste surse nu sunt suficiente pentru a delimita spațiul și modul de acțiune, întrucât ele consemnează doar comiterea unor transgresiuni morale în majoritatea cazurilor. Participarea la dansuri, de exemplu, apare adesea ca motiv pentru a neglija celebrarea slujbelor din zilele de sărbătoare.⁷⁶ Combinația dintre beție și dansuri a oferit experiența de viață practică pentru tradiția teologică morală analizată anterior. În procesele-verbale ale vizitelor, există cazuri frecvente de practici (cum ar fi sărbătorile în casele de filatură) a căror interzicere a fost formulată ca principiu general de către teologii morali și în decretul sinodale.⁷⁷ Într-adevăr, Biserica Reformată a considerat multe manifestări ale *culturii răsului* ca fiind începutul păcatului de curvie. În lista lui Endre Illyés, de exemplu, aceasta includea carnavalul, dansul, băutura, femeile în haine bărbătești, folosirea excesivă a muzicii, dansurile prostești, dansurile lascive și chiar jocurile cu mingea între băieți și fete.⁷⁸

În surse, însă, se regăsește mai ales legătura dintre nuntă și beție. În 1616, de exemplu, pastorul din Barkasov (în prezent Barkasov, Ucraina) a fost reclamat la o reuniune diecezană pentru că nu predica duminica și, printre altele, pentru că dansa.⁷⁹ În 1673, pastorul din Gógánváralja (în prezent Gogan Varolea, România) (Dieceza reformată de Küküllő), Mihály Disznajói, a avut o neînțelegere cu învățătorul satului, care l-a acuzat pe preot că, printre altele, „a permis ca dansul să fie liber” în sat și că a permis sărbătorile de carnaval.⁸⁰ Cauza conflictului dintre învățător și preot nu a escaladat, în mod clar, doar

⁷⁶ Pocsainé Eperjesi 2007: 135.

⁷⁷ Pocsainé Eperjesi 2007: 140-141.

⁷⁸ Illyés 1941: 105.

⁷⁹ Citat de Illyés 1941: 79.

⁸⁰ KükEhmLvt prot. I/2. 1713. 490. Citat de Kiss 2011: 174 ;i 178-179.

pe tema dansului și a carnavalului, dar „permisivitatea” preotului în această privință a oferit și o ocazie pentru atacuri moralizatoare.

Din aceste cazuri se poate observa că, în conformitate cu deciziile și predicile menționate mai sus, dansul este legat și de alte încălcări ale normelor din corpul de vizite în cazurile de disciplină bisericească. Prin urmare, dansul ca transgresiune morală nu apare de unul singur, ci în legătură cu multe alte transgresiuni, demonstrând starea morală generală a „acuzatului”. În Transilvania, îndrumarea morală ecleziastică din Orbaiszék (astăzi în România) este de asemenea excelent documentată, dar sursele caietelor de note despre dans din această regiune sunt în mod obișnuit mai degrabă din secolul al XVIII-lea. În aceste cazuri, infracțiunea de dans era legată de obiceiul de „guzsalyoskodás” care era o formă de inițiere sexuală pentru oamenii înainte de căsătorie.⁸¹ Enikő Szócsné Gazda a prezentat exemple din Orbaiszék. Conform vechii modalități de interpretare a sărbătorii, ziua de odihnă a Domnului dura de sâmbătă seara până duminică după-amiaza, astfel încât petrecerea de duminică seara nu mai era inclusă în perioada interzisă.⁸² Înregistrările Orbaiszék arată că adulții care permiteau dansul duminical în casele lor erau pedepsiți mai aspru decât tinerii care dansau - cazuri similare apar și în registrele de vizită de la Zemplén, discutate mai jos.⁸³

Documentele din secolul al XVII-lea referitoare la vizitele bisericii din Zemplén (astăzi Ungaria și Slovacia) oferă o perspectivă asupra perioadei dintre 1629 și 1671, pe baza vizitelor lui István Csulyak Miskolci (decan: 1629-1645), János Simándi (decan 1646-1653), Pál Tarcali (decan 1653-1669) și János Szentpéteri (decan 1669-1672). Materialul sursă din regiunea Zemplén este deosebit de important, deoarece adepții Reformei Helvetice și ai doctrinei luterane au trăit cot la cot în regiune sub conducerea decanului reformat din Zemplén în secolul al XVII-lea.⁸⁴ În registrele de vizitare a bisericii din Zemplén din secolul al XVII-lea, găsim rareori vreo mențiune despre dans, deși înjurăturile, blestemele, calomniile, violența, beția și curvia sunt frecvente. Nu se poate presupune că dansul nu era practicat, dar este

⁸¹ Cu privire la „guzsalyoskodás”, vezi Szócsné Gazda 2001: 35-37.

⁸² O. Em. Lvt., II/4. 20. Publicat în Szócsné Gazda 2001: 139-140.

⁸³ Pentru un exemplu în acest sens la începutul secolului al XVIII-lea vezi Szócsné Gazda 2001: 140.

⁸⁴ Miskolci Csulyak [2008]: 438-439.

și mai probabil că nu s-a acordat o atenție deosebită acestui aspect atunci când biserica a fost vizitată, iar acolo unde a fost, este clar din dovezi că era un act interzis.⁸⁵ De asemenea, se întâmpla uneori, deși nu se regăsește adesea în surse, ca o decizie practică să fi fost luată în mod special împotriva dansatorilor. În 1653, de exemplu, decanul diecezei reformate de Küküllő a emis un decret: «După aceasta, dansatorilor nu li se va mai da cazare, iar celor care le dau cazare li se va interzice accesul în biserică.»⁸⁶

Această soluție, însă, este departe de sugestia unor predicatori, precum T. Mihály Gyulai: „Băgați-i în cuie pe dansatori la pământ cu fierul, ca Phineas bătându-i în cuie pe cei necurați”.⁸⁷ *În cele din urmă, dansul și răspândirea de noi forme de dans nu au putut fi împiedicate, așa cum nici etica protestantă în sens weberian nu s-a dezvoltat în Ungaria.*⁸⁸ *În această privință, retorica predicatorilor noștri a fost doar vorbe strigate în pustiu.*

Rezumat

O condiție importantă pentru studierea culturii dansului dintr-un nou punct de vedere - fie în istoricitatea sa, fie în prezentul său - este concentrarea asupra celei de-a doua părți a cuvântului, adică *asupra culturii*, așa cum a devenit fundamental în cele mai diverse domenii de studiu ale antropologiei istorice, microistoriei, Alltagsgeschichte, istoriei mentalităților, noii istorii culturale etc.

Atunci când se dezvoltă o metodologie pentru interpretarea rolului culturii dansului în lumile vieții din trecut, abordările antropologiei culturale și antropologiei istorice pot fi foarte atractive, în special datorită necesității de a interpreta fenomenele culturale într-un mod cuprinzător și de a înțelege lumile vieții într-un mod complex. Cu toate acestea, natura resurselor disponibile și specificitatea acestora le limitează aplicabilitatea. Cu toate acestea, procedurile adecvate pentru interpretarea trecutului fenomenelor culturale din alte discipline conexe pot fi de ajutor, în special studiile istorice.

⁸⁵ Pentru o descriere a acestora, vezi Kavecsánszki 2023.

⁸⁶ KükEhmLvt prot. I/1. 1653. 48. Publicat de Kiss 2011: 178

⁸⁷ Citat de Tóvay Nagy 2004: 193.

⁸⁸ Pentru un rezumat vezi Molnár 1994.

O posibilă modalitate de a face acest lucru este de a ne îndepărta de istoria descriptivă a dansului și de a aplica metodele noii istorii sociale, pentru a interpreta dansul în cea mai completă realitate socio-culturală a timpului (!), în măsura în care puținele surse despre trecutul culturii dansului o permit.

Reprezentanții noii istorii culturale și ai noii istorii sociale sunt în principal cei care subliniază că un *univers mental* determinat istoric oferă cadrul gândirii și acțiunii umane și că, astfel, cultura poate fi înțeleasă în mod esențial ca mentalitate. În acest fel, trebuie reconstruită întreaga lume a vieții și modalitățile de acțiune în cadrul acesteia. Cercetătorii din acest domeniu sunt, de asemenea, preocupați, pe de o parte, de reprezentările practicilor sociale și, pe de altă parte, de *schemele culturale*, adesea ascunse, care ar fi putut să fie factorii direcți ai comportamentului în trecut. Acest lucru justifică faptul că *cercetările în domeniul dansului din perspectiva istoriei sociale ar trebui să analizeze, de asemenea, practicile simbolice și de reprezentare a vieții de dans în contextul universului mental anterior*. În această abordare, accentul nu se pune pe dans ca formă, ci pe dans ca cultură, pe procesele și subiecții care îl creează și îl influențează, precum și pe conținuturile mentale asociate cu dansul. Pe această bază, *noua istorie socială a cercetării în domeniul dansului* își propune să investigheze locul culturii dansului în fostele universuri de viață. Aceasta înseamnă nu numai dansul în sine, ci și factorii culturali determinanți ai dansului, întregul său mediu obișnuit, locul său în cultura locală și chiar modelele de gândire legate de fenomenul dansului, cum ar fi judecata morală a dansului. Unul dintre cele mai importante elemente ale acestei abordări este interpretarea rolului actorilor și interpreților fenomenelor culturale. Una dintre cele mai mari noutăți ale viziunii istoriografice postmoderne și apoi critice a fost tocmai transformarea, de exemplu, a oamenilor de la țară, a șerbilor, a țăranilor, a cetățeanului rural etc., din obiect al istoriei în subiect al istoriei și, prin urmare, în formatori ai acesteia. În acest fel, de exemplu, a fost recunoscută capacitatea șerbilor și a țăranilor de a acționa independent, nu doar din punct de vedere politic, ci și cultural. Țăranul, membrul poporului, sătenii - indiferent cum îi numim - pot fi tratați ca creatori și decidenți ai culturii dansului și nu doar ca dansatori, participanți la dans. Țăranul poate fi văzut astfel ca un inovator în viața dansului. Ca un actor al trecutului care nu există ca un paria al istoriei și care nu este în mod clar un contra-punct al modernității. În acest

context, toți factorii, atât materiali, cât și spirituali, care joacă un rol oarecare în crearea culturii (dansului), în luarea deciziilor și în acțiune, devin un aspect important. În acest context, țăranul ca agent al propriului său timp poate fi interpretat retrospectiv.

Cultura dansului poate fi interpretată ca o consecință a mentalității, identității, gândirii și opțiunilor valorice ale comunității. Schimbările în cultura dansului sunt consecințele stratificării sociale, economice, mentale și politice profunde din cadrul comunității. Astfel, se poate urmări o serie de schimbări, în cursul cărora valorile și mentalitatea comunității au fost zdruncinate și transformate în mai multe valuri. În consecință, analiza dansului, a mișcărilor corporale și a gesturilor ajută, de asemenea, istoria socială a comunităților locale din trecut, ceea ce are repercusiuni și asupra cercetării în domeniul istoriei sociale, oferindu-i noi domenii de investigare și noi rezultate.

Surse

1. Al doilea Sinod din Erdődi. În Áron Kiss (ed.): Ediții ale Sinoadelor reformate maghiare din secolul al XVI-lea. Asociația Protestantă din Ungaria. 1881. versiune electronică (Ferenc Németh, 2008), Protestáns Theológiai Könyvtár XV. volumul XV, editat de Albert Kovács.
2. Articole din Ungaria Superioară. În Kiss Áron (ed.): Hotărârile sinoadelor reformate maghiare ținute în secolul al XVI-lea. Asociația Protestantă din Ungaria. 1881. Versiune electronică (Ferenc Németh, 2008), Protestáns Theológiai Könyvtár XV. kötet, ed. de Albert Kovács. 720.
3. Consiliul de la Gönc. În Áron Kiss (ed.): Gönci. Budapesta: Societatea Protestantă Maghiară. 1881.
4. Hercegszöllősi zsinatok. Az Also és felső Baranyában valo Ecclesiaknac articulusi, melyec Herczeg Szőlösön, irattanac negyven praedikatoroc jelen voltaban, melyeket mindnyájon jóvá hattanac. Pápa. 1577. link: <http://leporollak.hu/egyhtori/magyar/KISS7.HTM> [2018.04.12]

5. Kálvin János: *Institutio Christianae Religionis*. A keresztyén vallás rendszere 1559. I–II. Református Egyházi Könyvtár. Budapest: Kálvin Kiadó [2014]
6. Küküllői Református Egyházmegye Levéltára. KükEhmLvt prot. I/2. 1713. 490. Published by Kiss 2011: 174, and 178–179. (see in the literature section)
7. *Procesele-verbale ale vizitelor bisericești ale lui István Csulyak, diacon reformat din Zemplén, Miskolc (1629-1645)*. În Dienes Dénes (ed.): *Vizitele Zemplén 1629-1671. Actele diaconului Zemplén István Csulyak din Miskolc și ale succesorilor săi*. Acta patakina XXI Sárospatak, 2008. 5-158.
8. *Sinodul de la Oradea*. În Áron Kiss (ed.): *Ános*. Asociația Protestantă din Ungaria. 1881. versiune electronică (Ferenc Németh, 2008), *Protestáns Theológiai Könyvtár XV*. volumul XV, editat de Albert Kovács. 692.
9. *Orbai Egyházmegyei Levéltár Orbai széki vizitációs jegyzőkönyv (1759–1794)*.
O. Em. Lvt., II/4. 20. published by Szöcsné Gazda 2001: 139–140. (see in the literature section).

Literatură

István BALOGH

1973 *Lumea câinilor. Etnografia oraşului Debrecen.* Budapesta.

Daniel BÁRTH

2005 Surse moderne timpurii privind relația dintre guvernarea Bisericii Catolice și cultura populară. În Gábor Vargyas (ed.): *Ethno-Lore XXII.* 47-70.

2013 Fatherhood and popular culture (Research directions, models and approaches). În Báráth Dániel (ed.): *Lower Fathers, Local Society and Popular Culture in 18th-20th Century Hungary.* ELTE BTK Departamentul de folclor. 9-42.

2020 Preoți dansatori. Norma și încălcarea normei în lumina documentelor consistoriale din secolul al XVIII-lea. În Péterbencze Anikó (ed.): *Dans și sacralitate. Studii din lumea dansurilor rituale.* Fundația Festivalului Csángó. 130-139.

BECK, Rainer

1990 Folk religiosity and social history (Notes on a research concept using an early modern example). În András Vári (ed.): *A német sozialgeschichte új Wegejai. Studii.* Caiete de istorie economică și socială 1. Budapesta: Centrul de Cercetare Academică în Europa Centrală și de Est. 38-57.

Zoltán BECK

1991 Zanangózás ca obicei popular legal. *Clepsidra.* Nr. 3. pp. 43-46.

BLASIUS, Dirk

1990 Istoria socială a criminalității. În András Vári (ed.): *Noi căi în istoria socială germană. Studii.* Caiete de istorie economică și socială 1. Budapesta.

István BOGDÁN

1978 *Distracții ungurești vechi.* Budapesta.

Mihály BUCSAY

1985 *Istoria protestantismului în Ungaria. 1521-1945.*

BURKE, Peter

1991 *Cultura populară în Europa modernă timpurie*. Budapesta.

Ernő CZÓBEL

1963 Dialogul lui Gáspár Heltai despre beție și îmbuibare (1552). Criza spirituală și materială a societății maghiare în epoca Reformei. În Ernő Czóbel. Kossuth Könyvkiadó. 301-366.

Dávid CSORBA

2011 *Pe urmele mielului cu steagul. Lumea calvinismului maghiar în secolul al XVII-lea*. Debrecen – Budapesta: Debreceni Egyetem Történelmi Intézet – Kálvin Kiadó.

DARNTON, Robert

1987 *Poveștile Mamei Gâscă. Marele masacru al pisicilor*. Budapesta: Editura Akadémiai

DÜLMEN, Richard van

1990 Antropologia istorică în istoria socială germană. În András Vári (ed.): *Noi căi în istoria socială germană. Studii*. Caiete de istorie economică și socială 1. Budapesta. 80-101.

ELIAS, Norbert

2004 *Procesul de civilizație*. Budapesta: Editura Gondolat

GREY, Igor

2005 Timpul liber al cetățeanului. Cum își petreceau timpul liber cetățenii din Banská Bystrica în secolul al XVI-lea? În Enikő Csukovics - Tünde Lengyel (eds.): *De la Bártfa la Bratislava. Orașe în secolele XIII-XVII*. Studii de istorie a societății și culturii. 35. 341-354.

Gábor GYÁNI

1997 Viața cotidiană ca problemă de cercetare. *Aetas*. 1997. 1. 151-161.

János L. GYŐRI

2008 „Luceafărul care luminează toată Ungaria și Transilvania...”. *Istoria Colegiului Reformat din Debrecen*. Debrecen.

Endre ILLYÉS

1941 *Disciplina bisericească în Biserica Reformată Maghiară (secolele XVI-XIX)*, Debrecen.

INGRAM, Martin

- 1984 Ridings, Rough Music and the „Reform of Popular Culture” in Early Modern England. *Past and Present*. 105. 79-113. https://www.jstor.org/stable/650546?seq=1&cid=pdfreference#references_tab_contents [ultima accesare 08/02/2022]

KASHUBA, Wolfgang

- 1990 Societatea agricolă pe drumul spre modernitate: noi perspective de cercetare. În András Vári (ed.): *Noi căi în istoria socială germană. Studii. Economice și de Istorie Socială Caiete* 1. Budapesta. 58-79.

Máté KAVECSÁNSZKI

- 2019 Dansul și contextul său în teologia morală a Reformei din secolul al XVI-lea. În P. Szászfalvi Márta - Kavecsánszki Máté (eds.): *Pietas et Scientia. Studii în onoarea lui P. Szalay Emőke*. Studia Folkloristica et Ethnographica 76. Debrecen.
- 2021 Dans și istorie socială. Interfețe posibile. În Livia Fuchs - János Fügedi - Petra Péter (eds.): *Dance Studies*. 2020-2021. Budapesta. 68-96.
- 2022 „Dansul nu este de credință”. Extras din predica Reformei din secolul al XVI-lea împotriva dansului. În Lovas Borbála - Szigeti Molnár Dávid (eds.): *Ferenc Dávid și literatura de predică contemporană. Primele generații ale Reformei. The History of Early Modern Unitarian Sermon Literature in Transylvania and Hungary* Research Group - Institutul Teologic Protestant din Cluj-Napoca. 221-238.
- 2023 Râsul popular și cultura dansului în Ungaria modernă timpurie. Influența protestantismului. Teză de abilitare. Universitatea din Debrecen.

Béla KÁLMÁN

- 1954 Zango în Biharugra. *Ethnographia*. 1954. 4. nr. 540.

Áron KISS

- 1881 *Decretele sinoadelor reformate maghiare ținute în secolul al XVI-lea*. Budapesta. Biblioteca Teologică Protestantă, volumul XV, editat de Albert Kovács.

Réka KISS

- 2008 Documente bisericești ale reformei - exemple moderne timpurii. În Fülemléle Ágnes - Kiss Réka (eds.): *O sursă istorică - o lectură etnografică. Gazdaság-, yhteiskunn- és kirkáztörténeti források etnografischen értelmezésének Mőglichkeiteni*. L'Harmattan, Budapesta. 316-338.
- 2011 *Biserică și comunitate în perioada modernă timpurie. În lumina documentelor Diecezei reformate de Kőköllő în secolele XVII-XVIII*. Akadémiai Kiadó.

Gábor KLANICZAY

- 1981 Cercetare și civilizație. *Timpul nostru*. 1981. 10. 755-762.

József KOTICS

- 2001a Despre formele simbolice de control social. Semnificațiile unui rit. În József Kotics. Miskolc. 13-26.
- 2001b Tăcere sau răzbunare comunitară? Obiceiul carnavalesc în comunitatea de artizani din Rznó în secolul al XIX-lea. În József Kotics. Miskolc: Universitatea din Miskolc. 49-60.

Győngy KOVÁCS KISS

- 2010 Colozsvár în secolul al XVI-lea și violonistul neastămpărat. Instantanee din viața de zi cu zi a urbanității. *Timpul nostru*. 2010/10.

László KŐRTI

- 2017 Miturile istoriei dansului: o abordare critică a surselor pentru dansul Hajdú. În Albert Zsolt Jakab - András Vajda (eds.): *Golden Bridge. Studii în onoarea lui Vilmos Keszeg*. 1029-1041.
- 2018a „Vezi kinis cu buza însăngerată” - Valoarea științifică și utilizabilitatea surselor din istoria dansului. În Bolvári-Takács Gábor - Németh András - Perger Gábor (eds.): *Dance Art and*

Intellectuality. Táncművészet és Tudomány X. Budapest. 159-171.

- 2018b „Die Welt is ein Tantz-Boden” - The problems of early Hungarian dance history. În Spannraft Marcellina (ed.): *Studii în onoarea lui Imre Lázár*. Universitatea reformată Károli Gáspár - Editura L'Harmattan. 113-135.

László MAÁ CZ

- 1952 Tradiții de dans în secolul al XVII-lea. *Arta dansului*. 115-118.

MAGHIAR Balázs David

- 2011 „Orașul Geneva ar trebui să strălucească ca un far.” Rolul social al căsătoriei creștine și al creșterii copiilor în comentariile și predicile lui Calvin despre Efes. În: „În: „The Efesos”: *Studii despre Calvin și prezența sa în Ungaria*. Koborán Szentvanos, „The Reformed Church of Tiszántúli”, Debrecen, 2011. 20-36.
- 2015 Fragmente despre etica socială a lui John Calvin. Calificarea teologico-etică a consumului de alcool și alimente, a dansului și a jocurilor de noroc în comentariile și predicile reformatorului. În Béla Levente Baráth (ed.): *Cu credință și umor. În onoarea celei de-a 60-a aniversări a lui Richárd Hörcsik. Cu ocazia celei de-a 60-a aniversări a 60-a aniversări a autorului cărții „Richards Richards a 60-a aniversare a Bisericii Reformate”*. Studii teologice din Debrecen. Volumul 8. Debrecen. 57-82.

MARFANY, Joan-Lluís

- 1997 The Invention of Leisure in Early Modern Europe. *Past & Present*. Aug. 1997, nr. 156 (Aug., 1997). 174-191. : <https://www.jstor.org/stable/651182> [Accesat ultima dată la 22 iun. 2019]

Attila MOLNÁR

- 1994 “Etica protestantă” în Ungaria. *Morala puritană și influența ei*. Societas et Ecclesia 2. Debrecen.

OESTREICH, Gerhard

- 1968 Probleme structurale ale absolutismului european - Otto Brunner cu ocazia împlinirii a 70 de ani. *Vierteljahrschrift Für*

Sozial- Und Wirtschaftsgeschichte, 55(3), 329-347. <http://www.jstor.org/stable/20731072> [ultima descărcare: 06/02/2022]

Lajos PATAY

1935 Pedagogia religioasă a lui John Calvin. *Theological Review*, vol. XL 1-4. Debrecen. 1-123.

Ernő PESOVÁR

1983 Cuplul rotativ-învârtitor în sursele istorice și în tradiția dansului.

Studii de dans 1982-1983. Budapesta. 255-278.

1993 *Straturi istorice ale tradiției noastre de dans*. Szombathely.

Eszter POCSAINÉ EPERJESI

2007 *Aspecte etnografice ale registrelor de vizitare a bisericilor reformate. secolele XVI-XVII. Regiunea bisericească a Tisei*. Sárospatak.

REINHARD, Wolfgang

1983 Confesionalizare forțată? Prolegomene la o teorie a epocii confesionale. *Journal of Historical Research*. Vol. 10. No. 3. 257-277. https://www.jstor.org/stable/pdf/43571472.pdf?refreqid=excelsior%3A04258bccd5090f49d21c30b5458c0f4b&ab_segment-s=&origin=&acceptTC=1 [ultima accesare 2022. 05. 27.]

RONCHI, Sergio

1991 *Protestantismul*. Budapesta.

Mihály SÁRKÁNY

2008 Dorințe și alegeri. Noi comentarii pe marginea lucrării lui Péter Niedermüller „La răscruce de drumuri ale etnografiei sau dilemele teoretice ale cercetării culturale”. În Kézdi Nagy Géza (ed.): *The History of Hungarian Cultural Anthropology*. Open Book Workshop, Budapesta. 439-451.

SCHMIDT, Heinrich Richard

1995 *Satul și religia: moralitatea reformată în comunitățile rurale berlineze la începutul perioadei moderne*. Stuttgart - Jena - New York: Gustav Fischer Verlag.

SCRIBNER, Bob

- 1978 Reforma, carnavalul și lumea întoarsă cu susul în jos. În *Social History*, Vol. 3. No. 3. 303-329. https://www.jstor.org/stable/4284821?seq=1#metadata_info_tab_contents [ultima accesare 05.02.2022].
- 1993 Reforma, magia populară și „descântecul lumii”. *Journal of Interdisciplinary History*, Vol. XXIII. No. 3. 475-494. https://www.jstor.org/stable/pdf/206099.pdf?refreqid=excelsior%3A-b376ec3ef0e2454ba271817f602ce72e&ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv2%2Fcontrol&origin= [Ultima vizită 27 mai 2022]

SPRENGER, Reinhard

- 1989 Sărbătoarea țărănească în Germania medievală târzie: motive și precondiții - forme și desfășurare. *Mediaevistik*, 1989, Vol. 2 (1989). 215-224. https://www.jstor.org/stable/pdf/42584353.qid=excelsior%3A3a87166c0e8a604e5d7a8207398e9f0a&ab_segments=0%2Fbasic_search_gsv2%2Fcontrol&origin [ultima descărcare: 15/03/2022]

András SZEKERES

- 2003 Microistorie și cunoștințe istorice generale. În István Dobrossy (ed.): *Microistoria: realizări și limite*. Actele conferinței din 1999 a Cercului Hajnal István - Asociația de Istorie Socială din Miskolc. Miskolc. 20-30.

István M. SZIJÁRTÓ

- 2003 Introducere în István Dobrossy (ed.): *Microistorie: realizări și limite*. Prezentări ale conferinței din 1999 a Cercului Hajnal István - Asociația de Istorie Socială din Miskolc. Miskolc. 7-18.

DNA Enikő SZÖCS GAZDA

- 2001 *Moralitate și comunitate. Îndrumarea morală în Scaunul Orbán în secolele al XVII-lea și al XIX-lea*. Editura Pro-Print Book.

Sándor TAKÁCS

- 1979 *Lupta maghiarilor. Imagini din lumea turcească*. Editura Móra Ferenc Book Publishers.

Péter NAGY TÓVAY

- 2004 „Este dansul liber?” Motivul dansului în secolele XVI-XVII în limba maghiară și latină în literatura bisericească din secolele al XVI-lea și al XVII-lea. *Sic itur ad astra*. Vol. 16, 1-2, nr. 169-260.
- 2016 Luther și dansul. În Bolvári-Takács Gábor - Németh András - Perger Gábor (eds.): *Dans și societate. Táncművészet és Tudomány IX*. 197-215.
- 2018 Serbarea lui István Zentpéteri, judecător de dans. În Péter Tóvay Nagy (ed.): *Surse pentru istoria dansului scenic maghiar III*. 9-26.

WEAVER, Max

- 1995 *Etica protestantă și spiritul capitalismului*. Budapesta.

WIMMER, Erich

- 2010 De la interdicții de dans și dansuri de salon la discotecă: surse din Würzburg despre istoria socială a dansului În Alzheimer, Heidrun - Rausch, G. Fred - Reder, Klaus - Selheim, Claudia (eds.): *Imagini - Lucruri - Mentalități. Câmpuri de lucru ale studiilor istorice culturale Wolfgang Brückner cu ocazia celei de-a 80-a aniversări*. Regensburg. 673-683.

László ZOLNAY

- 1986 *Mozaicuri din epoca modernă maghiară*. Budapesta.

Teorii și demersuri în cercetarea dansului din anii 1940 – Registrul Dansului

NÓRA ÁBRAHÁM

Studiul meu este o continuare a tezei mele despre educația tinerilor în anii 1940.¹ În teza mea anterioară, am prezentat rolul dominant al dansului popular în eforturile de educare a tineretului, alături de categoria dansului de scenă ca un conținut simbolic al fenomenelor folclorice din cultura urbană. Sunt disponibile foarte puține informații despre cercetarea în domeniul dansului care a început în anii 1940. Istoricul cercetărilor privind folclorul maghiar al dansului în această perioadă discută sumar lucrările lui István Molnár, Emma Lugossy și Sándor Gönyey.² Cu toate acestea, pe măsură ce cercetarea mea a progresat, în primăvara anului 2023, am găsit documentele atlasului de dans în arhiva etnologică al Muzeului Etnografic din Budapesta. Pe baza explorării datelor mele, acestea oferă o imagine foarte precisă a culturii vii a dansului din Ungaria anilor 1940, a caracteristicilor sale etnice și a metodologiei de cercetare a dansului care începea atunci. Teza mea de față își propune să prezinte acest lucru.

În cadrul unei abordări antropologice istorico-culturale, cercetarea mea urmărește să exploreze reprezentarea corporală simbolică a culturii dansului ca o lectură și un mod de investigare a funcționării sincrone a societății și a culturii.³ În acest sens, studiul meu încearcă o interpretare contextualizată a rezultatelor, a bazei teoretice și a practicii de cercetare a dansului care a început în anii 1940.⁴ Prin aceasta mă refer la teoria morfologică culturală bazată pe fundamente geo-istorice, care a fost un principiu fundamental al cercetării etnologice din această perioadă.⁵ Într-un stadiu avansat al cercetării

¹ În prezent sunt student doctorand în cadrul programului de Antropologie Culturală a Școlii Doctorale de Istorie și Etnologie la Universitatea din Debrecen.

² Vezi Martin 1979; Martin 1995; Felföldi - Pesovár 1997. Aceste lucrări conțin descrieri ale motivelor de dans și ale coregrafilor, dar nu conțin date metodologice sau date privind istoria cercetării. Vezi Molnár 1947; Lugossy - Gönyey 1947.

³ Klaniczay 1984: 23-25. Cf. Kürti 2014.

⁴ Hofér 2009: 214.

⁵ Studiul etnologic al dansului și aplicarea teoriei morfologiei culturale au fost formulate de Gyula Ortutay în 1934. Primele rezultate ale cercetării dansului din anii 1940 s-au bazat

mele, explorarea culturii dansului de scenă din Budapesta dezvăluie o imagine surprinzătoare a funcționării culturii populare în spațiile urbane. În procesul de aculturație urbană a folclorului, poate fi recunoscută interacțiunea utilizării dansului pe scena teatrului cu cercetarea dansului social și a dansului folcloric. Pe lângă noua muzică maghiară, în spațiul scenic se acordă o importanță deosebită creării unui nou stil de dans maghiar. Aceasta este o problemă importantă pentru crearea de experimente și lucrări scenice, deoarece una dintre expresiile artistice ale perioadei actuale este stilul folcloric. În anii '40, dansul în spațiul scenic, după balada dramatică, dezvoltă noțiunea de dans folcloric al scenei prin reelaborarea acestuia. Începând cu 1945, schimbările sociale ideologice fac din cunoașterea cântecelor și dansurilor populare norma în educația tinerilor.⁶ Tinerii care părăseau orașul își făceau datoria de a cunoaște cultura de dans de la țară. Cercetarea și interesul dirijat au modelat, de asemenea, comportamentul învățat al corpului în spațiile sociale publice, urmând normele sociale și regulile etice ale perioadei istorice în curs, ceea ce a adus schimbări și în moda actuală a dansului. Cercetarea folclorică actuală a servit ca bază de inspirație pentru forma dansului popular scenic, care a determinat instrumentele de exprimare corporală și a dus la caracterul său specific. Studiul meu de față încearcă să prezinte atlasul de dans, metodologia și primele rezultate mature ale cercetării folclorului de dans, care a fost creat la Institutul de Cercetări Folclorice, baza dansului popular de scenă, născut din rezultatele cercetării peisagistice și folclorice.

Se formulează ipoteza că cercetarea științifică a folclorului dansului a jucat un rol în crearea unei tradiții scenice pentru tineretul urban în anii 1940. Primele rezultate ale cercetării din anii 1940 descriu imaginea de sine a unui grup de oameni care trăiesc într-o zonă geografică, ca urmare a migrației interne, și reprezentarea simbolică a culturii dansului, așa cum este exprimată și arătată lumii exterioare. Studiile mele de caz prezintă colectarea datelor Bodroglöz și cercetarea tradiției de dans a poporului secuiesc din Bucovina. Iar întrebările formulate de mine sunt: „Ce este? Care a fost scopul creării

pe această teorie, iar sarcina sa a fost de a explora viața populară și cultura dansului. Vezi Ortutay 1934; 1937; Erixon 1944; cf. Varga 1939; Sylvain 1991.

⁶ Papp 2008; Kardos 1980.

atlasului de dans? Pe ce bază teoretică a fost fundamentat? Ce impact a avut asupra evoluției stilului de dans popular scenic?

Prezentarea registrului de dans

În timp ce făceam cercetări cu privire la activitatea Olgăi Szentpál, cercetătoare în domeniul dansului, am găsit date care dovedesc datarea mai veche a unora dintre lucrările ei.⁷ Cercetarea mea a făcut necesară explorarea principiilor politicii culturale ale vremii și a istoriei instituționale asociate cu cercetarea în domeniul dansului. Așa am dat peste documentele Atlasului de dans al Institutului de Etnologie și, parcurgându-le, mi-am dat seama cât de mult exista o legătură între mișcarea de tineret, cercetarea științifică și dezvoltarea dansului popular pe scenă.

Iată un scurt istoric al originii atlasului de dans: În 1940, Gyula Ortutay a adresat un memorandum Institutului de Studii Maghiare, în care a cerut înregistrarea formelor culturale ale grupurilor etnice.⁸ De asemenea, Ortutay a cerut Institutului să înregistreze schimbările în integrarea socială și culturală a migrației interne, care ar putea fi urmărite de la an la an.⁹ Scopul Institutului de Etnologie, înființat în 1945 din Centrul de Cercetări Peisagistice și Etnologice, era „... de a efectua cercetări etnografice, etnolingvistice, etnografice și etnoistorice asupra maghiarilor și de a face cunoscute cercetările popoarelor din Europa de Est în acest domeniu». ¹⁰ Astfel, sarcina Institutului nu a fost doar de a colecta folclor de dans, ci și de a explora migrația internă. Scopul Atlasului de dans a fost acela de a înregistra cultura de dans a vremii. Potrivit notelor lui Péter Morvay, scopul era de a crea *un atlas de dans*,

⁷ Aceste lucrări include studiile Mártei Belényesy asupra dansului cultural secuiesc din Bucovina, și analizele asupra formelor ale Olgăi Szentpál. Vezi Belényesy 1958: Szentpál 1958: 1961.

⁸ Cercetările folclorice și etnografice făcute de Institutul de Studii Maghiare din cadrul Facultății de Arte a Universității din Budapesta și Pázmány Péter au un rol principal aici. Tot aici au început lucrările de proiectare a atlasului etnografic. Cercetarea privind folclorul dansului, în care studenții și lectorii de la Departamentul de Etnografie au colaborat cu Institutul de Etnologie, a reprezentat o nouă direcție de cercetare. Vezi: <https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-magyar-neprajzi-lexikon-71DCC/m-732AC/magyarsagtudomanyi-intezet-732EB/> [vizitat ultima dată la 26 iul 2023]

⁹ Ortutay 1947. vezi Belényesy 1958: 3.

¹⁰ Citat de Kósa 2001: 190.

după modelul atlasului etnografic, prin explorarea straturilor istorice și a tipurilor de cultură și a vieții dansului.¹¹ Rezultatele acestei lucrări au fost „de o valoare științifică și de mișcare considerabilă”.¹² Atlasul de dans este, de fapt, rezultatul unei rețele de colecții dezvoltate cu ajutorul profesorilor din sate, al clericilor și al tinerilor care au devenit dansatori populari amatori și etnografi. Atlasul de dans, cu peste 400 de elemente, documentează cultura dansului din perioada 1946-1949. Acesta conține corespondență, hărți, cutii de colecții și descrieri de dansuri. Sistemul de așezări duhovnicești și indicii de dans arată caracteristicile etnice ale țării la acea vreme, urmele relocării și deplasării grupurilor etnice și naționalităților și impactul acestora asupra culturii dansului. Majoritatea documentelor au fost produse între anii 1948-1949. Muzeul Etnografic, Institutul Universitar de Etnografie și Asociația de Dans au solicitat ulterior aceste date, care au fost în cele din urmă încorporate în Depozitul Etnologic al Muzeului Etnografic.

Rezultatele excelente ale celor două studii pe care le prezint au determinat extinderea activității de cercetare la nivelul întregii țări.¹³ Aceasta a început în 1948, cu participarea activă a studenților de la Universitatea de Teatru, a etnografilor, a dansatorilor calificați, a regizorilor și a muzicienilor.¹⁴ Succesul concursului cultural din 1948 (la care au participat dansatori din fostele sate Gyöngyösbokréta, care se formaseră deja în grupuri de dansatori amatori) a fost un moment important pentru continuarea activității începute. Prima perioadă de colectare a durat până în 1949 și a fost parțial prelucrată și publicată sub formă de coregrafii în revista „*Táncoló Nép*” (Dancing People), editată de Asociația de Dans, pentru mișcarea de educație a tinerilor.

În legătură cu prelucrarea colecțiilor, cred că este necesar să se facă lumină și să se interpreteze activitatea științifică teoretică care se desfășoară în fundal. Primele monografii de succes ale cercetărilor Institutului de

¹¹ Morvay 1949: 3; Morvay - Pesovár 1954.

¹² Halász (ed.) 2010: 27.

¹³ Acest lucru a fost însoțit de concursul național de colectare de materiale etnografice și de dans, ale cărui rezultate au îmbogățit activitatea Institutului de Etnologie. Documentele acestui concurs pot fi găsite în Atlasul de dansuri al Annei Pör și în Depozitul etnologic al Muzeului Etnografic.

¹⁴ Conform datelor cadastrale, la colectare au participat următoarele persoane: Olga Szentpál, Tihamér Vujicsicsics, Zsuzsa Merényi, Ágnes Roboz, Mária Ligeti, Edit Kaposi, Lajos Vass, Bálint Sárosi, András Béres, Gyula Varga, Miklós Rábai, Mária Szentpál și György Martin. Sursă: Registrul de dans din Repozitoriul Etnografic al Muzeului Etnografic.

Etnologie nu au fost publicate decât în anii 1940.¹⁵ Institutul a fost închis prin decretul ministerial al lui Ortutay, iar soarta rezultatelor activității de cercetare desfășurate până atunci a fost pusă sub semnul întrebării.¹⁶ Ortutay știa că făcuse imposibilă o muncă cu adevărat valoroasă, așa că a propus ca activitatea Institutului de Etnologie, care fusese închisă în 1949, să poată fi continuată din 1951 sub auspiciile Institutului de Etnografie. Astfel, munca de colectare începută în anii 1940 continua și în 1951-1955, conform documentelor găsite. Cu toate acestea, soarta datelor colectate a devenit din nou discutabilă în 1956, iar prelucrarea datelor a fost întreruptă. În 1958, registrul de dansuri a fost în cele din urmă transferat în arhiva de date etnologice a Muzeului Etnografic și a rămas intact de atunci.

În cele ce urmează, voi prezenta rezultatele profund evaluate ale cercetării folclorului de dans între 1946-1949, ceea ce înseamnă munca de explorare a culturii de dans a poporului secuiesc din Sukovina și cercetarea între Bodroglözköz. Pentru a face acest lucru, trebuie să discut pe scurt despre aparatul teoretic pe care cercetătorii l-ar fi putut folosi, probabil, atunci când au conceput metodologia colecțiilor și au interpretat materialul.

Teorii de bază și zone ale etnologiei europene

La nașterea sa, disciplina etnologiei europene a fost preocupată de studiul vieții oamenilor și de studiul comparativ al societății și culturii. Principalul său obiectiv a fost acela de a descrie cultura ca tradiție moștenită, mod de gândire și habitus al comunității umane.¹⁷ Conținuturile intelectuale și metodele tehnice înrădăcinate în tradiția creată de comunitate produc fenomene culturale. Produsele sale sunt bunurile intelectuale și materiale create de comunitatea umană, care se diferențiază, de asemenea, în funcție de zona geografică și de perioada istorică. Etnologia consideră că produsele culturii materiale (cum ar fi arta populară materială, meșteșugurile și cultura

¹⁵ Paládi-Kovács 2018: 114.

¹⁶ Anul 1950 a fost o perioadă esențială pentru Ungaria din multe puncte de vedere. Din punct de vedere geografic, deoarece sistemul de județe existent a fost schimbat. Budapesta și-a extins zonele de aglomerație, iar fostele 14 districte au ajuns la 22 de districte. În multe cazuri, comitatele au fuzionat, schimbând astfel categoriile de districte și teritoriale, precum și sediile comitatelor în multe cazuri.

¹⁷ Erixon 1944: 4.

materială legată de activitățile economice) și cultura spirituală (toate formele de poezie populară, folclorul muzical și folclorul dansului) sunt fenomene culturale produse prin acțiune conștientă. Interpretarea conceptuală a fenomenelor se bazează pe o analiză de tip - conținut și formă - funcție. De asemenea, aceasta stă la baza teoriei morfologiei culturale, care permite astfel studierea obiceiurilor și a produselor folclorice legate de viața unei așezări și a unei comunități.¹⁸ Punctele esențiale ale abordării antropocentrice a etnologiei, care studiază societatea și cultura, sunt așadar timpul, spațiul, comunitățile de straturi sociale, relațiile dintre spațiile de memorie culturală și vizualizarea fenomenelor în cultura intelectuală.¹⁹

Aplicarea sa în Ungaria este mai întâi în cercetarea muzicii populare, apoi în etnografie și, în cele din urmă, în folclorul de dans.²⁰ Acesta este cazul lucrărilor lui Béla Bartók, László Lajtha, Gyula Ortutay, Péter Morvay, Márta Belényesy, Edit Kaposi și Olga Szentpál, care au lucrat cu toții în domeniul analizei folclorului muzical și al folclorului dansului.²¹

Rezumatul literaturii de dans al curentului european de cercetare a dansului, prezentat în lucrarea lui Sándor Frigyes Varga, publicată în 1939, servește drept precursor al tendinței de cercetare a folclorului dansului în anii 1940. În această carte este loc și pentru cercetarea istorică, etnologică și estetică. Pe lângă manifestările artistice ale regiunii culturale europene, el are în vedere tratarea comparativă a materialului de dans într-o sinteză a aspectelor cuprinzătoare ale etnologiei comparate.²² În analiza literaturii europene, Varga clasifică, evaluează și apreciază și particularitățile metodologice. Tratarea artistică a dansului devine categoria istorică, în care

¹⁸ Aici este important să subliniem schimbările cronologice ale teoriilor etnologice: teoria „*Gesellschaftsseele*” a lui Adolf Bastian 1869; teoria „*Gesunkenes Kulturgut*” a lui Hans Neumann 1921-22; teoria „*Kulturmorphologie*” a lui Leo Frobenius 1921; teoria „*Regional European Ethnology*” a lui Sigurd Erixon 1937-38. Vezi Erixon 1944. Gyula Ortutay a gândit studiul etnologic și psihologic al dansului în analiza morfologică culturală. Vezi Ortutay 1934: 128. În cartea sa, Márta Belényesy, la fel ca Ortutay, face referire la cartea lui Curt Sachs în nota de subsol. Edit Kaposi citează lucrarea lui Károly Marót Marót Marót, care ridică probleme de cercetare etnologică. Vezi Sachs 1937: 208; Marót 1940: 279; Kaposi 1947; Belényesy 1958.

¹⁹ Erixon 1944: 7.

²⁰ Mă refer aici la teoria lui Bartók privind analiza muzicii populare maghiare. Bartók 1966: 105.

²¹ Bartók 1966; Lajtha - Gönyey 1937; Ortutay 1934; 1937;

²² Varga 1939: 27.

enumeră lucrările istoricilor muzicali care au lucrat la biografiile maeștrilor de dans începând cu Renașterea, iar apoi la coregrafii care au fost asociați cu dezvoltarea genului baletului. În prezentarea cercetărilor etnologice asupra dansului, Varga schițează trei posibile linii de cercetare, pornind în principal de la lucrările cercetătorilor germani, englezi și danezi.²³ Prima linie posibilă este analiza morfologică a materialului de dans arhaic al culturii europene a dansului, bazată pe motive etnice și muzicale. O a doua abordare este explorarea dansurilor sacral-dramatice-pantomimetice-mascate ale culturilor estice. A treia este analiza riturilor de viață și a obiceiurilor din culturile popoarelor naturale. Ca o posibilă linie de abordare a chestiunii analizei estetice a dansului aplicată mișcării expresive, se explorează abordarea art-teoretică ce cuprinde lucrările lui Emile-Jacques Dalcroze și Rudolf Lábán, menționând și prima carte a lui Olga Szentpál și Máriusz Rabinovszky, publicată în 1928.²⁴ Pe lângă prezentarea lucrărilor științifice, Varga îndeamnă la publicarea timpurie a rezultatelor ample ale cercetărilor care au stabilit dezvoltarea științei dansului în Ungaria.²⁵ Până la sfârșitul anilor 1930, în cercetarea maghiară în domeniul dansului s-au conturat două căi. Prima a fost cercetarea etnologică a folclorului dansului bazată pe cercetarea satelor, iar a doua a fost dezvoltarea unei analize formale de conținut a artei dansului urban, axată pe corp și dans. Cercetarea folclorică a dansului s-a bazat pe activitatea organizației care a fost transformată în 1945 din Institutul pentru Cercetări Peisagistice și Etnologice în Institutul de Etnologie.

La Institutul de Etnologie, cercetarea în domeniul dansului a primit un accent deosebit. Aici, etnografii, coregrafii de dans, muzicienii și regizorii au lucrat împreună ca o echipă, completându-și reciproc activitatea.²⁶ Cercetătorii au analizat folclorul de dans, descompunându-l în structura și formele sale structurale, apoi l-au reelaborat ca formă de dans scenic, l-au coregrafiat și l-au prezentat. Această muncă a fost efectuată între 1947-1948 de către profesori

²³ Varga 1939: 27-35.

²⁴ Varga 1939: 65-69; Szentpál - Rabinovszky 1928.

²⁵ Varga 1939:77.

²⁶ Echipele de cercetare au fost compuse din Márta Belényesy, Imre Bereczki, Sándor Gönyey, Edit Kaposi, Péter Morvay și Aurél Vajkai. Coregrafi de dans. György Kerényi, János Manga, Lajos Vargyas, Lajos Vass, Rudolf Vig, István Volly și Tihamér Vujicsics. Lajos Erdős, Sándor Gönyey, László K. Kovács, Emma Lugossy și József Teuchert. Vezi Morvay 1949: 390.

de dans numiți care lucrau pentru Asociația Națională Liberă a Profesorilor de Dans Maghiar, iar apoi între 1949 și 1950 pentru Federația de Dans.

În cercetarea dansului popular, analiza estetică a dansului (motiv, structură și interpretare) a avut o importanță deosebită în definirea stilului și a tipului.²⁷ De aici se leagă cercetarea folclorului dansului și aplicarea analizei de conținut și formale la dansul urban aplicat la corp și dans. Aceasta a fost teoria de bază a taxonomiei și a analizei mișcării din școala lui Olga Szentpál.²⁸ Cu colaborarea studenților lui Szentpál, împreună, prin adaptarea acestei teorii, au stabilit o posibilă tipologie a tipurilor de dans și a stilurilor de dans ale peisajelor. Publicarea coregrafică continuă a rezultatelor cercetării a devenit opera de bază a stilului de dans popular scenic emergent. La această lucrare au colaborat și tineri care deveneau etnografi și dansatori amatori de la școlile populare, iar aceste colecții au fost primite și aici. Scopul era de a explora starea vieții de dans din Ungaria: Bodroglözköz din județul Zemplén, populația secuiască din Bucovina stabilită în Völgység din județul Tolna, Galgavölgy din județul Pest, viața de dans din cele trei sate Matyó din județul Borsod, Szigetköz de la granița cu Csallóköz, Rábaköz, Göcsej, Somogy, Cserhát din județul Abaúj, Mátraalja, XVIII. Satele din regiunea Pest, Kiskunság, Nagykunság și Békés, care au fost colonizate în secolul al XVIII-lea.²⁹

În cei trei ani care au început în 1946, Institutul de Etnologie a realizat două lucrări de cercetare semnificative, cu contribuția Olgăi Szentpál, care conțin recenzii. Acestea au fost publicate ca monografii de Márta Belényesy și Edit Kaposi, prima autoare în 1958, iar cea de-a doua abia în 1999. Prima este un rezumat al dansurilor Völgységi (în colecția județului Tolna-Baranya cultura de dans a comunității secuiești din Bucovina stabilită la Kéty), a doua este un rezumat al colecției despre viața de dans a Bodroglözköz (Cigánd). În ceea ce privește cercetarea mea, se pare că, din moment ce autorii au lucrat

²⁷ Acest lucru este evidențiat de chestionarul de analiză a dansului și de dicționarul de analiză a dansului care se găsesc în Depozitul de date etnologice al Muzeului Etnografic, pe care Olga Szentpál le-a scris pentru Institutul de Etnologie în 1949. În acesta, termenii folosiți pentru a defini stilul și tipul sunt: caracterul mișcării, stilul de execuție, tempo-ul și semnătura timpului. Vezi Szentpál 1949. Acest lucru este evidențiat și de scrierile lui Péter Morvay. Vezi Morvay 1949: 393; 1952a: 19.

²⁸ Szentpál - Rabinovszky 1940.

²⁹ Morvay 1949: 391.

împreună ca o echipă de cercetare, niciuna dintre ele nu poate fi numită o monografie care poate fi atribuită unei singure persoane.³⁰ Munca echipei de cercetare a urmărit să înregistreze specificul vieții de dans, urmând principii istorice, etnografice, coregrafice și muzicale.³¹ Metodologia de cercetare în sine, însă, se bazează pe școala de gândire etnologică, care, ca și Adolf Bastian, explorează contextul socio-cultural al oamenilor care trăiesc acolo prin explorarea locației geografice și a contextului istoric al acestora. Prin munca de teren, analizează reprezentările colective ale populației, ceea ce presupune un studiu comparativ al moștenirii folclorice prezente în viața culturală.³² În adaptarea teoriei etnologice, putem recunoaște și teoria morfologiei culturale, care a apărut din interpretările lui Leo Frobenius privind sfera culturală-scenă culturală. Conceptul de cerc cultural este definit ca fiind totalitatea fenomenelor culturale ale unor grupuri de oameni aflați în contact între ei datorită localizării lor geografice.³³ Conform unei alte interpretări, sfera culturală este o regiune de interacțiune în care fenomenele culturale ale grupurilor etnice se schimbă, evoluează și se dezvoltă ca urmare a coexistenței în diferite perioade istorice.³⁴ Dacă acest lucru este interpretat în spiritul demersurilor lui Ortutay de la acea vreme, aplicat la fenomenul cultural al dansului, atunci comunitatea de corpuri și reprezentarea corporală cinetică a acestora în spațiul public este un fenomen cultural care reprezintă folclorul și care își schimbă forma în funcție de moda perioadei istorice ca rezultat al coexistenței. În toate cazurile, conținutul său este o reprezentare simbolică a caracteristicilor fundamentale ale culturii populare, ca o interacțiune între elementele folclorului mișcării corporale învățate și elementele cunoașterii populare. A fost stabilită o metodă care a definit tipul și stilul materialului de dans pe baza unei analize

³⁰ Mai multe surse arată că acest lucru este posibil. Pe de o parte, în utilizarea termenilor folosiți pentru a analiza dansul, iar pe de altă parte, în înregistrările colecțiilor. Monografia despre *Csárdás*, publicată în anii 1950, este, de asemenea, rezultatul unui efort comun. Edit Kaposi face referire la ea atunci când își rezumă activitatea academică. Fondul 58 al Arhivei de dans OSZMI.

³¹ Metoda geo-istorică este prezentată în *etnologia maghiară a lui Gyula Ortutay*, iar abordarea etnologică în *Introducere în literatura dansului a lui Sándor Frigyes Varga*. A se vedea Ortutay 1937: 6; Varga 1939: 34. Cf. Erixon 1944.

³² Koepping folosește conceptul de reprezentare colectivă pentru a defini metodologia de cercetare a școlii etnologice a vremii. Vezi Koepping 1983 .

³³ Lucrarea teoretică a lui Frobenius este citată de Sylvain 1996: 485.

³⁴ Voget 1975: 350 .

a conținutului (tipuri de dansuri ale stilurilor de dans istorice) și a procesului formal (limitele de vârstă ale cunoștințelor de dans, calendarele de dans și folclorul) al vieții de dans recenzate.³⁵ Comparațiile au fost făcute pe baza lucrărilor care explorează cultura și viața de dans a grupurilor etnice care trăiesc în alte zone ale Ungariei.³⁶ Astfel, această metodă nu a explorat doar viața locală de dans, ci a analizat și influențele etnice și legăturile europene ale stilurilor de dans. Acest lucru este, de asemenea, evidențiat de setul de date al Atlasului dansului care a fost explorat până în prezent.

Dezvoltarea culturii dansului a fost determinată de munca conștiincioasă a maeștrilor de dans până în 1946, care a inclus învățarea și practicarea activă a modei actuale a dansului urban. În viața de dans a comunității rurale, conceptul de *dans maghiar* este sinonim cu dansul Csárdás. În plus, moda periodică a dansului de salon face parte și ea din scena dansului. Conform datelor din registrul de dans, vârsta persoanelor care locuiau în comunitate în anii 1940 reprezenta o categorie distinctă în ceea ce privește abilitățile de dans. Aceasta a guvernat nu numai participarea la calendarul de dans, ci și tipurile de dansuri învățate. Cei născuți înainte de 1900 învață dansuri istorice de salon. Iar pentru cei născuți după 1900, dansurile de societate moderne reprezintă definiția învățării dansului și a repertoriului de dans. Acest lucru este diferențiat de posibila coexistență a grupurilor etnice-naționalități care trăiesc împreună și de crearea artificială de comunități în comunitățile reconstruite-renovate din orașe.³⁷ Ca un exemplu evaluat al datelor din registrul de dans prelucrate până acum, am examinat datele care surprind cultura de dans și muzică a comunității secuiești din Bucovina care locuiește în regiunea Völgység din județul Tolna-Baranya și cultura de dans a Cigánd din regiunea inter-Bodroglöz. În plus, Atlasul de dansuri păstrează și documentele de dans și muzică ale comunităților Sokács, Rács și Bunyevács care trăiesc în județul Baranya, colectate de Tihamér Vujicsicsics. Acesta conține, de asemenea, o descriere a vieții de dans a românilor, slovacilor și maghiarilor care trăiau împreună în județul Békés, precum și cultura de dans din zonele nordice (dansurile slovacilor și maghiarilor care trăiau împreună

³⁵ Belényesy 1958: 56-97.

³⁶ Bácska, Szatmár, Békés, Felvidék. A se vedea Belényesy 1958: 70.

³⁷ Aceasta se bazează pe conținutul chestionarelor de cercetare a dansului, care se găsesc în Depozitul de date etnologice al Muzeului de Etnografie.

în județele Hont și Gömör) și sudice care au fost reanexate la Ungaria în anii 1940 (dansurile secuiești, ale slovacilor, ale germanilor și ale maghiarilor care trăiau împreună în Bácska), care împreună formează datele Atlasului de dans defalcate pe așezări.

Perioada de început a cercetării dansului (1946-1949): monografii ale colecțiilor secuiești din Bodroglöz și Bucovina

Motivul principal al colecției de dansuri este acela de a colecta și înregistra cultura de dans pe cale de dispariție din teritoriile anexate prin decizia de la Trianon și apoi redobândite prin deciziile de la Viena. În plus, scopul deloc ascuns al lui Gyula Ortutay a fost acela de a urmări schimbările culturale în procesul de integrare a comunităților care conviețuiesc împreună.³⁸ În cadrul Institutului de Etnologie, a fost explorată viața culturală a grupurilor etnice care conviețuiesc în zonele regiunilor culturale. În primele zile ale cercetării, Péter Morvay s-a bazat pe rețeaua școlilor populare, apelând la ajutorul profesorilor și al preoților pentru a explora cultura de dans încă vie.³⁹ În aceste lucrări, pot identifica clar metodologia etnologică pe baza căreia a fost explorată cultura dansului și au fost scrise aceste monografii. Ambele lucrări au în comun aceeași metodologie, care înregistrează viața de dans a comunității, obiceiurile de dans, tipurile de dans și specificitatea modului de executare a dansurilor. Cu toate acestea, deoarece obiectivul principal al cercetării a fost de a explora cultura dansului, a fost adaptat și cadrul conceptual de bază (definiții) al dansului pentru analiză.⁴⁰ Prin ea însăși, descrierea vieții de dans și a obiceiurilor de dans nu ar fi îndeplinit sarcina Atlasului dansului, care includea definirea stilurilor și tipurilor de dans. Pentru mine, activitatea celor trei autoare în cercetarea dansului formează o unitate, în sensul că văd teoria estetică a dansului Olgăi Szentpál, rezultatele istoriei-folclorice a dansului ale lui Edit Kaposi și abordarea istoriei așezărilor a Mártei Belényesy. În

³⁸ Belényesy 1958: 3.

³⁹ Péter Morvay a fost membru al trupei de cercetași Regös a lui Sándor Karácsony, iar în 1944 a absolvit Universitatea Pázmány Péter cu o diplomă în etnografie. A se vedea Halász (ed.) 2010:16.

⁴⁰ Printre conceptele de bază ale cercetării în domeniul dansului, regăsim conceptele de bază ale taxonomiei Szentpál - Rabinovszky, oarecum extinse și aplicate în mod specific dansului popular. Vezi Szentpál - Rabinovszky 1940; cf. Szentpál 1949.

aplicarea practică a teoriei, elaborarea unor părți separate ale specificului etnic al unei comunități care trăiește într-o zonă geografică, definirea istorică a unui tip de dans și a unui stil de dans, constituie împreună crearea unei colecții sistematizate de dansuri.⁴¹ Esențiale în acest sens sunt conceptele de motiv, definirea caracterului mișcării, a secvenței și secțiunii de mișcare ca principii structurale, aplicarea conceptelor de bază ale coregrafiei, stilului de interpretare, abilității de dans și analizei estetice a mișcării la stilul și tipul de dans (plasticitate-ritm-dinamică).⁴² Acestea sunt definițiile de conținut și formă care descriu de fapt cultura dansului, fără de care putem obține doar rezultate parțiale despre viața de dans a unui loc. Definirea istorică a materialului de mișcare și a caracteristicilor etnice și estetice ale acestuia fac posibilă descrierea vieții de dans a comunității și a obiceiurilor sale în contextul evenimentelor de dans în întregime.⁴³ Motivele dansurilor găsite în colecții, variațiile și combinațiile de figuri ale acestora au fost folosite pentru a defini caracteristicile dansului. Prin compararea vieții de dans recenzate cu descrierile din sursele istorice disponibile, a fost stabilit un posibil sistem de tipuri de dansuri, care include nu numai dansuri maghiare, ci și dansuri sociale.⁴⁴

Un fapt important este că am găsit ediții trunchiate atât ale operelor pe care le-am analizat ca exemple, cât și elemente suplimentare în două arhive.⁴⁵ Lucrarea lui Edit Kaposi a colectat și înregistrat cultura dansului din regiunea Bodroglöz, arătând memoria culturală a comunității legată de dans. Cu toate acestea, ansamblul ei poate fi conciliat nu doar cu monografia publicată în 1999, ci și cu teza de doctorat finalizată în 1948 și cu fișele etnologice păstrate în depozitul etnologic al Muzeului Etnografic.⁴⁶ Același lucru este valabil și pentru monografia despre cultura de dans a populației secuiești din Bucovina,

⁴¹ Vezi analiza formală a lui Szentpál 1958; 1961.

⁴² În introducerea la teza sa de doctorat, Edit Kaposi menționează evaluarea estetică, caracterologică și artistică a dansului ca parte a metodologiei dezvoltate pentru studiul comparativ al vieții de dans din sate. Vezi Kaposi 1948: 2.

⁴³ A se vedea Belényesy 1958: 94.

⁴⁴ Un exemplu în acest sens este volumul lui Edit Kaposi din 1952 *despre dansurile noastre populare*. Vezi Kaposi 1952.

⁴⁵ Este vorba despre Depozitul Etnologic al Muzeului Etnografic și Arhiva de Dans a Muzeului Național și a Institutului de Istorie a Teatrului. De asemenea, aș dori să le mulțumesc șefilor arhivelor, Zsuzsa Tasnádi și Tamás Halász, pentru amabila lor cooperare.

⁴⁶ Vezi Abraham 2023.

scrisă de Márta Belényesy. Părțile sale, de altfel coerente, sunt de asemenea împărțite în trei părți. Prima este monografia publicată, a doua este reprezentată de înregistrările de dans publicate în cartea *Völgységi táncok (Dansurile din Vale)*, iar în al treilea rând, am descoperit alte părți în manuscrisul lucrării lui Lajos Kiss, orientate spre muzică. În acest sens, lucrările lui Kaposi și Belényesy sunt în acord prin faptul că au încercat și ei să ofere o cronologie istorică a tipurilor și stilurilor de dans, care, în descrierea vieții sociale vii de dans pe care au descoperit-o, au demonstrat prezența nu doar a dansurilor maghiare, ci și a dansurilor de societate istorice și moderne de salon, care erau încă foarte active la acea vreme. Astfel, aceste studii inițiale au descris cultura dansului în întregime, inclusiv formele și specificitățile generaționale ale tipurilor de dans asociate cu dansul în memoria culturală.

Rezultatele primelor colectări din anii 1940 și o comparație a datelor din registrul de dansuri

Colecția pe care am analizat-o, care prezintă cultura de dans a populației secuiești din interbelic și Bucovina, oferă date foarte importante despre starea populației din Ungaria în anii 1940. Particularitatea lucrărilor incluse în atlasul de dans este aceea că sunt alcătuite dintr-o mulțime de mici date și tocmai prin punerea lor laolaltă capătă forma lor completă și conținutul lor holistic. În opinia mea, importanța deosebită a acestor lucrări constă în faptul că ele sunt completate de analizele furnizate de muzicieni.

Conform rezultatelor cercetărilor mele de până acum, viața de dans și cultura de dans recenzată a satelor Cigánd și Kéty poate fi cartografiată datorită muncii lui Edit Kaposi și Lajos Vass în cazul cercetării interregionale Bodroglöz, și a lui Márta Belényesy, Olga Szentpál și Lajos Kiss în cazul colecției Bukovina Szekler. Aceste lucrări prezintă cultura de dans din anii 1946-1949, viața de dans a comunităților. În colecția Bodroglöz, Edit Kaposi și Lajos Vass Kaposi au explorat cultura de dans a unei comunități maghiare pe care o consideră endogamă, în care, pe lângă Csárdás, sunt prezente și dansurile din curentul de dans actual (dansuri de salon istorice și moderne).⁴⁷ În descrierea lui Kaposi, populația satului era închisă față de coloniști. În

⁴⁷ Kaposi 1948: 27.

memoria culturală a comunității, dansul predat de maestrul de dans face parte din cultura de dans a comunității sătești. Nuanțele vieții de dans, pe lângă cunoașterea vârstei și a stilurilor de dans, au fost modelate de imaginile străine pozitive și negative - prezența specifică a germanilor și rușilor - care au intrat în spațiul memoriei și au determinat atitudinea comunității față de dans.⁴⁸ Imaginea străină pozitivă din afara comunității include, pe lângă figurile împăratului, Kossuth, Petőfi, Bem, Klapka, Görgey, categoria respectuoasă a husarilor și categoria proscrisă a haiducilor. În cadrul imaginii negative a străinilor din afara comunității, colecția lui Kaposi a înregistrat prezența ciobanului (Olach) și a soldaților germani și ruși ai vremii. Kaposi a evidențiat, de asemenea, instituția practicii maestrului de dans și a poziționat dansul Csárdás în viața de dans a comunității alături de tendința contemporană de predare a dansului. Kaposi a văzut definiția stilistică a culturii dansului comunității sătești în definirea istorică a cuvintelor cu sensuri *vechi* sau de mult timp definite. Acestea, în cercetarea lui Edit Kaposi, sunt următoarele: „În limba română: „Dăruirea”:

- Dansuri de școală de dans cunoscute de cei născuți înainte de 1900 (rezgő, padikáter, padipatinő, krájcpolka, bosztonvalcer, valcer, french quartett, vánsztep, fox, macsics)
- Csárdás pe care toată lumea îl știe (Csárdás, solo maghiar, Csárdás triplu, dansul bucătăriei, Csárdás rotund)
- Dansuri la modă (tango, waltz, foxtrott, slowfox, swing, horsy-horsy) cunoscute de cei născuți după 1900, care au devenit populare în anii 1920.⁴⁹

Iar în definiția formală a vieții de dans comunitar, aceasta comunică două categorii distincte:

1. dansuri legate de obiceiurile de dans ca formă de interacțiune socială;
2. Dansurile de scenă (un spectacol al grupului Gyöngyösbokrétás).⁵⁰

⁴⁸ Kaposi 1948; 1999; vezi Ábrahám 2023.

⁴⁹ El și-a bazat această categorie stilistică pe declarațiile intervievaților săi, János Jánosné Dócs Julianna, născută în 1897, și Erzsébet Fülöp, născută în 1902. A se vedea Kaposi 1948: 32-33.

⁵⁰ Kaposi 1999: 21.

Edit Kaposi descrie, de asemenea, schimbările de pe scena dansului între 1900 și 1945. Ea identifică, de asemenea, grupul care a organizat dansurile și locația acestora. De asemenea, ea enumeră ca organizatori asociațiile reformate de băieți și fete (1900-1920), asociațiile Levente, asociațiile creștine de tineret (1923-1944) și partidele care au apărut începând cu 1945 (Partidul Micilor Proprietari, Liga Țăranului Maghiar, Partidul Comunist Maghiar).⁵¹ Dansul se mută de la sala de dans tradițională la cârciumă, la sala de cinema și apoi la casa de cultură. Gyöngyösbokréta, prin utilizarea costumelor exclusiv pentru dans și prin dansatorii săi excepționali, a reînviat sentimentul comunității cu privire la rolul său tradițional și la rolul reprezentativ al dansului.

Monografia lui Márta Belényesy descrie starea și schimbările periodice din cultura materială și spirituală a populației secuiești din Bucovina. Este o lucrare care recunoaște aplicarea teoriei morfologice culturale.⁵² Belényesy scrie despre strămutarea secuilor din Bucovina, care în sistemul lor de obiceiuri, în schimbările culturale apărute în forme noi, în progres, nu mai considerau tradiția dansului, ci moda dansului ca fiind obligatorie.⁵³ Potrivit monografiei, schimbarea are loc abia din 1944 înapoi. În chestiunea calendarelor de dans și a organizării dansurilor, care sunt menționate ca fiind cultura spirituală a poporului secuiesc din Bucovina, se menționează că, dacă nu-și pot organiza propriile calendare de dans, secuii din Bucovina se alătură calendarelor de dans ale naționalităților care trăiesc cu ei, ceea ce inițiază procesul de adoptare a dansurilor de origine străină.⁵⁴ Astfel, aceasta poate fi considerată o perioadă mult mai timpurie de schimbare a culturii dansului. Tocmai aceste rezultate ale cercetării dovedesc că cultura locală de dans evoluează în funcție de conviețuirea etnică, religia și conținutul cultural al comunității în manifestarea propriei imagini culturale și a identității de sine afișate în exterior.⁵⁵ Festivalul de dans, ca eveniment care ține comunitatea unită, include și dansuri la modă actuală în sensul funcției sale de divertisment. Practicarea măiestriei dansului în viața comunității între 1920 și 1946 a localizat în principal tipurile și stilurile de dansuri de origine

⁵¹ Kaposi 1948: 42.

⁵² Belényesy 1958: 47-49.

⁵³ Belényesy 1958: 83-34.

⁵⁴ Belényesy 1958: 52.

⁵⁵ Belényesy 1958: 52.

străină ale tinerilor.⁵⁶ Pe lângă Csárdás, csördögölő și silladri, gruparea istorică a materialului de dans menționează tipuri de dansuri de societate și de modă (landler, contra, valcer, polka, mazurka, quadrille, Hungarian, rumbai, vierschritt) și dansuri orientale țărănești (sirba, hora-mare, ruszanska).⁵⁷ Datele din analiza muzicii de dans din anii 1940 susțin în mod clar acest lucru. Cu toate acestea, în lucrarea sa, Lajos Kiss, pe baza analizei sale a straturilor istorice ale folclorului muzical, leagă, de asemenea, caracteristicile etnice de tipurile de muzică de dans.⁵⁸ Acest lucru oferă o perspectivă asupra vieții acestui grup etnic, care arată efectele migrației secuilor din Bucovina după dezastrul de la Madéfalău, ale relocărilor și ale migrației în Ungaria.⁵⁹ Exemple în acest sens sunt tipurile de muzică de dans și dansurile, după cum arată colecția. În procesul de migrație, populația secuiască din Bucovina a format mai întâi o comunitate de viață cu ucrainenii și rutenii. Apoi, ca urmare a strămutării la Bačka în 1941, au trăit împreună cu naționalitățile sârbă, română și germană. De asemenea, strămutarea din 1944 în județele Tolna și Baranya și-a lăsat amprenta asupra culturii de dans a populației secuiești din Bucovina prin contactul cu germanii și maghiarii. Având în vedere aceste aspecte, monografia publicată în 1958 trebuie completată în ceea ce privește evenimentele istorice și rezultatele cercetărilor lui Lajos Kiss. În această analiză, dansul Csárdás va fi cel „local”. Ruthanska ruteniană este legată de tipul de dans masculin. Denumirile dansurilor de origine străină sunt: árgyilánus”-Romanian Silladri, the South-Slavic „büdös vornnyik”, the German „viricses-kalup-galopp-seggdöngölös-toppantós-fenyeketős”, which is a type of polka, the Waltz called „karbahányós”. Dansul „lui Adam” poate fi interpretat ca un semn specific de manifestare a contactului cu evreii care trăiesc în Ucraina.⁶⁰ Exemplul arată clar migrația acestui grup etnic în interiorul țării în anii 1940. Exemplul arată că poporul secuiesc, ca grup etnic cu propria conștiință de sine, a încorporat influențele culturale pe care le-a

⁵⁶ Belényesy 1958: 101.

⁵⁷ Belényesy 1958: 90-92.

⁵⁸ Lajos Kiss 1958. Sursa: Baza de date etnologică a Muzeului Etnografic, documente din registrul de dansuri.

⁵⁹ În anii 1940, Gyula Ortutay a colecționat și el în timpul șederii sale în comunitatea secuiască din Bucovina, în Bačka. Vezi Paládi-Kovács 2018: 108.

⁶⁰ Kiss 1958: 3-11. Cf. Belényesy 1958: 112-120. Imaginea originii și adoptării dansurilor ar fi putut fi mult umbrată de analiza muzicii de dans.

experimentat în timpul migrației forțate în cultura lor de dans, ca urmare a coexistenței lor. Migrația internă în Ungaria a început în 1938, iar reîmpărțirea teritoriilor a avut loc tot în această perioadă, ca urmare a deciziilor de la Viena.⁶¹ Odată cu sfârșitul ocupației germane, cu sfârșitul celui de-al Doilea Război Mondial și cu poziția perdantă a Ungariei, compoziția societății s-a schimbat din nou. Din cauza vinovăției colective, grupurile etnice străine care trăiau în Ungaria au fost expulzate, iar migrația maghiarilor din străinătate către patria mamă a modelat și cultura dansului, care încă mai putea fi numită vie în acea perioadă. Cultura dansului din comunitățile rurale a fost modelată în mod similar de eforturile de educare a tinerilor care datează din 1946. Această linie de mișcare a modelat deja viața de dans a tinerilor din mediul rural, învățându-i coregrafia reglementată. Pe baza exemplelor examinate, acest lucru a indus următoarele schimbări în cultura de dans a satelor:

1. În Cigánd, Csárdás a devenit tipul de dans care a jucat un rol reprezentativ. În plus, eforturile de educare a tinerilor au dus la o separare între cultura de dans a tinerilor și cea a populației mai în vârstă din sat. În perioada de după 1946, tinerii au devenit parte a mișcării.

2. Locuitorii de origine secuiască din regiunea bucovineană Kéty au încorporat dansurile de origine străină în propria cultură de dans sub denumirile de dans pe care și le-au dat în timpul migrației, ca urmare a conviețuirii cu naționalitățile. În perioada de după 1946, aceștia s-au implicat și ei în mișcare. Cercetarea arată că grupurile de Gyöngyösbokrétas nu au încetat să existe. La concursul cultural de la Budapesta din 1948, ei au apărut ca un grup de dans al mișcării rurale, cu o rotație constantă de tineri și și-au prezentat tradiția de dans «coregrafiat».⁶² Conform documentelor găsite, din această categorie fac parte grupurile de dansuri Cigánd din Bodroglöz și Kéty din județul Tolna, care au păstrat și interpretat dansurile secuiești din Bucovina. Acest lucru, conform rezultatelor actuale ale cercetării mele, a dat

⁶¹ Decizia Viena I din 1938 a dus la anexarea teritoriilor Cehoslovaciei; reocuparea Transcarpaților în 1939; decizia Viena II din 1940 a dus la realipirea Transilvaniei și la reocuparea regiunii Bačka 1 941. Vezi Kókai 1943:3.

⁶² Vezi lista grupurilor de *dansatori de la concursurile culturale sătești* înregistrate de Morvay. Vezi 1952 c. Sursa Registrul de dans, Arhiva Repozitoriului Etnologic al Muzeului de Etnografie.

naștere la conceptul specific de turism folcloric. În secțiunea următoare voi încerca să îl prezint.

Soarta Atlasului de dans de la Institutul de Artă Populară

Concursurile culturale care au început în 1948 au continuat cu participarea companiilor de dans care s-au format și care au evoluat constant. Pe baza datelor găsite în registrul de dans, această mișcare, construită din colegiile populare, a oferit posibilitatea continuării activității academice. După desființarea Institutului de Studii Populare, cercetarea în domeniul culturii dansului a continuat sub conducerea lui Péter Morvay, iar acum sub egida Institutului de Arte Populare, sub administrația lui Jenő Széll. Ministrul Culturii al lui Mátyás Rákosi, József Révai, a spus următoarele:

„(...) Am putut învăța stiluri de artă populară de la grupurile din sat. Am putea învăța din nou cum să cântăm un cântec popular, cum să dansăm un dans popular în stilul pe care îl cere acest dans sau cântec... Cântecul și dansul popular sunt darul, contribuția pe care țărâtimea o dă culturii noastre socialiste noi, în curs de formare. Este unul dintre fundamentele **neschimbate** (sic!) ale acestei culturi...”⁶³

Prin urmare, în ceea ce privește mișcarea, sub auspiciile Institutului ca organizație de servicii profesionale, colecția de dans ar putea continua. De asemenea, Morvay a făcut o prioritate din cercetarea dansului din punct de vedere istoric (în acest sens, el a considerat că un studiu comparativ al secolelor XIX și XX este de o importanță primordială), iar primele exemple pe care le-am prezentat demonstrează relevanța clară a acestui lucru. Acest lucru este confirmat de metodologia analitică dezvoltată pe baza activității Institutului, deoarece negarea comunității, a localizării geografice, a istoricității și a analizei mișcării scoate dansul din contextul său original, care este punctul esențial al explorării culturii dansului. În plus, Morvay a ținut să descrie elementele motivice și structurale ale dansului. Pe lângă studiul relației dintre muzică și dans, el a acordat o atenție deosebită și studiului Csárdás.⁶⁴

⁶³ Raportul din 1952 al lui Péter Morvay privind înființarea și activitatea Institutului de Artă Populară, intitulat „*Cercetările noastre despre dans și cazul culturii dansului popular*”. Vezi Morvay 1952 a. Sursa: Morvay 1952 a.

⁶⁴ Aceasta va fi o monografie bazată pe lucrările lui Edit Kaposi și Olga Szentpál. Vezi

Cele două lucrări pe care le-am examinat (colecția Bodroglöz inter-Sékely și colecția Székely din Bucovina) servesc drept exemple de analiză profundată a datelor. Grupul de cercetare a dansului din cadrul Institutului de Etnologie poate fi văzut, de asemenea, ca un rezultat al dezvoltării abordării peisaj-regiune formulată de Olga Szentpál în 1949.⁶⁵ Transformarea organizațională și funcționarea cu multiple fațete au schimbat modul de lucru aici.⁶⁶ Așteptările ideologice integrate în activitatea științifică au făcut necesară revizuirea activității anterioare a Institutului prin aplicarea modelului lingvistic stalinist, iar activitatea de analiză a datelor din registrul de dans a trebuit să fie revizuită.⁶⁷ Din cauza schimbărilor în limitele județelor, cadastrul a trebuit să fie reorganizat, iar învățământul artistic și formarea cadrelor științifice se baza acum pe o nouă abordare și pe aplicarea clară a modelului sovietic. Modelul sovietic se baza mai degrabă pe aplicarea unui model lingvistic decât a unui etnologic.⁶⁸ Începând cu această perioadă, colecțiile de dansuri au fost preocupate în primul rând de dansurile maghiare, discutându-se doar tangențial despre dansurile de societate și dansurile naționalităților.⁶⁹ Péter Morvay a solicitat personalului instituțiilor de învățământ de dans (Institutul de Stat de Balet, Colegiul de Artă Dramatică și Educație Fizică), care, de asemenea, au fost relansate și înființate în această perioadă, să elaboreze planuri de învățământ și programe de predare pentru dans popular și etnografie. Morvay a considerat important primul principiu de ghidaj al *autenticității* în aplicarea artistică a culturii dansului popular.⁷⁰ În multe privințe, aceasta urmează ideea de bază a Academiei de Arte a lui Elemér Muharay, dar în orientările

Szentpál 1954.

⁶⁵ Szentpál a introdus conceptul de dansuri regionale în 1949. Vezi Szentpál 1985: 135.

⁶⁶ Pe lângă colectarea și concursurile culturale, acest plan de lucru include și promovarea folclorizării rurale a unor dansuri noi. Vezi *planul de lucru al Departamentului de Folclor al Institutului de Etnografie*. Vezi Morvay 1952 d. Sursa: Depozitul Etnologic al Muzeului de Etnografie, documente ale Atlasului de dansuri.

⁶⁷ Morvay 1952a.

⁶⁸ La întocmirea bibliografiei poate fi folosită numai literatura publicată de democrațiile populare post-liberale și de cele învecinate pe tema dansului, deoarece, ca ajutor pentru munca practică, este și o armă a politicii culturale. Vezi: Decizia atelierului privind bibliografia care urmează să fie întocmită de Institutul de Arte Populare. Sursa: Depozitul Etnologic al Muzeului de Etnografie, documente ale Atlasului Dansului.

⁶⁹ Este ceea ce vedem în analiza dialectică Martin - Pesovar. Este ceea ce László Felföldi a încercat să compenseze în acest volum revizuit. Vezi Martin 1995. Vezi Felföldi – Pesovár (ed.): 1997.

⁷⁰ Péter Morvay folosește acest termen. Vezi Morvay 1952b.

sale se bazează pe munca și cunoștințele lui Olga Szentpál și Edit Kaposi.⁷¹ Astfel, Consiliul de Miniștri al Republicii Populare Maghiare, acceptând argumentele, a înființat în 1951 Institutul de Artă Populară sub conducerea lui Jenő Széll, care a funcționat în această formă până în 1958. Locurile de lucru, care au adunat material de dans în principal din Ungaria, au fost revizitate cu ajutorul învățătorilor și pastorilor din sate, pe baza rețelei de contacte deja stabilite. În 1951-55, activitatea Institutului de Artă Populară a fost extinsă la întreaga țară pentru a cerceta în continuare viața de dans. Satele au fost vizitate în mod regulat de colecționari autodidacți, trupe de dans și etnografi desemnați. Atlasul de dans ar fi putut fi folosit pentru a produce mai multe monografii, atlase de dans, glosare de dans și materiale didactice, dar această lucrare nu a fost niciodată publicată în întregime. În afară de monografiile celor două studii pe care le-am evaluat, au fost publicate volumul din 1954 al *dansurilor Somogyi* și cartea din 1960 *Jocuri de copii, care* ar putea fi folosite ca suport didactic.⁷² Conform documentelor, s-a discutat de mai multe ori ca Ernő Pesovár și György Martin să preia această lucrare, ei devenind „cadrele de bursă” din 1953.⁷³ Atlasul de dansuri a fost în cele din urmă inclus în Depozitul Etnologic al Muzeului Etnografic în 1958, când Institutul de Etnografie a fost transformat în Institutul de Etnologie, după lungi negocieri și certuri.⁷⁴

Rezumat

Activitatea Institutului de Etnologie a urmărit să exploreze viața de dans a țării la acea vreme, cultura grupurilor etnice care trăiau împreună și

⁷¹ Acest lucru este evidențiat de criteriile folosite în publicația din 1953, *Ghidul pentru culegerea dansurilor noastre populare*, de gruparea conținutului și de instrucțiunile de descriere a materialului de mișcare al dansurilor. Vezi Morvay 1953: 24-31.

⁷² Morvay - Pesovár 1954; Sz. Szentpál (ed.) 1960.

⁷³ Morvay 1952 a: 22. Vezi documentele scrise ale atlasului de dans pentru lucrările efectuate sub auspiciile Institutului de Artă Populară. Sursa: Atlasul de dansuri al Institutului de Etnologie păstrat în Depozitul Etnologic al Muzeului de Etnografie. Alți bursieri au fost doamnele István Éri, Ferenc Pesovár, Bálint Sárosi și Imre Vavrincz.

⁷⁴ Acest lucru a fost convenit între Gyula Ortutay și Jenő Széll în conformitate cu Decretul Consiliului de Miniștri nr. 9/51/I./6 M. T., § 2.§.3. Acordul a fost semnat la 30 noiembrie 1954 de Péter Morvay, Péter Kovács, Elemér Muharay și Ernő Pesovár. Data concretă a livrării a fost stabilită între 1 și 15 decembrie 1954, dar, din cauza unor litigii juridice, aceasta a fost în cele din urmă finalizată în 1958. A se vedea Morvay 1954.

tradiția lor de dans. În lumina primelor descoperiri, a reconstituit obiceiurile specifice și amintirile de dans ale populației secuiești din Bucovina și ale maghiarilor care locuiau în regiunea Bodroglöz. De asemenea, arată că acest proces nu a fost doar de explorare. Colectările continue, care au fost efectuate în etape de la an la an, au arătat, de asemenea, cum eforturile de educare a tinerilor au fost integrate în cultura de dans a zonei rurale și a satului, cum au fost lăsate în urmă elemente și cum comunitatea și-a creat o „identitate maghiară” sau o imagine de sine prezentată în exterior, ceea ce a făcut-o potrivită pentru a servi instituției turismului folcloric care a existat de atunci. Astfel, în această perioadă, interesul, colectarea și prelucrarea culturii dansului rural din capitală declanșează dezvoltarea folclorului de dans în dans popular de scenă.

În același timp, tinerii din mediul rural au învățat și ei de la tinerii din capitală. Pe lângă faptul că și-au demonstrat abilitățile de dans, aceștia au dezvoltat o strategie de reprezentare pentru a-și arăta apartenența și identitatea. Acest proces de interacțiune de la oraș și înapoi la oraș arată schimbarea și transformarea fenomenului cultural al dansului.

Mișcarea a evidențiat doar partea „maghiară” a culturii dansului în conținutul dansurilor, parțial păstrate și construite datorită concursurilor culturale, și a pus-o în slujba turismului folcloric. Restul culturii dansului (stilul de dans social) a fost degradat sau, ca efect contrar, a rămas integrat în viața de dans a comunității. Bătrânii nu au mai dansat toate dansurile, iar tinerii au învățat alte dansuri și au avut alte lucruri de făcut pentru divertismentul lor social. Astfel, până la mijlocul anilor 1950, obiceiurile de dans ale comunității rurale s-au schimbat față de cele din anii 1940. Folclorul dansului a cunoscut o schimbare dinamică în această perioadă, după cum arată exemplele prezentate.

Abordarea culturală a Institutului de Artă Populară, care a avut și un conținut politic, a menținut vie și a dat prioritate „păstrării tradiției” prin concursuri și rol de reprezentare a dansului popular de scenă pentru a servi mișcării. Mai întâi prin crearea Premiului de *Maestru al Artei Populare în* anii 1950, iar apoi prin concursul televizat „*Zboară păunul*” în anii 1960.⁷⁵

⁷⁵ Premiul este instituit prin Decizia Consiliului de Miniștri nr. 10440/1953. A se vedea Felföldi - Gombos 2001.

Acesta este motivul pentru care mișcarea de amatori a ansamblurilor folclorice a reușit să păstreze și să reînvețe o mare parte din propria cultură de dans, la care dansul popular de scenă din Budapesta a contribuit în mare măsură. Relevanța acestei schimbări ideologice a fost susținută și promovată de cercetarea academică.⁷⁶

Ceea ce aș dori să evidențiez prin această lucrare sunt teoriile folosite în primele zile ale cercetării dansului și aplicarea lor. În această perioadă a început o analiză estetică a folclorului de dans și o explorare holistică a vieții populare, care are o importanță deosebită pentru cercetările ulterioare, programele școlare și activitatea academică. În opinia mea, materialul colectat de Institutul de Etnologie privind cultura maghiară a dansului în anii 1940 reprezintă o verigă lipsă în cunoașterea istoriei cercetării dansului, deși numai cu aceste cunoștințe ne putem forma o imagine completă a propriei noastre culturi a dansului și a istoriei cercetării acesteia. În opinia mea, explorarea primei perioade de cercetare a dansului și prelucrarea registrului de dans este, prin urmare, semnificativă, deoarece oferă o perspectivă diferită și prezintă viața dansului în Ungaria împreună cu condițiile sociale.

⁷⁶ Olga Szentpál și Edit Kaposi s-au axat apoi pe studiul istoric al dansului.

Literatură

ÁBRAHÁM Nóra

- 2023 Edit Kaposi (1923-2006) s-a născut acum 100 de ani. *Cultură și comunitate*.
IV. Pârâu XIV/1. 31-42.

Béla BARTÓK

- 1966 Muzică populară maghiară. În Szöllősy András (ed.): *Béla Bartók Collected Writings I*. Budapesta: editură muzicală.

Marta BELÉNYESY

- 1958 *Cultura și dansul la secuii din Bucovina*. Budapesta.

ERIXON, Sigurd

- 1944 *Etnologia europeană*. Broșurile Ethnographia 13. Budapesta.

László FELFÖLDI – András GOMBOS (eds.)

- 2001 *Maeștrii dansatori ai artei populare*. Budapesta.
Casa Muzicii - Institutul de Muzicologie MTA

László FELFÖLDI – Ernő PESOVÁR (eds.)

- 1997 *Tradiția de dans a comunităților etnice și naționale maghiare*. Budapesta.

Péter HALÁSZ (ed.)

- 2010 *Péter Morvay: În slujba peisajului și a cercetării etnografice*. Societatea Maghiară de Etnografie, Budapesta.

HOBBSAWM, Eric

- 1987 Mass production of tradition: Europe 1870-1914. În Hofer Tamás – Hofer Tamás - Péter Niedermüller (ed.): *Tradiția și crearea de tradiții*. Budapesta.

Tamás HOFER

- 2009 *Antropologie și/sau etnografie - Studii la granița contestată a două domenii de cercetare*. Budapesta.

Ágnes KAPITÁNY – Gábor KAPITÁNY

- 2021 *Simbolism - Cum acționăm cu ajutorul simbolurilor?* Budapesta: Ventus
Commerce

KAPOSI Edit

- 1947 Noile sarcini ale cercetării dansului popular. *Ethnographia*. LVIII. 3-4. pp. 242-246.
- 1948 [Dansul în Cigandul interbelic - teza de doctorat]. Manuscris nepublicat.
Kiadatlan kézirat. Kaposi Edit kéziratós hagyatéka. OSZMI Táncarchívum fond 58.
- 1952 *Despre dansurile noastre populare* - o scurtă prezentare pentru profesorii de dans și grupurile de dans. Művelt Nép Könyvkiadó.
- 1999 *Dansuri și viața de dans a Bodroglözköz 1946-48*. Budapesta. Jelenlévő
Múlt Kiadó.

László KARDOS

- 1980 *Generația vânturilor luminoase I-II*. Budapesta: Akadémiai Kiadó

Lajos KISS

- 1958 Muzica de dans a securiștilor din Bucovina. Manuscris. Publicat în presa scrisă Péter Morvay
(ed.) *Dance Studies 1958*. Budapesta: Comitetul științific al Asociației maghiare de artă a dansului - Akadémiai Kiadó. 67-88.

Gábor KLANICZAY

- 1984 Obiectul, metodele și primele rezultate ale antropologiei istorice. În Tamás Hofer
(ed.): *Antropologie istorică*. Antropologie istorică.

KOEPPING, Klaus-Peter

- 1983 *Adolf Bastian și unitatea psihică a omenirii: fundamentele antropologiei în Germania secolului al XIX-lea*. St. Lucia: Universitatea din Queensland

László LAJTHA – Sándor GÖNYEY

- 1937 Dans. În N. Bartha Károly - Gönyey Sándor - Kodály Zoltán - Schwartz Elemér - Solymossy Sándor - Szendrey Ákos

- Szendrey Zsigmond. Budapesta: Universitatea Regală Maghiară
Tipărire.
- KÓKAI Lajos (înalt funcționar)
1943 *Hărți mici ale Ungariei*. Budapesta.
- KÓSA László
2001 *Istoria etnografiei maghiare*. Budapesta.
- KÜRTI László
2014 Antropologia dansului și studiile critice ale dansului. *Știința maghiară*. Online:
<http://www.matud.iif.hu/2014/06/12.htm> [ultima vizită 25/07/2023]
- Emma LUGOSSY – Andor Sándor GÖNYEY
1947 Dansuri populare maghiare. Budapesta.
Dicționar etnografic maghiar
Glosarul Institutului de Studii Maghiare: <https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-magyar-neprajzi-lexikon-71DCC/m-732AC/magyarsagtudomanyi-intezet-732EB/> [ultima vizită 25.07.2023]
- Károly MARÓT
1940 Sarcinile cercetării etnografice maghiare. *Ethnographia*. LI. 3. 273-308.
- György MARTIN
1979 Dans. În Gyula Ortutay (ed.): *A magyar folklór*. Budapest: Tankönyvkiadó. 477-540.
1995 *Tipuri de dansuri și dialecte de dans maghiar*. Budapesta: Planétás kiadó.
- István MOLNÁR
1947 *Tradiții de dansuri populare maghiare*. Budapesta.
- Péter MORVAY
1949 Doi ani de cercetare a dansului popular. *Ethnographia*. LXI. 391-401. online:
https://adt.arcanum.com/hu/view/Ethnografia_1949_060/?p-g=0&layout=s [ultima vizită 25/07/2023]

- 1952a [Cazul cercetării dansului nostru și al culturii dansului popular]. Manuscris nepublicat.
- 1952b [Schiță de discuție tehnică]. Manuscris nepublicat. Sursă.
- 1952c [Grupuri de dansuri de la concursurile culturale sătești]. Manuscris nepublicat. Sursă.
- 1952d [Document de lucru al Departamentului de Etnografie al Institutului de Etnografie]. Manuscris nepublicat. Sursă.
- 1953 *Ghid de colecționare a dansurilor populare*, Művelt Nép Könyvkiadó, Budapesta.
- 1954 [Acord între Muzeul de Etnografie și Institutul de Etnografie privind transferul atlasului de dansuri] Manuscris nepublicat. Sursă.

Péter MORVAY – Ernő PESOVÁR (ed.)

- 1954 *Dansuri din Somogy*. Budapesta.

ORTUTAY Gyula

- 1934 Etnologia și psihologia dansului. *Revista maghiară de psihologie*. 7. 1-2. 125-128.
- 1937 *Etnologia maghiară*. Budapesta: Magyar Szemle Társaság - Pesti Lloyd Társaság.
- 1947 *Două conferințe*. Budapesta: Tipografia Universității.

Attila PALÁDI-KOVÁCS

- 2018 *Etnografia maghiară în secolul XX*. Budapesta. Institutul - Editura L'Harmattan.

István PAPP

- 2008 *Istoria Mișcării Populare până în 1944*. Budapesta.

SACHS, Curt

- 1937 *Istoria mondială a dansului*. New York: Northon Library.

SYLVAIN, Renée

- 1996 Leo Frobenius. De la “cercul cultural la morfologia culturală”. *Anthropos*. vol. 91. H.4./6. (1996). 483-494

Olga SZENTPÁL

- 1949 [Dicționar de termeni - ca inserție în baza de date de dansuri a Institutului de Etnologie fișă de analiză a dansului]. manuscris nepublicat. Sursă.
- 1954 Csárdás - Dansul național maghiar de salon din prima jumătate a secolului al XIX-lea. Editura Budapest Music Publishing Company.
- 1958 O încercare de analiză formală a dansurilor populare maghiare. În Ortutay Gyula (ed.): *Acta Ethnographica*. Budapesta: Akadémiai Kiadó.
- 1961 *Analiza formală a dansului popular maghiar*. Extras special din *Ethnographia* 1961, nr. 1.
- 1985 Învățăminte după cea de-a II-a Întâlnire Mondială a Tineretului, publicat în *Táncoló Nép* noiembrie/decembrie 1949 3-14. Retipărit în Kaposi-Kövägő (ed.) 1985 *Táncművészeti dokumentumok*. Budapesta.

Olga SZENTPÁL – Máriusz RABINOVSKY

- 1928 *Dansul în cartea de artă a mișcării*. Budapesta.

Editor R.T.

- 1940 [Systematics]. manuscris nepublicat. Sursă.

SZ. SZENTPÁL Mária (ed.)

- 1951 *Dansuri völgységi*. Budapesta.

- 1960 *Dansuri pentru copii*. Budapesta.

TURNER, Victor

- 1974 *Dramas, Fields and Methaphors - Acțiuni simbolice în societatea umană*. Ithaca și Londra: Cornell University Press.

Sándor Frigyes VARGA

- 1939 *Introducere în literatura de dans*. Budapesta.

VOGET, Fred W.

- 1975 *A History of Ethnology (O istorie a etnologiei)*, New York: Holt, Rinehart and Winston.

Un posibil cadru de interpretare a aksak-ului din punct de vedere etnomuzicologic

ANNA MÁRIA BÓLYA

Dacă ascultați următoarele exemple de muzică populară din Balcani, nu va fi ușor de determinat structura timpului: *Veligdensko oro*, *Cigančica*, *Žensko pušteno oro*.¹

Cea mai apropiată asimetrie muzicală pe care am întâlnit-o este în folclorul macedonean, unul dintre principalele mele domenii de cercetare. Potrivit folcloristului croat (iugoslav) Ivan Ivančan, ritmurile asimetrice din fosta Iugoslavie sunt cele mai caracteristice folclorului macedonean și bulgar. „Interpretarea lor este dificilă pentru alții, dar pentru macedoneni este naturală”.² Cu alte cuvinte, este un fenomen muzical pe care utilizatorii lor „îl absorb cu laptele lor matern”, în timp ce alte grupuri etnice, cărora nu le este apropiat, îl consideră dificil de interpretat.

Ce este asimetria?

În cazul ritmului asimetric, ne confruntăm cu dificultăți în definirea acestuia, care este prezentă și astăzi în literatura de specialitate. În primul rând, trebuie remarcat faptul că, deși Béla Bartók folosește termenul de „ritm bulgăresc”, ar fi perfect corect cuvântul „metru” sau „bătaie” în loc de „ritm”, deoarece este vorba despre tipuri de bătaie.³

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=f1G XV2Nml84> [preluat la 14/07/2023]

<https://www.youtube.com/watch?v=LrbabJwoHX8> [preluat la 14/07/2023]

https://www.youtube.com/watch?v=0nrF_BAxFdw [preluat la 14/07/2023]

² Ivančan 1964: 32; Bólya 2021a: 67.

³ Kárpáti 2006. Deși Bartók folosește în mod constant termenul de «ritm bulgar» atunci când indică structura temporală a pieselor sale cu numere fracționare la începutul piesei (de exemplu 2+2+3/8), el definește de fapt o anumită grupare a valorilor temporale ale notelor, adică metrul. Suspiciunile noastre cu privire la imprecizia terminologiei lui Bartók sunt confirmate de Timothy Rice, un eminent specialist în domeniu, care, într-o prelegere la Simpozionul Bartók de la Los Angeles din 1995, a propus termenul de „metru bulgar” în loc de „ritm bulgar” (Pintér 2010).

Deoarece această lucrare nu este legată în mod special de un atelier sau de o carte de studii despre muzică, vom descrie pe scurt fenomenul asimetriei muzicale. Asimetria muzicală nu poate fi comparată cu asimetria spațială și geometrică. În muzica de artă europeană, împerecherea timpilor 2 și 4, care este în general predominantă în muzica clasică vieneză, reprezintă simetrie în partitura muzicală, cel puțin în ceea ce privește structura timpilor. Ca definiție a asimetriei metrice, putem adopta definiția din dicționarul Grove, din relatarea Donnei A. Buchanan despre muzica populară bulgară: ritmurile asimetrice din Bulgaria pot fi înțelese ca fiind combinații repetate de unități metrice de 2 și 3 în unități heterometrice mai mari.⁴ În ceea ce privește asimetria metrică, bogăția și prevalența acesteia este cea mai izbitoare caracteristică a tradiției *oro*⁵ din Peninsula Balcanică. În ceea ce privește muzica asociată cu dansul, semnăturile temporale tipice sunt 2/4 (foarte frecvente), 3/4, 5/4, 7/4 și multe alte semnături temporale mai complexe. În ceea ce privește prevalența geografică, ritmurile asimetrice mai complexe par a fi mai caracteristice regiunilor etnice ortodoxe, în special tradițiilor muzicale și de dans macedonene și bulgare.⁶ Metrica tradiției de dans macedonene poate fi foarte diversă. În plus față de cele menționate anterior, se poate găsi o mare varietate de bătăi asimetrice. Este comună semnătura temporală 7/4, (3, 2, 2, 2 și 2, 2, 3), 9/4 (2, 2, 2, 2, 3) și 11/4 (2, 2, 3, 2, 2, 2).⁷ Celălalt număr mare de tipuri de bătăi apar într-o anumită combinație a celor prezentate până acum.⁸ În plus, asimetria coreologică și simultaneitatea sunt, desigur, prezente.⁹

⁴ „Ritmurile asimetrice bulgare pot fi privite ca niște combinații de metri dubli și tripli înșirați împreună pentru a crea modele heterometrice.” Petrov - Manolova - Buchanan 2000; Pintér 2010.

⁵ Pe parcursul acestei lucrări, folosesc termenul macedonean „oro” din terminologia balcanică diversă a tradiției dansului în lanț și a dansului în cerc.

⁶ Mladenović 1973: 162.

⁷ Dimoski 1996: 285.

⁸ 5/16 (2, 3), 7/16 (3, 2, 2, 2 sau 2, 2, 3), 8/16 (3, 2, 3), 9/16 (2, 2, 2, 2, 3 sau 2, 3, 2 sau 2, 2, 3, 2), 11/16 (2, 2, 2, 3, 2, 2 sau 3, 2, 2, 2, 2, 2), 12/16 (3, 2, 3, 3, 2 sau 3, 2, 2, 2, 2), 12/16 (3, 2, 2, 2, 2, 3), 13/16 (3, 2, 2, 3, 2, 3), 18/16 (2, 2, 2, 3, 2, 2, 2, 2, 3 sau 2, 2, 2, 3, 2, 2, 3, 2, 3, 2, 2, 2, 2) și 22/16 (2, 2, 2, 3, 2, 2, 3, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2) sunt cele mai frecvente. Pe lângă acestea, apar și tipuri de bătăi mai lungi și mai complexe. Bólya 2021a: 67. Iată un bun exemplu în acest sens: <https://youtu.be/KqO5f6PjgMQ> [preluat la 15/07/2023].

⁹ Bólya 2015. Așa cum a sugerat Simha Arom, ar trebui numite sferturi de bătaie. Arom 2004.

O scurtă istorie a cercetării

Pentru colecționarii de muzică populară de la începutul secolului al XX-lea, „ritmul bulgăresc” a fost un miracol. Istoricul muzical Curt Sachs a numit aceste ritmuri super complicate.¹⁰ Fenomenul a devenit astfel cunoscut în cercurile muzicale din întreaga Europă.¹¹

În afară de faptul că Aristoxenos discută despre „choreios alogos”, „troheus ilogic”, încă din secolul al IV-lea î.Hr., primele referințe care pot fi interpretate în etnomuzicologie sunt colecții descriptive anterioare lui Bartók: de exemplu, colecția de cântece populare slave a lui Franjo Kuhač, *South Slavic Folk Songs*, publicată la Zagreb în 1879, și cele 260 de melodii grecești ale lui Georghios Pachtikos, *Chronos protos*, din 1905. Iar colecția în mai multe volume a lui Ludvík Kuba, publicată între 1884 și 1929, conține melodii sud-slave, inclusiv macedonene, începând cu 1890. Ulterior, el a scris un studiu teoretic al muzicii populare bulgare în 1897, în care se discută despre asimetrie și simultaneitate. În tratatul său din 1922 despre teoria muzicii turcești, Raouf Yekta Bey s-a ocupat și de ritmul bulgăresc.¹²

Teoretic, compozitorul bulgar Dobri Hristov în 1913 și colecționarul de cântece populare bulgărești Vasil Stoin în 1927 au atras atenția asupra ritmului asimetric.¹³ În cercetarea slovenă, problema a apărut în 1935 sub denumirea de „ritm bulgăresc”. Acesta din urmă este menționat în monografia despre dansul în lanț și în cerc scrisă de Olivera Mladenović în 1973.¹⁴ Fenomenul este discutat într-un cadru teoretic de Béla Bartók în prelegerea sa „*Așa-numitul ritm bulgăresc*” din 1938.¹⁵ Bartók a lucrat asupra folclorului balcanic,

¹⁰ Brăiloiu 1967: 238. Fracile 2003: 191-204.

¹¹ Brăiloiu 1967: 238. Fracile 2003.

¹² Bólya 2021a: 67.

¹³ Fracile 2003.

¹⁴ Marolt 1935.

¹⁵ Materialul românesc constituie cea mai mare parte a colecției balcanice a lui Bartók. Cercetarea sa asupra muzicii populare sud-slave a început în 1912 cu înregistrările sale bulgare din Vinga, care reprezintă, de asemenea, primele înregistrări ale cercetării muzicii populare bulgare și colecțiile sârbești din Banat (Dzsudzsev 1971, Pejkovszka 2000, Radinović 2006). Din interpretarea așa-numitului ritm bulgăresc în 1938: „Este uimitor cât de timid au acceptat muzicienii de orchestră astfel de ritmuri, chiar și până de curând. Când am văzut pentru prima dată aceste ritmuri neobișnuite, în care diferențele atât de subtile sunt atât de decisive, cu greu mi-am putut imagina că ele sunt cu adevărat vii! Dar apoi mi s-a părut că am întâlnit fenomene similare în propria mea colecție de material Olaić, dar - ca să spunem așa - nu

bazându-se în mică parte pe propriile sale colecții, lucru care a fost ulterior imposibil de continuat din cauza noilor granițe statale, și în mare parte pe colecțiile lui Franjo Kuhač (Južno-Slovenske Narodne Popievke, Zagreb 1879-1881) și Ludvig Kuba (Pjesme i napjevi iz Bosne i Hercegovine, Sarajevo 1893). În cele din urmă, în America, la Harvard, a colectat sistematic material balcanic.¹⁶ Un rezumat al rezultatelor sale științifice (Bartók, Béla și Albert B. Lord: *Serbo-Croatian folk songs*) a fost publicat ca o carte postumă în 1951.¹⁷

Cercetările de după cel de-al Doilea Război Mondial - și după moartea lui Bartók - sunt îmbogățite pentru prima dată de românul Constantin Brăiloiu. Acesta discută problema migrației a ritmului *aksak* în folclorul balcanic, în care oferă și o bază teoretică. Potrivit lui Brăiloiu, metrica asimetrică a fost descrisă pentru prima dată de muzicologii bulgari, dar fenomenul este încă specific unei regiuni etnomuzicologice mai largi, care include Turcia, Africa, Europa, Caucazul și chiar părți din America de Sud, pe lângă Peninsula Balcanică. Cu toate acestea, se poate remarca faptul că *aksak*-ul nu este cu adevărat specific din punct de vedere etnic, deoarece apare în muzica majorității popoarelor.¹⁸ Brăiloiu, împreună cu compozitorul turec Adnam Saygun, a înlocuit termenul „ritm bulgăresc”, din cauza inadecvării acestuia, cu termenul turcesc *aksak*, care este, de asemenea, utilizat pe scară largă în literatura etnomuzicologică. Cuvântul înseamnă „șchiop” și, de asemenea, nu este pe deplin adecvat, deoarece se referă doar la o categorie îngustă de muzică turcească. Cu toate acestea, fiind cel mai simplu, folosesc termenul „aksak” pentru a descrie fenomenul în scrierile mele.

îndrăznisem să le observ atunci! (...) De atunci mi-am revizuit temeinic vechile mele note de fonogramă: se pare că poate 5% din materialul Olaic este, de asemenea, în așa-numitul ritm bulgăresc, deși limitat la anumite regiuni (Marostorda, Tordaranyos, Bana sunt cunoscute, dar de ex. (...) Materialul disponibil pentru comparație este încă prea puțin pentru a putea spune dacă acest ritm își are originea și s-a răspândit din Bulgaria, sau dacă este sau a fost găsit în altă parte, în vreun ținut turcesc. (...) În prezent, tot ce știm este că este cel mai bine cunoscut și mai răspândit pe teritoriul bulgar. Prin urmare, chiar dacă s-ar dovedi la un moment dat că Bulgaria nu este țara de origine, putem să-l numim pe bună dreptate ritm bulgăresc. La urma urmei, este datorită bulgarilor că îl cunoaștem. http://www.naputonline.hu/naput-kiadvanyok/arhiv/naput_2006/2006_02/126.html [preluat la 15.07.2023].

¹⁶ Radinović 2006: 81-83.

¹⁷ Bartók - Herzog - Lord 1951.

¹⁸ Fracile 2003, Brăiloiu 1984.

În cercetarea sârbă, studiul teoretic al activității de colectare a surorilor Jankovic, care a început în 1934, este rezumat pentru prima dată în 1968.¹⁹

Perioada menționată mai sus în istoria cercetării a fost caracterizată de tratate descriptive, care la început au rămas în domeniul detectării și interpretării ca miracole (Béla Bartók, Curt Sachs).

Abordarea interpretativă a fost dezvoltată pentru prima dată de Constant Brăiloiu.²⁰ Interpretarea sa este în primul rând structurală, grupând numeroasele metre de aksak balcanic în funcție de numărul de unități a modelului de 2 sau 3. În același timp, el face și afirmații interpretative importante pentru noi, cum ar fi: „...aksak-ul aparține de fapt unui domeniu coregrafic”. La fel ca și lipsa gândirii în termeni de metru „...nu trebuie neapărat să înceapă cu greutatea, de fapt nu greutatea sau locul sunt importante, ci modelul de unități lungi și scurte care este decisiv...”²¹

O analiză interpretativă se găsește mai degrabă în lucrarea lui Simha Arom, un etnomuzicolog eminent care se concentrează asupra a ceea ce pentru urechea europeană pare a fi fenomenul ritmic „contradictoriu” al muzicii africane. Nu este de mirare că și el a inițiat o primă interpretare a acestei particularități a Balcanilor, iar fenomenul face obiectul unei analize structurale și culturale. Din scrierile sale reiese că aksak-ul este un fenomen complet străin muzicienilor vest-europeni, un fenomen care este defapt complet diferit de interpretările muzicale vest-europene. El afirmă că „Percepția aksak este asociată cu modele mentale specifice.”²²

Noi propuneri de interpretare

Potrivit lui Brăiloiu, asimetria nu este mai puțin strictă decât ritmul muzicii occidentale. De aceea, el consideră că interpretarea în domeniul coregrafic poate duce la rezultate.²³ Cercetătorii care efectuează o analiză ritmică a dansului norvegian springer și suedez polska cu asimetrie consideră că *che-*

¹⁹ Rakočević 2014: 219-244.

²⁰ Brăiloiu 1951: 71-108. Brăiloiu 1973.

²¹ Brăiloiu 1951: 71-108.

²² Arom 2004: 11-48. Arom 1989: 91-99.

²³ Brăiloiu 1973. De exemplu, în această muzică: https://open.spotify.com/track/1gcmIZi-O6MBC2dfI9XyPtY?si=2_wgS3-FTOSCD8GKBMKBMZYCg [preluat la 14/07/2023]

ia interpretării este în mod *clar dansul*.²⁴ Bartók, în a cărei muzică ritmul a jucat un rol important în ciuda marginalității cercetării, simțea toată muzica sa profund legată de dans, conform mai multor fraze care îi sunt atribuite.²⁵ În legătură cu acești cercetători, și pe baza corpusului folcloric al zonelor folclorice macedonene și balcanice ortodoxe în general, cred în mod clar că

1. aksak ar trebui să fie înțeles în contextul culturii dansului în lanț și în cerc.

Cu toate acestea, pe lângă aksak, am mai găsit și alte fenomene interesante în corpusurile folclorice macedonene și balcanice, care au fost detectate și de cercetarea etnomuzicologică. Luând ca exemplu toposul coreologic de bază al culturii balcanice de dans în lanț *Pravo oro*,²⁶ și *Cigancica dance*,²⁷ putem remarca una dintre cele mai interesante caracteristici ale cultului balcanic de dans în lanț și în cerc. În primul caz, există 3, 2, 2, 2 distribuție 7/4 metri, iar bătăile sunt tetrapodice (4 x 7). Cu toate acestea, materialul pasului este împărțit în 3 părți. În cel de-al doilea exemplu, avem un metru 7/4 cu o distribuție de 2, 2, 3, unde bătăile sunt de asemenea tetrapodice (4 x 7). Unitățile dansului sunt din nou destul de diferite, și totuși, pot fi împărțite în 5 unități. Cultura balcanică a dansului în lanț și în cerc se caracterizează prin diferența între perioadele de muzică și dans, alături de aksak. Studiile aferente sunt mult mai puțin avansate decât cele privind aksak-ul, iar în cercetare nu a fost încă dezvoltată o terminologie uniformă. Încă de la început, activitatea de colectare a surorilor Jankovic a fost însoțită și de ceea ce ele au numit *aritmie*. Începând cu 1925, atenția lor s-a îndreptat către această caracteristică principală a tradiției dansului balcanic. Ele au dedicat un capitol special în cartea lor terminologiei care descrie acest fenomen. În rândul popoarelor din afara fostei Iugoslavii, *aritmia* era cunoscută în dansurile bulgărești, românești, turcești și albaneze.²⁸ Dzhenev și Haralampiev, în cartea lor care analizează vocabularul mișcărilor din dansurile bulgare, scriu că în majoritatea dansurilor bulgare figurile de dans încep și se termină independent de muzică și că nu se

²⁴ Johansson 2017: 58-89.

²⁵ Bólya 1996: 111-114. Vezi mai multe în Windhager 2021.

²⁶ <https://youtu.be/GrXr3OIhoFI> [preluat la 14/07/2023]

²⁷ <https://youtu.be/jl-DhhRCS6o> [preluat la 14/07/2023]

²⁸ Jankovič 1938: 24-29, 4-11.

folosește un termen specific pentru acest fenomen.²⁹ Cercetătorul macedonean de dans Mihailo Dimoszki descrie *o asincronie* completă în dansurile rituale din satul *Inyevo* (zona *Radovis*), unde diferă metrica, sfârșitul perioadelor și poziționarea greutăților din oro și din cântecul de conducere al oro.³⁰ György Martin, Ivan Ivančan și Raina Kacarova se referă la acest fenomen *drept heterometrie*.³¹ Potrivit lui Ivančan, *crearea heterometriei* poate fi legată de melodiile instrumentale care sunt asociate ulterior.³² Mai târziu, un grup de cercetători (sub auspiciile IFMC și, mai târziu, ale ICTM), care au încercat să dezvolte un limbaj unificat pentru analiza dansului, s-au referit la acest fenomen *ca fiind discongruența* dintre muzică și dans în analiza lor de dans.³³ În articolul său, Maria Koutsuba folosește termenii *congruent* și *incongruent*, referindu-se în același timp la relația dintre dans și muzică *drept polimetrie*.³⁴ Cred că fenomenul are cu siguranță o istorie îndelungată. Este interesant de remarcat faptul că William Maurice Emmanuel, pe baza analizei datelor și reprezentărilor care au supraviețuit, a concluzionat că dansul în enelistica antică era independent de ritmul muzical. Vom reveni asupra acestui aspect mai târziu.³⁵

Al treilea fenomen care poate fi observat ca un atribut al culturii dansului în lanț și în cerc este *asimetria coreologică*. Materialul pașilor din dansuri este în general asimetric, cu compoziții și lungimi diferite ale pașilor spre dreapta și spre stânga. Chiar și a doua parte a unei structuri simetrice nu este întotdeauna aceeași, deoarece este alcătuită din pași mai mici. Scopul final este de a se deplasa în lanț sau în cerc (în direcția sensului geografic de deplasare). Tipul de bază al motivului asimetric este pravo oro, un pravo oro în șase părți cu *4 pași înainte, 2 pași înapoi și 2 pași înainte*. Mișcarea circulară neuniformă a unui dans în lanț este cel mai ușor de realizat cu pravo oro. Astăzi, pravo oro este cel mai comun pas în Macedonia și, cu siguranță, în întreaga zonă

²⁹ Jenev 1965: 242.

³⁰ Dimoski 1974: 24-25.

³¹ Ivančan 1964: 17-38. Ivančan 1971: 45-193. Martin 1979: 18.

³² Ivančan 1964: 17-38. Ivančan 1971: 45-193. Martin 1979: 18.

³³ Felföldi descrie istoria abordării structuraliste a cercetării în domeniul dansului, în care cercetătorii maghiari au jucat un rol important. Felföldi 2007: 155-156, Giurchescu - Kröschlová 2007: 37.

³⁴ Koutsuba 2007: 253-276.

³⁵ Emmanuel 1896: 65.

slavă din Balcani. Tipul de bază, adică pașii asimetrice mai complecși, pot fi urmăriți până la acest model de progresie, adică pot fi derivați din el.³⁶

Având în vedere cele de mai sus, consider că

2. Simultaneitatea și asimetria coreologică ar trebui interpretate, împreună cu aksak, ca atribute ale culturii balcanice a dansului în lanț și în cerc. Împreună, propun să mă refer la acestea ca fiind fenomene aksak.

Pentru a studia fenomenele descrise mai sus, trebuie să pornim de la faptul, subliniat de etnomuzicologie, că avem de-a face cu un fenomen mai arhaic decât interpretarea vest-europeană a muzicii.

Acest lucru necesită o perspectivă istorică, din care se poate concluziona că cultura dansului în lanț și în cerc este un fenomen specific istoriei dansului. Este o chestiune semnificativă faptul că întreaga cultură a dansului în lanț și în cerc, inclusiv fenomenele aksak descrise, nu este cu adevărat specifică unei etnii (de exemplu, apare și în muzica populară germană), ci mai degrabă caracteristică prin natura sa arhaică. În acest context, atragem atenția asupra denumirilor distincte ale culturii dansului în lanț și în cerc care pot fi detectate în folclor. De exemplu, reigen, choros, oro, choro, kolo, khorovod, acestea fiind doar câteva exemple. Pe baza materialului folcloric balcanic și maghiar și a explicațiilor privind obiceiurile, se poate concluziona că fenomenul culturii dansului în lanț și în cerc este complet diferit în ceea ce privește ritualul, forma, integrarea socială și funcția față de cultura dansului în cuplu, care a câștigat teren în Europa începând cu secolul al XIV-lea. Nu o vom discuta aici, dar merită menționat faptul că cultura dansului în lanț și în cerc era la modă în Europa medievală și a fost extrem de populară, indiferent de clasa socială, etnie sau ocazie.

În Europa, schimbarea de paradigmă a dansului a avut loc în jurul anului 1200. Acest lucru este imediat evident în apariția unui nou termen: predecesorul actualului nostru cuvânt internațional „dans” a apărut abia în secolul al XIII-lea. De atunci, am folosit acest termen pentru toate tipurile de dans, inclusiv pentru dansul în lanț. În același timp, răspândirea cuvântului „dans”

³⁶ Martin 1979: 302. Dimoski 1996: 285.

a fost un proces paralel cu răspândirea fenomenului de dans de societate.³⁷ Din cele de mai sus pare clar că

3. cultura dansului în lanț și în cerc este un fenomen cultural foarte diferit de dansurile de cuplu apărute mai târziu.

Dansurile în lanț și în cerc, populare în toată Europa și în rândul tuturor claselor sociale, au scăzut odată cu răspândirea culturii dansului de cuplu: în secolul al XIV-lea în cultura franceză, în secolul al XVII-lea în cultura germană și în secolul al XIX-lea în cea mai mare parte a Europei. Ele au supraviețuit, în grade diferite, în culturile slave și balcanice din Europa de Est și de Sud-Est, precum și în cultura de dans arhaică a maghiarilor sau în insulele Fär-Öer, aflate sub dominație daneză. Cea mai semnificativă supraviețuire a lor este însă în Balcani.³⁸ Cele două fenomene sunt în general contrapuse prin terminologia choreia - danse. Cultura choreia conținea fenomenul aksak mult mai mult decât cultura dansului de cuplu. După cum se arată în exemplu, putem menționa primele dansuri de branle. Astfel, cred că

4. fenomenele aksak trebuie interpretate împreună în contextul fenomenului choreia

În legătură cu cele de mai sus, voi enumera câteva ipoteze în cele ce urmează: schimbarea de paradigmă a dansului european juxtapune două fenomene complet separate, choreia și danse. Cultura dansului a înlocuit treptat cultura choreia în jurul secolului al XII-lea. Choreia a supraviețuit în relicve, dintre care cea mai importantă în Europa este cea din Peninsula Balcanică. Un studiu comparativ al acestor două fenomene distincte, definite acum prin termenul de „dans”, folosind metode filosofice, neurobiologice și antropologice lingvistice (multidisciplinare), ar putea aduce noi rezultate în studiul dansului.

³⁷ Vezi de ex. Andrásfalvy 2002: 79-84; Barnhart 1995; Mullaly 2011; Hellsten 2016; Bólya 2021b. Trebuie remarcat că dansul în lanț și dansul în cerc nu sunt aceleași fenomene, ele diferă prin arhaicitatea rolurilor dansatorilor, dar în Peninsula Balcanică cele două erau complet amestecate (Ratkó 2001: 263-277).

³⁸ Martin 1979: 14. Arbeau 1588.

Choreia poate fi asimilată cântecului gregorian din punct de vedere al dansului și al contextului cultural (arhaic, monofonic, aspecte ritualice, antecedente artistice moderne europene).

Particularitățile introduse ca fenomene ale aksak sunt atribuite fenomenului choreia, cu origini străvechi.

Fenomenele Aksak au origini rituale.

Fenomenele Aksak, în special simultaneitatea, pot fi descendente ale unei „arte a relației muzică-dans”, cu o istorie rituală.

Un nou proiect de cercetare, un cadru interpretativ multidisciplinar complet nou

În prima fază a proiectului, care a început în 2022, am abordat un posibil cadru interpretativ pentru caracteristicile dansului în lanț din perspectiva celor mai recente descoperiri din filozofie și din literatura comparată. Aceste cercetări, prin examinarea fenomenului choreei antice, aduc în atenția studiilor de dans multe aspecte interesante. În stadiul actual al cercetării, următoarele idei pot fi asociate unei posibile interpretări a fenomenului aksak descris mai sus.

Leslie Kurke, urmând teoria lui David Graeber privind constituirea valorii sociale, susține că choreia poate fi văzută ca un domeniu proeminent al *creării de valoare* în perioada arhaică și clasică a Greciei antice (c. 750-300 î.Hr.). Acest lucru este în concordanță cu afirmația lui Károly Kerényi, potrivit căreia studentul culturii elene antice se va întâlni mai devreme sau mai târziu cu choreia ca fenomen cultural central al societății.³⁹

Dansul elen antic reflectă modul de viață, gândirea și atitudinea elenă antică; a studia dezvoltarea sa înseamnă, de fapt, a-i studia pe grecii antici înșiși. În concordanță cu gândurile lui Brăiloiu privind interpretarea Aksak, Kurke subliniază, de asemenea, că trebuie să privim dansul antic într-un mod care să fie liber de ideile moderne.⁴⁰

Leslie Kurke, bazându-se pe texte din poezia greacă arhaică, atribuie două roluri choreei: era un mijloc de a produce o prezență pură, unind atât membrii corului, cât și publicul cu divinitatea din spațiul de spectacol; de asemenea,

³⁹ Graeber 2001: 36-46; Kerényi 2009: 36-46.

⁴⁰ Lawler 1947: 343-349. Cf. Brăiloiu 1951: 71-108.

transforma corul într-un cor perfect ordonat și sincronizat, un ansamblu de sculpturi aproape în mișcare. În acest sens, trebuie remarcat că însăși cultura dansului în lanț a fost cu siguranță cel mai important element al epifaniei minoice, sau al festivalului de adorare a zeilor, care s-a dezvoltat și a fost transmis culturii elene antice.⁴¹ În ambele procese descrise de Kurke, choreia și corul care o însoțește reprezentau întâlnirea cu miracolul (*thauma*). Era astfel un mijloc de formare a indivizilor în grupuri sociale coezive.⁴² Grecii antici considerau choreia, împreună cu cântecul, ca fiind o activitate de mare valoare sacră. Potrivit lui Kurke, toate efectele choreia derivă dintr-o singură sursă: choreia este un superlativ al valorii estetice ridicate, sau al frumuseții. Efectul asupra publicului era acela de a experimenta o întâlnire cu *miracolul (thauma)*. În descrierile din textele poetice antice, aproape că îi putem percepe pe membrii corului ca fiind „îmbrăcați în minune”. Choreia pare să fi combinat în mod eficient toate formele posibile de valoare transcendentă în cadrul cultului.⁴³ Grecii par să fi perceput valoarea estetică inegalabilă a choreei - experiența transfigurativă sau transformatoare a trupurilor care cântă, dansează și sunt în mișcare.⁴⁴

Potrivit gândirii lui Vered Lev Kenaan, miracolul era înțeles în gândirea elenă antică ca dezvăluind observatorului prezența ascunsă a *Arheului*, la sursa și începutul lucrurilor. Cu toate acestea, arheul nu era exprimat ca o formă statică, ci ca o formă în mișcare. În special, în Teogonia lui Hesiod, arheul este înțeles ca o *forță motrică*, adică nu numai ca sursă, ci și ca posibilitate de dezvoltare. Arheul, dincolo de aparențele sale temporale și spațiale, este un concept autonom de început și origine.⁴⁵

Cercetarea lui Sarah Elisabeth Olsen evidențiază o trăsătură caracteristică a coreei antice: logocentristul Lucian vede choreia ca fiind „de ascultat” în același mod ca și cântecul coral. Această abordare a dansului este caracteristică pentru toate sursele imperiale romane ale culturii elene antice, în care dansul este înțeles ca un fel de proces codificat de traducere între cuvinte și acțiuni:

⁴¹ Kurke 2011: 218-235; Mandalaki 2013a; Mandalaki 2013b; Lawler 1947: 343-349.

⁴² Kurke 2011: 218-235.

⁴³ Kurke 2011: 218-235.

⁴⁴ Kurke 2011: 218-235. Cf. despre trans substanțierea prin dans în Bólya 2020a; Bólya 2020b: 81-101.

⁴⁵ Kenaan 2011: 13-26.

„dansatorul transcrie cuvintele și acțiunile în codul gestului: totul devine acțiune. Apoi, spectatorii, publicul, transcriu acțiunea, mișcarea în codul lor verbal: totul devine vorbire.⁴⁶

Cele mai interesante idei se regăsesc în lucrările autorilor privind simultaneitatea. Potrivit lui Kurke, prin crearea sau combinarea diferitelor părți corale și de dans, această *fuziune transformă* un cor perfect sincronizat în arta înaltă.⁴⁷ Cu alte cuvinte, dansul nu merge mână în mână cu muzica, ci este o artă sofisticată de a le *combina pe cele două*.

Eliade a descris trei caracteristici ale timpului sacru:

1. timp mitic;
2. percepția timpului în ritualuri care repetă evenimentul „întâmplându-se” in illo tempore, la momentul de origine;
3. în sfârșit, și cel mai important, timpul sacru este structura temporală a ritmurilor cosmosului, în care omenirea va fi martoră la hierofanie (manifestarea ordinii sacre). Acest timp hierofanic e diferit de timpul profan: este periodic, repetând și reeditând mitul și modelul mitic. Timpul sacru este, așadar, „prezentul etern” al credinței et nunc. Eliade concluzionează: există în om o dorință eternă de a percepe timpul ca un întreg, de a descompune timpul profan, de a transforma timpul succesiv într-un singur moment etern.⁴⁸

De altfel, Eliade a considerat că problema timpului este una dintre cele mai dificile întrebări pentru fenomenologia religiei. Rădăcina este că timpul, ca atare, nu înseamnă întotdeauna același lucru pentru gândirea mai arhaică, de exemplu, pentru popoarele primitive, ca și pentru omul modern. Ca reflecție a acestui fapt, Eliade a pus în contrast timpul sacru și durată profană. Aici urmează cea mai interesantă teză: pentru omul arhaic, natural, propriul său simț al timpului face foarte ușoară *trecerea de la timpul profan la timpul sacru*.⁴⁹ Trecerea la timpul mitic, la illud tempus, este una treptată în teoria lui van Gennep.⁵⁰

⁴⁶ Olsen 2016.

⁴⁷ Kurke 2011: 218-235. Vezi despre puterea transformativă prin dans în Bólya 2020a: 21-28. Bólya 2020b: 81-101.

⁴⁸ Meslin 2007: 15-22.

⁴⁹ Barth 2013: 59-75.

⁵⁰ Zenck 1972: 61-78. Boulez 1972.

Cercetările lui Kurke sugerează că există o mulțime de dovezi pentru următorul fenomen: în cultura elenă antică, corurile erau imaginate pentru a permite *prăbușirea timpului*, atunci când corul care cânta și dansează⁵¹ se pot fuziona complet sau se identifica cu zeii și eroii ale căror povești le cântau.⁵² Dansatorii, pe măsură ce cântă și dansează la unison, sunt transformați, ridicăți temporar la nivelul divinității, iar spectatorii care se identifică perfect cu ei sunt atrași în acest halou de divinitate.⁵³ Homer, în descrierea sa despre „strălucirea divină a picioarelor”, pune un accent deosebit pe acest aspect. În dansul coral, picioarele sunt adesea puse în evidență. Acest lucru sugerează că etalarea „divinității” și dansul erau una și aceeași activitate. „Activitatea picioarelor”, dansul, era cea care îi transporta pe participanți în timpul mitic. Mijloacele de ascensiune la nivelul divin sunt dansul, ritmul mișcării picioarelor și corul și relația dintre ele. Mijlocul este prezența diferențelor temporale, adică coprezența fenomenelor polimetrice și poliritmice, a diferitelor structuri sonore și de mișcare. Acesta este, probabil, fenomenul *simultaneității*, care a realizat trecerea la timpul divin prin arta de a asambla forme temporale diferite.⁵⁴

⁵¹ Vezi: χορευτής (dansatoare).

⁵² Kurke 2011: 218-235. Vezi Burnett 1983: 5-14 ; Kowalzig 2004; 2007; Nagy 1990: 339-381; Chlup 2008: 355-365.

⁵³ Kurke 2011: 218-235.

⁵⁴ Vezi Eliade 1987. La aceasta se adaugă faptul că unități cu ritmuri și metrice diferite sunt, de asemenea, larg răspândite în muzica africană. Aceste evenimente muzicale, după cum arată cercetările de pe teren, aveau o funcție explicit recreativă. Zenck 1972: 61-78; Boulez 1972; Tones 2007; Arom 1989: 91-99; Bólya 2023.

Literatură

Bertalan ANDRÁSFALVY

- 2002 Nașterea dansului. În Éva Pócs (ed.): *Comunitate și identitate*.
L'Harmattan - Departamentul de Etnografie al PTE. 79-84.

ARBEAU, Thoinot

- 1588 *Orchésographie*. Langres.

AROM, Simha

- 1989 Structura timpului în muzica Africii Centrale: periodicitate,
metru, ritm și poliritmie. *Leonardo*. 22. 1. 91-99.

- 2004 L'aksak Principes et typologie. *Cahiers d'ethnomusicologie*.
17. 11-48.

BARNHART, Robert K.

- 1995 *Barnhart Concise Dictionary of Etymology*, New York:
HarperCollins.

BARTH, Christiane

- 2013 In illo tempore, at the Center of the World: Mircea Eliade
and Religious Studies' Concepts of Sacred Time and Space.
Historical Social Research (2013). 59-75.

BARTÓK, Béla – HERZOG, George – LORD, Albert B.

- 1951 *Cântece populare sârbo-croate: Texte și transcrieri a
șaptezeci și cinci de cântece populare din colecția Milman
Parry și o morfologie a melodiilor populare sârbo-croate*.
New York: Columbia University Press.

BÓLYA Anna Mária

- 1996 Toată muzica mea este dance. Coregrafii pe lucrări de Béla
Bartók. *Szabolcs- Szatmár- Beregi Szemle*. 31. 1. 111-114.

- 2020a Baletul romantic în Europa de Vest. În Bólya Anna Mária (ed.):
*Aurora - A nașterea baletului în Ungaria. Frigyes Campilli
40 de ani în Ungaria Prima prim-balerină și coregrafă
maghiară - Emilia Aranyváry*. Institutul de Cercetare pentru
Teoria și Metodologia Artei al Academiei Maghiare de Arte.
21-28.

- 2020b Vaclav Nijinsky: artistul și omul. *Realitatea*. 62. 8. (2020). 81-101.
- 2021a *Dans și sacralitate. Rolul dansului în tradiția sacrală macedoneană*. Debrecen.
- 2021b Schimbarea unui dans de modă medieval: Aspecte formale și funcționale ale discursului dansului care devine o artă independentă. 1. 1.
- 2023 Tradiție reelaborată - artă etnică și/sau artă globală - pe baza tehnicii de montaj a lui Katalin Györgyfalvay. În Bólya Anna Mária (ed.): *Tradiția pe fân, școala maghiară de coregrafie*. Budapesta. 4-21.

BOULEZ, Pierre

1972 *Texte de atelier*, Berlin: Propyläen-Verlag.

BRĂILOIU, Constantin

1951 Le rythme aksak. *Revue de musicologie*. 33. 99/100. 71-108.

BRĂILOIU, Constantin

1973 *Problèmes d'ethnomusicologie*. Geneea: Minkoff Reprint

BRĂILOIU, Constantin

1967 Le rythme aksak. În Comișel, Emilia (ed.): *Opere I*. București: Editura Muzicală. 235-279.

BRĂILOIU, Constantin

1984 *Probleme de etnomuzicologie*, Cambridge: Cambridge University Press.

BURNETT, Anne Pippin

1983 *Trei poeți arhaici: Archilochus, Alcaeus, Sappho*. Cambridge, MA. CHLUP, Radek

2008 Illud tempus în miturile și ritualurile grecești. *Religion*. 38. 4. 355-365.

DIMOSCI, Mihailo

1974 *Orskata tradicija v selo Iŕevo (Radovisko)* Skorje: Institutul de Folclor „Marko Tsepenkov.

- 1996 Народните ора и орската традиција. În T. Krum (ed.): Етнологија на Македонците. Skopje: Akademija na scientistije i umetnostitje. 281-286. JENEV, Cyril, Haralampiyev, Cyril.
- 1965 *Teorie pentru structura mișcării în coregrafia bulgară*. Sofia: Știință și artă.
- DZSUDZSEV, Stoyan
- 1971B Béla Bartók, pionier al etnomuzicologiei balcanice și est-europene. *Muzica maghiară*. 11. 1. 352-358.
- ELIADE, Mircea
- 1987 *Sacru și profan*. Budapesta.
- EMMANUEL, Maurice
- 1896 *La danse grecque antique d'après les monuments figurés*. Paris: Hachette.
- László FELFÖLDI
- 2007 „Structural approach in Hungarian folk dance research.” În Ivancich Dunin, Elsie - Kaeppler, Adrienne (eds.): *Dance Structures*. Budapest: Akadémiai Kiadó. 155-186.
- FRACILE, Nisa
- 2003 Ritmul Aksak, o trăsătură distinctivă a folclorului balcanic.” *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*. 44. 1-2. 191-204.
- GIURCHESCU, Anca
- 1967 Purtatele de fete de pe valea Tîrnavelor. *Revistă de Etnografie și Folclor*. 12. (1967). 238-298.
- GIURCHESCU, Anca - KRÖSCHLOVÁ, Eva
- 2007 „Teoria și metoda de analiză a formei de dans”. În Dunin, E. I., Kaeppler, A. L. (eds.): Budapest: Akadémiai Kiadó. 21-52.
- GRAEBER, David
- 2001 *Către o teorie antropologică a valorii: moneda falsă a propriilor noastre vise*. Springer.
- HELLSTEN, Laura
- 2016 Dansul în Biserica primară. *Abordarea religiei*. 6. 2. 55-66.

IVANČAN, Ivan

1964 Geografska podjela narodnih plesova u Jugoslaviji. *Narodna Umjetnost*. 17-38.

IVANČAN, Ivan

1971 Lički narodni plesovi. *Narodna umjetnost*. 45-197.

ЈАНКОВИЋ, Danica

1938 „Jocuri populare festive la Poreč în sudul Serbiei. *Glassnik al Muzeului Etnografic*. 13, 24-29.

JOHANSSON, Mats

2017 Cercetări empirice privind ritmurile asimetrice în muzica populară scandinavă: O analiză critică.

Studia Musicologica Norvegica. 43. 1. (2017). 58-89.

János KÁRPÁTI

2006 Structuri temporale alternative în muzica lui Bartók. *Muzsika*. 49. 3. 18.

KENAAN, Vered Lev

2011 Thaumata Idesthai: Originile mitice ale miracolului filosofic. Dordrecht: Springer. 1-26.

KERÉNYI, Károly

2009 De la labirint la sirtos. Reflecții asupra dansului grecesc. *Pannonhalmi Szemle*. 2. 36-46.

KOUTSUBA, Maria.

2007 Analiza structurală a dansurilor populare grecești: o metodologie. În Ivancich Dunin, Elsie - Kaeppler, Adrienne (eds.): *Dance Structures*. Budapesta: Akadémiai Kiadó. 253-276.

COVALCIA, Barbara

2004 Lumi corale în schimbare: cântec-dans și societate în Atena și dincolo de ea. În Penelope Murray - Peter Wilson (eds.): *Music and the Muses: The Culture of Mousike in the Classical Athenian City*. Oxford; online Oxford Academic, 1 ian. 2010. 39-65.

- 2007 'And Now All the World Shall Dance!' (Eur. Bacch. 114): Dionysus' Choroi Between Drama and Ritual. În E. Csapo - M. Miller (eds.): *The Origins of Theatre in Ancient Greece and Beyond - From Ritual to Drama*. Cambridge: Cambridge University Press. 200; 221-253.

KURKE, Leslie

- 2011 The Value of Choralitv in Ancient Greece, în Papadopoulos John K. -Urton, Gary (ed.): *The Construction of Value in the Ancient World*, Los Angeles, 218-235.

LAWLER, Lillian Brady

- 1947 The Dance in Ancient Greece. *The Classical Journal* 42. 6. 343-349.

MANDALAKI, Stella

- 2013a Dansul în Grecia preistorică. *XXIII Eforie de Antichități preistorice și clasice*.

Heraklio. <http://ancientgreekpandect.raftis.org/wp-content/uploads/2018/05/Dance-in-Prehistoric-Greece-ENG-A.pdf> [15.07.2023]

- 2013b Dansul în societatea minoică. *XXIII Eforie de preistorie și clasicism*.

Antichități, Heraklio. <http://ancientgreekpandect.raftis.org/wp-content/uploads/2018/05/Mandalaki01.doc.pdf> [Ultima vizită 15.07.2023]

- 1935 *Slovenske Narodoslovne Študije*. Volumul 1. Ljubljana: Folklorni Institut Glasbena Matica, Folklorni Institut.

György MARTIN

- 1979 *Dansul circular maghiar și afinitățile sale europene*. Budapesta.

MESLIN, Michel

- 2007 Sacralizarea timpului în gândirea lui Mircea Eliade. *Revista internațională Eliade* 15-22.

MLADENOVIĆ, Olivera

1973 *Kolo în slovena inferioară*. Beograd: Srpska akademija akademija na na scientija i uzemetnosti.

MULLALY, Robert

2011 *The Carole: A Study of a Medieval Dance*, Ashgate, Farnham, 2011.

NAGY, Gregory

1990 *Homerul lui Pindar: posesia lirică a unui trecut epic*. Baltimore

2004 Transmiterea cântecelor simpotice grecești arhaice: de la Lesbos la Alexandria. *Cercetarea critică*. 31. 26-48

OLSEN, Sarah Elizabeth

2016 *Beyond Choreia: dance in Ancient Greek literature and culture*. teză de doctorat. UC Berkeley.

PEJKOVSKA Penka Penka

2000 Relațiile etnografice ungaro-bulgare la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea. În Ernő Eperjessy (ed.): *Tanulmányok a magyarországi bolgár, görög, polskie, örmény, ruszin nemzetiségek ethnografzából*. Societatea Maghiară de Etnografie.

PETROV, Stoyan – MANOLOVA, Magdalena – BUCHANAN, Donna A.

2001 Bulgaria. În Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Volumul 4, Londra: Macmillan.

Csilla PINTÉR

2010 *Trăsături stilistice esențiale în sistemul ritmic al bartosului*. Teză de doctorat. Budapesta.

RADINOVIĆ, Sanja

2006 Bartók, cercetător al folclorului muzical sârb și croat. *Podul* 4. 79-84.

RAKOČEVIĆ, Selenia

2014 Contribuția lui Ljubica și a Danicăi Janković la stabilirea etnochoreologiei în Serbia ca disciplină academică. *Muzikologija* 17. 219-244.

RATKÓ Lujza

- 2001 Rolurile feminine în tradiția dansului popular maghiar.
Frontiera vizuală etnografică. X. 1-4.
263-277.

TONES, Daniel Mark

- 2007 *Elements of Ewe music in the music of Steve Reich*, teză de doctorat, Vancouver: University of British Columbia.

Ákos WINDHAGER

- 2021 Amintirile lui Aurél Milloss despre Bartók, sau prefața la Pragul timpului. În Ákos Windhager - Anna Mária Bólya (eds.): *Az Zeit küszöbén: A magyar balett története*. Academia Maghiară de Arte, Budapesta.

ZENCK, Martin

- 1972 Ritual sau etnografie imaginară în „Le Sacre Du Printemps” de Stravinski? *The World of Music* 40. 1. 61-78.

Investigarea culturii dansului tradițional

Sándor Varga
Vivien Bondea
Henriett Szabó

Fragmentarea regională a culturii dansului tradițional în Câmpia Transilvaniei

SÁNDOR VARGA

Introducere

Deși în ultimele decenii etnologia și antropologia culturală, inclusiv etno-coreologia și antropologia dansului, s-a orientat din ce în ce mai mult către cercetarea contemporană, unele eforturi recente arată că subiectele istorice pot deveni din nou centrul de interes.¹ Prin combinarea critică a abordărilor, teoriilor și metodelor antropologiei istorice și ale microistoriei cu abordările anterioare ale etnografiei istorice și ale studiilor folclorice, se deschid noi perspective pentru etno-coreologie și studiile istorice ale dansului folcloristic², care, în opinia mea, indică spre o cooperare inter- și chiar transdisciplinară. În studiul meu, doresc să formulez câteva întrebări referitoare la investigațiile geo-istorice ale cercetării dansului popular maghiar³, care ar putea contribui la revizuirea critică a teoriilor care stau la baza abordării anterioare și, astfel, să ne ofere ocazia de a completa și de a reflecta în continuare la investigațiile lui György Martin, care au rămas neterminate⁴.

Câteva probleme în cercetarea dialectelor dansului

Tema fragmentării regionale a culturii populare și a răspândirii elementelor culturale a fost de interes pentru cercetătorii naționali și internaționali încă de la sfârșitul secolului al XIX-lea.⁵ Printre teoriile

¹ Kavecsánszki 2021; Varga 2020a.

² Bárh 2012.

³ Vargyas 2020: 50, nota de subsol 66; Varga 2020b: 86; Szónyi 2020: 102

⁴ György Martin (1932-1983) a fost una dintre cele mai importante figuri ale cercetării dansului popular maghiar și internațional. El a fost precursorul studiilor comparative ale datelor referitoare la istoria dansului și la folclorul dansului din regiunea alpino-carpatică și din Europa. Cele mai semnificative studii ale sale sunt disponibile și în limba engleză (Fügedi - Quigley - Szónyi - Varga eds. 2020).

⁵ Kósa 1998: 11–30.

antropologice majore, astfel de întrebări au fost adresate printr-un cadru de abordare difuzionist; timp de mai multe decenii, studiile istorice europene ale dansului folcloric au fost dominate de metoda geo-istorică a școlii finlandeze, care a fost apropiată de difuzionism și, într-o anumită măsură, de evoluționism.⁶ Bartók și Kodály, care au fost fondatorii cercetării muzicii folclorului european, precum și cercetarea dansului folcloric maghiar, s-au bazat, de asemenea, pe această abordare completată de metode împrumutate din analiza structurală lingvistică.⁷ Martin a atribuit un rol important în înțelegerea studiului difuzionist a culturii dansului în funcție de distribuția sa geografică, subliniind că diviziunea geografică a culturii populare este legată de dezvoltarea socială și istorică a unei anumite regiuni.⁸ El consideră că studierea diferitelor genuri sau grupări formale este importantă atât din punct de vedere cultural, cât și estetic (artistic).⁹

Poate că una dintre cele mai importante - și mai tulburătoare - întrebări din domeniul de studiu al dialectelor dansului este ce ne interesează de fapt. Ce considerăm că este cultura dansului popular sau cultura dansului tradițional? Se suprapun aceste concepte? Este acesta scopul studiului meu să rezolv această întrebare teoretică? Dar este necesar să subliniez faptul că definiția lui Martin a dialectelor dansului este aceea că dansurile „au trăit fără diseminare și învățare instituțională, ca parte integrală a schimbării lente a vieții și obiceiurilor țărănești”¹⁰ care pare a fi oarecum depășită și imprecisă. Astăzi, bazându-ne pe această definiție, obținem un sistem rigid și “neistoric”, în care nu putem plasa multe elemente ale practicii dansului (de exemplu, dansurile burgheze integrate în cultura dansului de mai multe generații din unele sate) și nici nu putem vedea dinamica proceselor culturale care stau la baza schimbărilor fenomenelor studiate.

⁶ Szónyi 2020: 107-111. Csilla Könczei a scris analize amănunțite ale fundamentelor evoluționiste ale modelului de cercetare dezvoltat de György Martin pentru cercetarea istorică a dansurilor populare maghiare (Könczei 2009a: 143-144; Könczei 2015: 832-833.)

⁷ Fügedi 2020; Könczei 2020. Pe lângă acestea, în ultimii ani au fost publicate mai multe studii importante, care ne aduc mai aproape de înțelegerea istoriei ideilor dansului folcloric maghiar (Hofer 1993; Könczei 2009a; Könczei 2015; Szónyi 2020; Varga 2020a; Varga 2020b).

⁸ Martin 2020d: 217.

⁹ Martin 1995: 6-7.

¹⁰ Martin 1995: 6.

Martin vorbește despre stiluri și obiceiuri de dans din diferite perioade ale istoriei dansului european, tendințe ale modei (în principal de la vest la est), care au fost încorporate în culturile locale - folclorizate, dacă vreți - în ciuda faptului că s-au amestecat în ritmuri și în grade diferite. Așa s-a dezvoltat cultura tradițională a dansului din anumite zone sau așezări.¹¹ Diferitele genuri de dans și elemente din obiceiuri s-au întrepătruns în cultura țărănească europeană în unele zone la mijlocul secolului al XX-lea (iar în unele locuri nici măcar până în secolul XXI). Cu toate acestea, au apărut anumite „genuri dominante”¹², care pot fi examinate pentru a contura procesele cultural-istorice care au modelat cultura dansului popular din zona sau așezarea studiată.¹³ Pe baza acestei logici, Martin a împărțit Europa în trei mari regiuni geografice și, în acest cadru, părțile din regiunea Alpino-Carpatică locuite de maghiari în trei dialecte majore și douăzeci de dialecte minore ale dansului.¹⁴

În studiile sale excepționale, Tamás Hofer arată că, începând cu secolul al XVI-lea (odată cu ocuparea turcă), Ungaria a fost treptat exclusă din “rețelele dense de transmitere culturală” europeană și a devenit o țară cu o poziție mai degrabă periferică.¹⁵ În consecință, distanța socială dintre elita și țărănimea maghiară a fost mai adâncă decât în Europa de Vest, unde clasele sociale puteau să se dezvolte împreună și să dezvolte un limbaj cultural omogen.¹⁶ În Ungaria, moda occidentală a epocii moderne a ajuns doar parțial în societatea țărănească¹⁷, motiv pentru care „cultura țărănească din părțile estice ale Europei dau dovadă de o autenticitate mai mare”.¹⁸ Toate acestea au determinat particularitățile „structurii istorice a culturii populare maghiare și a relațiilor sale europene”¹⁹ și, pe de altă parte, în opinia mea, au influențat orientarea și întrebările cercetării folclorului maghiar în secolul XX.²⁰ Martin

¹¹ Martin 1995: 6-7.

¹² Martin 1995: 11.

¹³ Martin 1995: 11.

¹⁴ Martin 1995: 10-12. Martin 2020d: 220. Pentru principalele dialecte europene de dans și pentru diviziunea teritorială maghiară, a se vedea și Martin 2020a; Martin 2020b.

¹⁵ Hofer 1984: 137..

¹⁶ Hofer 1984: 137.

¹⁷ Hofer 1984: 137..

¹⁸ Hofer 1993: 20.

¹⁹ Hofer 2020: 62.

²⁰ Acest lucru nu înseamnă, desigur, că straturile sociale în cauză se aflau într-o stare culturală complet izolată. Hofer a descris ideea de mai sus într-un studiu în limba engleză din 1984 (Hofer 1984), rafinat ulterior de cercetările lui György Martin, care a scris că ar trebui

argumentează faptul că din cauza dezvoltării inegale a societății și a istoriei culturale, diferite stiluri de dans au ajuns în anumite zone din Europa și din Ungaria în ritmuri diferite și cu forțe diferite.²¹ Explorând posibilele motive pentru acest lucru, Martin a constatat că unele grupuri etnice, în timpul fragmentării feudale, și-au păstrat trăsăturile culturale într-o stare mai izolată decât altele, o diferență care poate fi observată chiar și astăzi²² - acest lucru poate explica eterogenitatea relativă a culturii dansului în anumite zone.

Omogenitatea culturii dansului în alte zone, pe de altă parte, se poate datora efectelor unificatoare ale dezvoltării capitaliste moderne, dezvoltării culturii naționale, răspândirii alfabetizării și dezvoltării infrastructurii, care au dizolvat treptat „granițele teritoriilor feudale” în Europa.²³ Cu toate acestea, în Europa de Est, aceste diferențe, înrădăcinate în feudalism, nu au dispărut complet, ci au fost doar împinse în fundal de dezvoltarea întârziată a burgheziei.²⁴ În opinia mea, Martin examinează toate acestea într-un context european comparativ, la un nivel macro istoric.²⁵ În același timp, el face referire și la schimbările la nivel mezo, cum ar fi efectul integrator al migrațiilor populației în timpul ocupației turcești (1540-1686).²⁶ În unele dintre lucrările sale examinează și schimbările

să se manifeste „o mai mare suspiciune” în ceea ce privește granițele culturale dintre diferitele straturi sociale și ideile „pe care, în spiritul unor așteptări, speranțe și planuri ideologice naționale, respectabilele generații anterioare le-au proiectat asupra imaginii culturii populare” (Hofer 1993: 20).

²¹ Martin 1995: 11.

²² Martin 1995: 217.

²³ Martin 1995: 14.

²⁴ Martin 1995: 16-17. În opera sa, Kósa merge împotriva acestui principiu, care este considerată o lucrare fundamentală în studiul grupurilor etnografice maghiare. Potrivit lui Kósa, condițiile feudale au menținut omogenitatea culturală iar apariția diferențelor regionale în cultura țărănească s-a datorat impactului diferențiat al dezvoltării societății civile care a început după emanciparea șerbilor (Kósa 1998: 44-48).

²⁵ „Abordarea care a investigat cultura tradițională separată de contextul său social mai larg își are rădăcinile într-un model aplicat de predecesorii din etnomuzicologie. Această abordare a studiat cel mai frecvent transformările culturale la nivelul macro al istoriei culturale europene sau maghiare. În consecință, lucrând în această paradigmă, folcloristica dansului maghiar nu a acordat suficientă atenție schimbărilor continue din cultură. Focusul său asupra materialului considerat a fi de origine maghiară a reafirmat valoarea estetică ridicată acordată așa-numitelor fenomene arhaice care au apărut în epoca de dinaintea transformării burgheze de la mijlocul secolului al XIX-lea. În consecință, și în conformitate cu perspectiva etnografică clasică, s-a străduit să clasifice dansurile țăranilor în două categorii istorice destul de inflexibile („stil vechi și stil nou”), bazându-se pe date selectate pe baza acestor preconcepții” (Varga 2020a: 88).

²⁶ Martin 1995: 14.

la nivel micro legate de anumite localități, cum ar fi în cazul satului Bag²⁷, sau situația istorică și socială specifică a anumitor zone și așezări (cum ar fi emblematicul sat maghiar Szék/ Sic în Câmpia Transilvaniei).²⁸ Martin vorbește despre influența combinată, adesea simultană, a factorilor separatori și unificatori în dezvoltarea istorică a dialectelor dansului maghiar.²⁹ În plus față de dezvoltarea inegală a societății civile deja menționată mai sus, sunt evidențiate răspândirea stilurilor de dans străine și a celor dezvoltate pe plan intern și interacțiunea cu alte popoare.³⁰ În legătură cu acestea din urmă, Martin notează că „posibilitatea adoptării acestor influențe poate fi creată în timpul perioadei de contact”.³¹

Scriind despre principiile de identificare a dialectului dansului, Martin se referă în mod repetat la influența cercetării dialectale și la problemele discutate în cadrul acesteia.³² În acest sens, în opinia mea, el pledează în mod clar pentru un fel de abordare etică a culturii, afirmând că criteriul cercetătorilor de dialect lingvistic, care constă în înțelegerea reciprocă a vorbitorilor, s-a dovedit inutil în ceea ce privește cultura dansului.³³ Ca o analogie pentru diferențele dintre limbi și dialecte, el atrage atenția asupra diferențelor fundamentale dintre dialectele naționale de dans.³⁴ El concluzionează că moștenirea dansului maghiar este structurată pe verticală, deoarece cultura dansului tradițional dintr-un sat poartă amprenta mai multor straturi ale istoriei dansului. În schimb, moștenirea dansului din România este puternic separată pe orizontală - „așa-numitele zone de dans de la Dunăre, din zona Carpaților și din Transilvania reprezintă trei lumi separate în patrimoniul de dans românesc”, scrie el.³⁵ Întrebarea este dacă putem vorbi despre dans ca despre un fel de caracteristică sau produs național - timpuriu sau târziu - și pe

²⁷ Despre schimbările dansului din satele nordice ale Ungariei, vezi Martin 1995: 5-6, 15-17.

²⁸ Martin 1995: 277.

²⁹ Martin 1995: 14.

³⁰ Martin 1995: 17-19.

³¹ Martin 1995: 19.

³² Martin 1995: 20. Într-un studiu publicat în 2020, Csilla Könczei a examinat modul în care diferite paradigme lingvistice au influențat abordarea de cercetare a lui György Martin (Könczei 2020).

³³ Martin 1995: 20. Într-adevăr, studiile lingvistice au arătat că pot exista diferențe mai profunde între anumite dialecte decât între anumite limbi (Kiss 2001: 31-36).

³⁴ Martin 1995: 20.

³⁵ Martin 1995: 20.

baza analogiei lingvistice.³⁶ Adevărul este că există mult mai multe asemănări între cultura dansului a unui sat maghiar din Câmpia Transilvaniei și un sat românesc din Câmpia Transilvaniei decât între cultura dansului a unui sat maghiar din Câmpia Transilvaniei și un sat maghiar din Transdanubia. Acest lucru arată, pe de o parte, că putem vorbi de diferențe orizontale în ceea ce privesc caracteristicile formale ale dansurilor maghiare, iar pe de altă parte, că în cazul culturii dansului tradițional, distanța geografică, fragmentarea regională și alte circumstanțe care determină diferențierea sunt mult mai decisive decât în cazul limbii - dacă putem vorbi de foste rădăcini naționale în cazul dansului din Evul Mediu sau din perioadele anterioare. Din acest motiv, analogia lingvistică poate fi (și) înșelătoare în acest caz, după cum subliniază Csilla Könczei într-un studiu: „Comunitățile comunicative non-verbale nu coincid neapărat cu comunitățile lingvistice verbale, ele sunt mult mai mici sau chiar mai mari decât acestea”.³⁷

În trasarea granițelor dialectelor, György Martin vorbește de «fenomene esențiale» considerate cruciale și pe care cercetătorul trebuie să le selecteze.³⁸ Imaginea de ansamblu care se desprinde din examinarea acestora poate fi folosită pentru a defini „limitele aproximative ale dialectelor dansului”. În

³⁶ Într-un studiu, Tamás Hofer subliniază că „în Europa a existat un prim val de integrare culturală și de construire a identității naționale în secolele XVI și XVII” și că acest proces a afectat și Ungaria. György Martin a atras atenția asupra acestui lucru în studiul său istoric despre hajdútánc (Hofer 1993: 16).

³⁷ Könczei Csilla 2009b: 75. „[...] cultura de dansuri populare a marilor peisaje europene - indiferent de limbă și naționalitate - este mai degrabă omogenă, chiar dacă popoarele individuale și-au păstrat cu grijă și și-au subliniat trăsăturile distinctive încă de la trezirea lor la conștiința națională. La o privire, dansurile popoarelor din Balcani, pe de o parte, și cele din Europa Centrală și de Est, sau din Europa de Vest, pe de altă parte, sunt mai degrabă confuze. Observatorul din afară cu greu poate distinge dansul rusesc de cel ucrainean, slovacul de cel maghiar sau românesc transilvănean, românesc oltenesc de cel sârbesc, macedoneanul de cel bulgar. Și este la fel de greu de despărțit germanul de ceh sau de polonez ca și suedezul de finlandez.” (Pesovar 1980: 10).

³⁸ Cea mai importantă dintre acestea, consideră Martin, este studiul dansurilor în sine (Martin 1995: 26-27). Pe lângă acestea, alte aspecte importante sunt: prezența sau absența anumitor tipuri de dansuri; caracteristicile formal-structurale ale dansurilor, materialul motivelor lor; numele dansului și terminologia asociată; utilizarea spațiului asociat dansului; utilizarea instrumentelor asociate dansului; locul și funcția anumitor dansuri în viața de dans țărănesc; natura dansului, aranjamentele dansului, obiceiurile, stilurile de dans; ordinea dansului; acompaniamentul muzical, melodia, tempo-ul; instrumentele și formarea orchestrei (Martin 1995: 218-220).

acest caz, este vorba despre un construct de cercetare care marginalizează posibilitățile unei abordări emice a culturii.

Martin consideră, de asemenea, că este important să se examineze răspândirea temporală a fenomenelor dansului: „Având în vedere că scopul definirii acestui dialect este de a reconstitui situația de dinaintea dezintegrării complete a culturii de dans țărănești, în jurul sfârșitului de secol, controlul istorico-temporal este esențial pentru a trasa limitele corecte.”³⁹ Și aici este vorba de un criteriu a cărui aplicare face ca demersul nostru istoric să fie inflexibil. Astfel, nu numai că problema interacțiunii dintre modernitate și tradiționalism rămâne în afara obiectului de cercetare, dar și problema limitei inferioare a perioadei studiate devine discutabilă. Dacă acceptăm axioma lui Martin, descrisă în mai multe locuri, conform căreia formele de dans dominante ale Evului Mediu au fost dansurile în cerc și în lanț și dansurile armate, atunci ar trebui să ne așteptăm la o imagine destul de omogenă a dialectelor dansurilor din această perioadă - ceea ce este în total contrast cu afirmația lui Martin, citată mai sus, conform căreia perioada feudală ar fi putut fi caracterizată de o cultură de dans eterogenă.

În cursul cercetărilor mele despre Câmpia Transilvaniei din 1994 până în prezent, am desfășurat munca de teren în principal în două așezări, Szék/Sic și Visa/Vișea, dar pe lângă acestea, în această lucrare folosesc date din munca mea de teren de lungă durată, desfășurate în aproape cincizeci de sate.⁴⁰ Întrebările mele se bazează pe factorii etici identificați de György Martin, prezența sau absența anumitor tipuri de dansuri, motivele și structura dansurilor, evoluția ordinii dansurilor, co-utilizarea anumitor dansuri, utilizarea instrumentelor, materialul terminologic asociat dansurilor, rolul dansurilor în viața sătească, caracteristicile acompaniamentului muzical, natura dansurilor și obiceiurile de aranjament a dansurilor, precum și stilurile de dans. Am colectat, de asemenea, date emice din răspunsurile respondenților mei cu privire la satele ale căror dansuri semănau cu ale lor, la satele în care mergeau să danseze, la satele în care se căsătoreau și la caracteristicile marcante ale culturii

³⁹ Martin 1995: 22.

⁴⁰ Studiul meu este o versiune revizuită a unui capitol din teza mea de doctorat din 2011 (Varga 2011: 52-59). Detalii despre munca mea de teren în Câmpia Transilvaniei pot fi găsite în Varga 2007: 123-124. Pentru date conexe, a se vedea și Varga 2013a; Varga 2013b; Varga 2016.

dansului din satele învecinate. Nu consider că cercetarea mea este închisă și, de asemenea, am atins câteva probleme de principiu pe care nu mă pot angaja încă să le rezolv.

Câmpia Transilvaniei ca peisaj etnografic

Nu există un consens între etnografi în ceea ce privește delimitarea exactă și împărțirea internă a Câmpiei Transilvaniei ca zonă cu o cultură etno-culturală proprie.⁴¹ Cel mai recent rezumat al regiunilor culturii populare maghiare tratează Dumbrava/Erdélyi Erdőhát, Valea Lăpuș/Lápos, Valea Someșul Mare/ Nagy Szamos, Valea Șieu/Sajó, Valea Mureșului/Felső-Maros, Sub Pădure/Erdőalja, Valea Arieșului/Aranyosszék⁴² și zona Rîmetea/Torockó ca regiuni separate.⁴³ Acest lucru face dificilă determinarea dimensiunii exacte a regiunii: unii oameni socotesc o sută de sate care fac parte din această regiune, alții două sute și două sute cincizeci, poate trei sute. În general, cercetătorii subliniază distincția culturală a fostului oraș Sic/Szék.⁴⁴ Lipsa unor concepte de cercetare coerente, atenția redusă acordată studiului schimbărilor culturale și diferențele de nivel de cercetare în diversele peisaje fac, de asemenea, dificilă definirea exactă a zonei.⁴⁵ În concluzie, diviziunile de mai sus indică o zonă centrală, de care sunt conectate zonele periferice și cele de frontieră.

În ceea ce privește împărțirea zonei în regiuni mici, Károly Kós se referă în mod repetat la diferențele regionale ale culturii Câmpiei Transilvaniei în studiul său asupra costumului, arhitecturii populare și a unor fenomene folclorice. El face distincția între nord-vestul, sudul și ceea ce el numește „adevăratele” sate din Câmpia Transilvaniei.⁴⁶ László Barabás are un punct de vedere similar, bazat pe experiența sa în domeniul cercetării etnografice și folclorice și pe propriile

⁴¹ Keszeg 2010: 7–8.

⁴² Timp de o jumătate de mileniu (1400-1876), zonele administrative ale secuilor (etnia de limbă maghiară din România) au fost numite Szék (lat.: sedes) și a jucat rolul unui județ. Valea Arieșului/Aranyosszék a fost ultimul sat secuiesc înființat. Din punct de vedere teritorial, nu era legat de celelalte sedii, fiind situat mai la vest, adică era o exclavă. Și-a primit numele de la râul Arieș /Aranyos care îl traversează.

⁴³ Magyar 2011: 189-235.

⁴⁴ Martin 1982: 74; Keszeg 2010: 8.

⁴⁵ Pávai 2005: 22-23.

⁴⁶ Kós 2000/2: 77, 196-239, 257-259, 269, 271, 273.

sale cercetări în domeniul folclorului. El distinge un grup central de sate în cadrul regiunii Câmpiei Transilvaniei (zona centrală a Câmpiei Transilvaniei: Vișea/Visa, Pălatca/Magyarpalatka, Cătina/ Katona etc.), și în jurul acestei zone definește regiunea periferică a Câmpiei Transilvaniei (la Nord, Sud, Est și Vest), iar la marginea acestei regiuni următoarele zone de frontieră : Someșul Mare/Nagy-Szamos, Lăpuș/ Lápos, Șieu/Sajó, regiunea Bistrița/ Beszterce, Reghin/Szászrégen, Valea Mureșului Superior/Felső-Maros, Valea Mureșului/ Maros, Bazinul Mureșului/ Marosszéki,⁴⁷ Luduș/Ludas, Turda/Torda, Sub Pădure/ Erdőalja, Borșa/Borsa și Valea Someșul Mic/ Kis Szamos.⁴⁸ În inima regiunii Câmpiei Transilvaniei se află cea mai izolată zonă din punct de vedere istoric și al infrastructurii, în timp ce zonele de frontieră sunt situate în imediata vecinătate a orașelor și a marilor orașe aferente, cu diferențe culturale accentuate.⁴⁹ Distincția culturală a fostelor mici sate nobiliare de-a lungul Someșului Mic/Kis Szamos și a Platoul Someșului/Erdőhát precum și izolarea culturală a orașelor comerciale de-a lungul drumurilor principale, colorează și mai mult imaginea culturală generală a zonei.⁵⁰ Este discutabil în ce măsură aceste cercuri concentrice pot fi clarificate și în ce măsură diferitele fenomene culturale prezintă o distribuție similară. Se pot aștepta diferențe culturale destul de mari între, și în unele cazuri în interiorul unor zone mici (de exemplu, Sic/Szék).⁵¹ Cercetările comparative efectuate până în prezent (agricultură, arhitectură, costume, dansuri populare, muzică populară, obiceiuri populare) arată o puternică influență culturală a peisajelor etnografice din regiunile de frontieră, care slăbește treptat pe măsură ce ne îndreptăm spre zona centrală a Câmpiei Transilvaniei.⁵² Potrivit lui Barabás, acest lucru este confirmat și de percepția internă (emică) a locuitorilor asupra peisajului și de sentimentul lor de apartenență, care se bazează pe imaginea lor despre cultură.⁵³ Împărtășesc acest

⁴⁷ Mureș a fost menționat pentru prima dată în documente la începutul secolului (1408-10) Cu toate acestea, capitala sa, Székelyvásárhely (mai târziu Marosvásárhely/Târgu Mureș), apare încă din 1344. Mureșul a fost creat de-a lungul râurilor Mureș/Maros și Niraj/Nyárad.

⁴⁸ Barabás 2010: 57-58. Clasificarea etnografică românească a peisajului, la fel ca cea de mai sus, clasifică zona dintre Someșul Mic and Mare/Kis és Nagy Szamos și Mureș/Maros ca făcând parte din Mureș/Mezzőség (Barabás 2010: 59).

⁴⁹ Barabás 2010: 59-60.

⁵⁰ Barabás 2010: 59-60.

⁵¹ Barabás 2010: 59-60.

⁵² Barabás 2010: 60.

⁵³ Barabás 2010: 59.

punct de vedere atunci când analizez cultura dansului, dar cred, de asemenea, că ar fi necesar un studiu aprofundat al identității regionale pentru a defini mai bine limitele interne și externe ale zonei.⁵⁴ Ar fi important, de exemplu, să se examineze modul în care interpretarea și acceptarea locală a termenului „Câmpia Transilvaniei” s-a schimbat în ultimele decenii. În 1964, Zoltán Kallós scria că locuitorii din Bonțida/Bonchida, Răscruți/Válaszút și Sic/Szék nu s-au identificat cu termenul „Câmpia Transilvaniei”⁵⁵ iar Károly Kós se referă, de asemenea, la faptul că locuitorii din Fizeșu Gherlii/Ördöngösfüzes consideră că Câmpia Transilvaniei pornește din satele Târgușor/Kékesvásárhely – Sântioana/Vasasszentiván, sate cu care se învecinează la Est.⁵⁶

Propriile mele cercetări confirmă că, până la mijlocul anilor 1990, majoritatea sătenilor din zonă considerau că termenul „din Câmpia Transilvaniei” era indezirabil. Cu toate acestea, după aceea, probabil din cauza interesului tot mai mare al turiștilor față de folclor și a imaginii pozitive proiectată de mass-media, această opinie a început treptat să se schimbe.⁵⁷

Delimitarea și împărțirea internă a dialectului muzicii și dansului popular din Câmpia Transilvaniei

Abia din anii 1950 - în urma studiilor lui László Lajtha, Zoltán Kallós, János Jagamas și ale colegilor lor - Câmpia Transilvaniei a fost inclusă ca dialect independent în diviziunea teritorială a muzicii populare maghiare.⁵⁸ Deși Lajtha atrage atenția asupra posibilei diviziuni interne a Câmpia Transilvaniei încă din anii 1950,⁵⁹ delimitarea și împărțirea internă a zonei în funcție de aspectele muzicii de dans popular a fost realizată extrem de târziu, abia în 2005⁶⁰, de către István Pávai. Pe lângă zona Câmpiei Transilvaniei, acesta menționează și zona

⁵⁴ Consider că cercetările lui Balázs Balogh și Ágnes Fülemlé în Kalotaszeg sunt exemplare în acest sens (Balogh - Fülemlé 2004: 9-15.). De asemenea, merită menționate cercetările lui Csongor Könczei în valea Lozsárd (Könczei Csongor 2002).

⁵⁵ Kallós 1964: 235.

⁵⁶ Kós 2000/2: 212, 225.

⁵⁷ Potrivit lui Vilmos Keszeg, primele rezumate etnografice scrise în anii ,70 și ,80, precum și mișcarea dance-hall care a început și a luat amploare în aceeași perioadă, au evidențiat caracterul arhaic și neatins al culturii din regiunea Câmpia Transilvaniei. Astfel s-a născut mitul pozitiv al regiunii (Keszeg 2010: 14).

⁵⁸ Pávai 2005: 27.

⁵⁹ Pe baza materialului colectat până în prezent, Lajtha presupune existența unui dialect mediteranean nordic și a unuia sudic (Lajtha 1954: 4).

⁶⁰ Pávai

de tranziție - Țara Călatei/Kalotaszeg - (satele Sub Pădure/Erdőalja și Platoul Someșului/Erdélyi-Erdőhát), regiunea Arieș/Aranyosszék, regiunile Mureș și Șieu, și regiunea Someșului Superior (inclusiv afluenții Someșului Mic și ale Someșului Mare), iar în cadrul regiunii face distincția între Câmpia Transilvaniei de Nord, Centrală, de Sud și de Est.⁶¹ Autorul avertizează asupra diferențelor dialectale dintre dans și muzica de dans, spunând că, pe lângă uniformitatea stilurilor, structura similară a dansului, prezența sau absența aceluiași tipuri, identificarea zonelor de funcționare a formațiilor sătești, poate fi un factor de determinare a sub-regiunilor.⁶² Mi se pare instructiv să comparăm rezultatele studiilor lui Pávai cu constatările lui György Martin privind dialectul dansului din Câmpia Transilvaniei.

György Martin clasifică Câmpia Transilvaniei ca aparținând dialectului de dans Estic sau Transilvănean.⁶³ Martin, examinând dialectele de dans maghiar din Transilvania, distinge Câmpia Transilvaniei de alte trei mari regiuni din Transilvania Centrală, Țara Călatei/Kalotaszeg, regiunea Mureș-Târnave/Maros-Küküllő și Mureș/Marosszek⁶⁴ și, detectează cinci provincii mici prin delimitarea celor mai mici provincii interne:

1. Cultura dansului din Borșa/Borsa și din Valea Someșului Mic/Kis Szamos este similară cu cea din Țara Călatei/Kalotaszeg și Sălaj/Siloágyság.
2. El consideră că satele de pe Valea Someșului Mare/Nagy-Szamos, Șieu/Sajó, precum și Valea Lăpuș/Lápos, sunt mai urbanizate decât

⁶¹ Pávai 2005: 38–39.

⁶² Pávai 2005: 37.

⁶³ Martin 1995: 110-113. Cercetătorii români în domeniul dansului clasifică Transilvania ca fiind un dialect de dans occidental. În cadrul acestuia, se disting mai multe dialecte de dans mai mici. Potrivit lui Andrei Bucșan, nucleul dialectului de dans occidental este partea de vest a Transilvaniei, de care Transilvania de nord și centrală, inclusiv regiunea Câmpiei Transilvaniei, sunt legate organic. El consideră zona din jurul cursului inferior al Mureșului ca fiind un subdialect separat (Bucșan 1977: 327). În căutarea motivelor pentru diferența dintre interpretările cercetătorilor maghiari și români, merită să luăm în considerare gândurile lui László Kürti: „Cercetătorii români folosesc o hartă etnografică unilaterală, folcloriștii maghiari folosesc una la fel de unilaterală. Etnografii și folcloriștii maghiari vorbesc cu mare respect și reverență despre anumite regiuni pe care savanții români nici măcar nu le menționează [...] Problema este în mod clar că atât intelectualii maghiari, cât și cei români trăiesc și lucrează într-un fel de tradiție pozitivistă duală, o tradiție pozitivistă împărțită în sferele majorității și minorității.” (Kürti 2002: 93, citat în Quigley 2008: 120; traducere de Sándor Varga).

⁶⁴ Martin 1995: 108-118.

alte regiuni. În momentul în care Martin a scris rezumatul său, au fost disponibile puține colecții de dansuri din această regiune.

3. Cea mai cunoscută zonă a satelor cu populație mixtă din regiunea centrală a Câmpiei Transilvaniei (Pălatca/Magyarpalatka și împrejurimile sale și Lacurile Geaca/Tóvidék) este o regiune cu un bogat repertoriu de dans solo bărbătesc și de dans de cuplu, unde există o mare suprapunere între tradițiile maghiare și cele românești. Dansul de cuplu cu ritmuri asimetrice de modă veche, este considerat ca fiind primar aici. El menționează că, pe lângă muzicieni din Pălatca/Magyarpalatka, care cântau în toată regiunea extinsă, mai existau și câțiva muzicanți țărani din zonă.
4. El definește regiunea Câmpiei de Sud-Vest ca fiind o zonă de tranziție care se învecinează cu regiunea Țara Călatei/Kalotaszeg și regiunea Mureș-Târnave/Maros-Küküllő, a cărei cultură de dansuri era puțin cunoscută în momentul scrierii. Unele trăsături ale culturii dansului sunt legate de dialectul din regiunea Mureș- Târnave/Maros-Küküllő
5. Cultura muzicală și de dans din Câmpia de Est „se caracterizează prin influențe secuiești mai moderne⁶⁵. Vechiul dans de cuplu, asimetric și lent lipsește în mediul rural, dar apar *korcsos*-ul și *verbunk*-ul *secuiesc*, tipice zonei Mureș/Maros”.⁶⁶ Maghiarii din regiune, scrie Martin, au adoptat probabil stiluri de dans de la populația secuiască la începutul secolului al XIX-lea și al XX-lea - de aici și apariția acestui dialect de dans în ultima jumătate de secol, odată cu „fuziunea repertoriului de dansuri maghiare din Transilvania/Mezzőség cu dansurile din regiunea Mureșului/Maros.⁶⁷ Acest lucru este important, deoarece aici Martin ține cont cel mai mult de schimbările de-a lungul timpului din cultura dansului transilvănean.

În ultimul rezumat al lui Martin, publicat în 1985, acesta vorbea astfel despre zona centrală a Transilvaniei, când încerca să definească unitatea

⁶⁵ Grup etnic maghiar din Transilvania, România.

⁶⁶ Martin 1995: 111.

⁶⁷ În rezumatul său, László Kósa scrie, totuși, că în Transilvania, regiunea Mureș conștiința apartenenței la minoritatea secuiască a persistat mult timp după încheierea împărțirii bazate pe proprietate (Kósa 1998: 155-159, 319-344).

culturală formată din satele Vișea/Visa, Pălatca/Magyarpalatka, Lacu/Feketelak, Chesău/Mezőkeszű⁶⁸ etc. Ca o paralelă, trebuie luate în considerare și descoperirile lui Zoltán Kallós și Károly Kós. În ceea ce Kallós numește, deși nu întotdeauna în mod consecvent, Câmpia de Nord, el distinge trei unități mai mici: Valea Someșului Mic/Kis Szamos și zona la Vest de aceasta, Platoul Someșului/Erdőhát; și grupul central de sate (Vișea/Visa, Vaida Cămașului/Vajdakamarás, Chesău/Mezőkeszű și Pălatca/Magyarpalatka), care se disting datorită culturii lor vechi, la care se adaugă câteva așezări (Gădălin/Köteland, Sava/Mezőszava, Legii/Légen, Geaca/Gyeke și Cătina/Katona) pe baza caracteristicilor culturale a minorității maghiară locală.⁶⁹ Cea de-a treia zonă include satele din jurul localităților Țaga/Cege, Lacu/Feketelak și Sucutard/Vasasszentgotthárd, așa-numitul „*Lacurile Geaca*”.⁷⁰ Kós Károly, atunci când vorbește despre diferențele în ceea ce privește cultura cântecului, organizarea dansului, obiceiurile *învârtitei* și jocurile, vorbește despre satele din Câmpia de nord-vest (Girolt/Ghirolt, Aluniș/Kecsed etc.) și cele din zona centrală a Câmpiei Transilvănene. În cadrul acesteia din urmă, el identifică un cerc mai restrâns: Pălatca/Magyarpalatka și zonele apropiate (Vișea/Visa, Vaida-Cămăraș/Vajdakamarás, Chesău/Mezőkeszű), unde a identificat similitudini în ceea ce privește *învârtita* și repertoriul cântecelor. În această privință, el tratează separat satele mai la est, precum Cătina/Katona și Fântânița/Mezőköbölökút.⁷¹

Prin examinarea etică a trăsăturilor culturii dansului pe care Martin însuși le-a identificat ca fiind importante, și prin includerea unor aspecte emice în cercetare, cred că este posibil să se rafineze și mai mult diviziunea regională a Câmpia Transilvaniei. Ținând cont de recenta diviziune spațială a muzicii de dans a lui István Pávai, cred că, atunci când examinăm dansurile dansate de maghiari, merită să discutăm Câmpia Transilvaniei separat de micile zone din jur (zona de-a lungul Someșului Mic/Kis Szamos, zona de-a lungul Someșului Mare/Nagy Szamos, Șieu/Sajó, Sub Pădure/Erdőalja, zona Mureșului/Marosszék), ținând cont, evident, de faptul că cultura dansului și muzica din aceste zone este legată de Câmpia Transilvaniei de Nord,

⁶⁸ Martin 1985: 6.

⁶⁹ Kallós 1979; Kallós 1993.

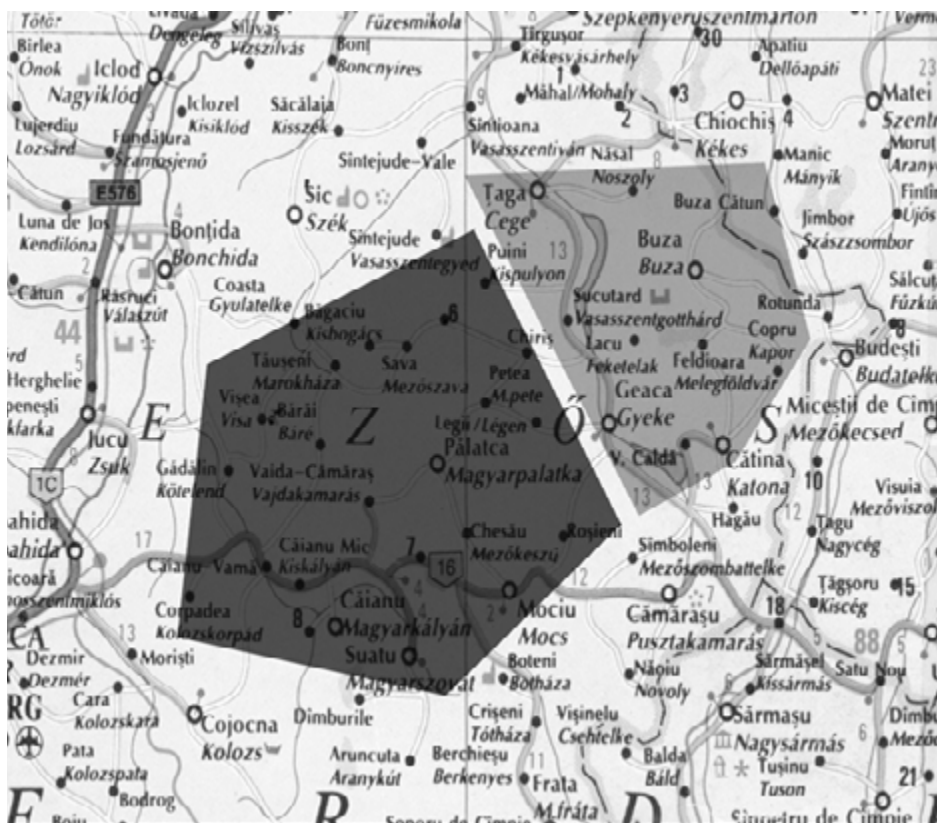
⁷⁰ Kallós 1979; Kallós 1993.

⁷¹ Kós 2000/2: 257-258, 269, 271, 273.

Est și Sud în multe feluri.⁷² Propriile mele cercetări coincid cu datele lui István Pávai, care, la fel ca cele de mai sus, tratez ca un grup separat de sate interiorul Câmpiei Transilvaniei, satele din fostul Lacurile Geaca/Tóvidék (Țaga/Cege, Buza, Lacu/Feketelak, Feldioara/Melegföldvár, Sucutard/Vasaszentgotthárd, Geaca/Gyeke etc.) și satele de la vest de această zonă, ca un grup separat - Coasa/Gyulatelke – Vișea/Visa – Gădălin/Köteland. Sunt excluse satele care mărginesc zona la nord (Fizeșu Gherlii/Ördöngösfüzes, Nicula/Füzesmikola etc.), precum și fostul oraș comercial Sic/Szék. În sud, satele (Suatu/Magyarszovát, Mociu/Mócs) care încă aparțin acestei zone, și care de-a lungul traseului Cluj-Napoca/Kolozsvar - Szászrégen/Reghin, formează granița regiunii. Totuși, voi merge mai departe de clasificarea de mai sus, deoarece cercetările mele arată că în zona Câmpiei Transilvănene Centrale, din punctul de vedere al culturii dansului și al muzicii, există un alt mic grup de sate în care, până în anii 1960, muzicienii romi din Pălatca/Magyarpalatka cântau muzică la evenimentele săptămânale organizate cu regularitate de tinerii din zonă. În continuare mă voi referi la această zonă ca fiind **zona de dans de la Pălatca/Palatka**, care cuprinde douăzeci și trei de sate (și câteva grupuri mici de ferme care aparțin acestora).⁷³

⁷² Studiile lui Pávai - Abonyi 2020, Csongor Könczei studiile în Arieș-Aranyosszek și Platoul Somșului/Erdőhát arată că cercetările privind regiunea Câmpia Transilvaniei trebuie continuate, precum și discutarea problemelor teoretice legate de dialectele dansului (Csongor Könczei 2002; Csongor Könczei 2005).

⁷³ Aceste sate și ferme sunt: Roșieni/Báránylvölgy, Băraii/Báré, Falca/Falka, Coasta/Gyulatelke, Căianu-Vamă/Kályáni-Vám, Corpadea/Kolozskorpád, Gădălin/Köteland, Kőristanya/Chiriș, Kiskályán/Căianu Mic, Kispulyon/Puini, Lărgatanya/Văleni, Légen/Legii, Magyar-kályán/Căianu, Magyarpalatka/Pălatca, Magyarpete/Petea, Magyarszovát/Suatu, Mócs/Mociu, Marokháza/Tăușeni, Mezőgyéres/Ghirișu Român, Mezókeszű/Chesău, Mezőszava/Sava, Omboztelke/Mureșeni de Câmpie, Tormásdülő/Turmași, Vajdakamarás/Vaida-Cămăraș, Visa/ Vișea, Zoreni de Vale. În satele mai îndepărtate (Apahida/Apahida, Botháza/Boteni, Gyeke/Geaca, etc.) muzicienii romi din Palatka cântau mult mai rar, cu ocazia unui festival calendaristic sau a unei nunți. În satele cu caractere italice, proporția maghiarilor și românilor este de aproximativ 50-50%. În aceste sate, naționalitățile dansau separat atunci când puteau. În satele marcate cu subliniere, proporția maghiarilor este neglijabilă - cel mult 10-12 familii. În celelalte nu există maghiari).



Dialecte ale dansului în Câmpia Transilvaniei. Dialectul din Pălatca/Palatka – gri închis, zona Lacurile Geaca/ Tóvidék - gri deschis. (Harta Transilvaniei, 1993, Ediția Dimap, Budapesta.)

Comparând repertoriul de dansuri al satelor și caracteristicile coreologice ale dansurilor din această zonă cu cele din zona Lacurilor, apar puține diferențe. Dansul lent de cuplu (*dansul țigănesc lent*) cu ritm asimetric, care era tipic pentru regiunea Pălatca/Palatka și era dansat de maghiari, dispăruse deja la sfârșitul anilor 1800 în zonele din jurul Buza, Feldioara/Melegföldvár și Lacu/Feketelak.⁷⁴ Dansul *maghiar* mixt sau cvadruplu⁷⁵ (bărbați și femei

⁷⁴ A se vedea, de exemplu, dansul țigănesc lent Vajdakamarás în Baza de cunoștințe despre dansuri populare (Institutul de Muzicologie, Grupul de cercetare și arhiva de muzică populară și dansuri populare, BTK) Ft. 685.15a.

(https://neptanctudastar.abtk.hu/hu/dances?T2=%5B%22r%C3%A9gi+st%C3%ADlus%C3%BA+p%C3%A9ros__11%22%5D&T1=%5B%22mez%C5%91s%C3%A9gi__11%22%5D)

⁷⁵ A se vedea, de exemplu, cvartetul maghiar Magyarpalatka în Baza de cunoștințe despre dansuri populare (Institutul de Muzicologie, Grupul de Cercetare și Arhiva de Muzică și Dansuri Populare, BTK) Ft. 686.1a-b.

(<https://neptanctudastar.abtk.hu/hu/dances?Names=%5B%22000000000000ma->

care dansează împreună) a dispărut, de asemenea, cândva în jurul Primului Război Mondial, în timp ce în zona de dans Pălatca era încă dansat de maghiari în anii 1960. Dansul învățat de cuplu (*vațitură*)⁷⁶ al românilor din regiunea Lacurilor are caracteristici coreologice diferite față de așa-numitul *joc românesc* dansat în zona Pălatca.⁷⁷ În dansul românesc din zona Lacurilor, bărbații și femeile dansează aproape exclusiv ținându-se de mâna stângă, în multe cazuri mișcându-se aproape unul în fața celuilalt, în timp ce în zona Pălatca, cuplurile se țin mai ales de mâna dreaptă. În plus, în dansurile de cuplu simetrice din zona Lacurilor există o rotație sub braț, în care femeia se întoarce de două ori în jurul propriei axe la 2/4, în timp ce în zona Pălatca același lucru se face aproape întotdeauna la 4/4. Aceste fenomene pot părea ne semnificative, dar în multe cazuri ele pot îngreuna și, în cazul dansului de cuplu lent românesc, fac chiar imposibil dansul împreună.⁷⁸

Separarea celor două regiuni este justificată - în afară de acompaniamentul muzical și terminologia diferită a dansului⁷⁹ - de imaginea pe care localnicii o au despre propria lor cultură a dansului (grupul de dans pe care îl definesc). În momentul colectivizării, mai mulți oameni din satele din jurul Pălatca/Magyarpalatka și Cătina/Katona s-au mutat în satul mai mare Lacurile Geaca/Tóvidék care avea o intensitate a forței de muncă mai mare. Un motiv recurent în amintirile lor este acela că au fost reticenți în a participa la festivități pentru că nu puteau dansa cu localnicii.

Potrivit informatorilor mei, maghiarii din Vișea/Visa păstrează încă o strânsă legătură de rudenie cu maghiarii din Gădălin/ Köteland, Chesău /Mezőkeszű, Pălatca/Magyarpalatka, Puini/Kispulyon, Cămăraș /Vajda- kamarás, Sava/ Mezőszava și Suatu/Magyarszovát⁸⁰ și pretind că aparțin aceleiași unități

gyar+n%C3%A9gyes%22%5D)

⁷⁶ Dansul numit purtată din Budatel este asemănător cu acesta, vezi în baza de date folclorică a Casei Tradițiilor pe HH_DVD_SzGJNE_VHS_0027_2_00-14-46_00-16-08.mpg.

⁷⁷ Vezi, de pildă, joc românesc din Barej în baza de date de folclor a Casei Tradițiilor, în înregistrarea HH_DVD_VaSa_V8_016_1_01-07-09_01-12-46.mpg.

⁷⁸ Am experimentat acest lucru la mai multe festivaluri în care am încercat să convingem dansatorii din zona Lacurile și din zona Pălatca să danseze împreună.

⁷⁹ Cea mai recentă hartă a lui István Pávai delimitează, de asemenea, zona Lacurilor și interiorul Câmpiei Transilvaniei (Pávai - Abonyi 2020).

⁸⁰ Se căsătoreau mai rar cu persoane din Bonțida/Bonchida, Válaszút/ Răscruci, Mócs/Mociu, Mezögyéres/Ghirișu and Kályán/Căianu și ocazional cu persoane din Legii/Légen și Sic/Szék. În plus, unele familii maghiare din Köteland/Gădălin and Zsuk/Jucu sunt cu origini din Visa/Vișea.

etnografice. Relațiile de căsătorie mult mai extinse ale românilor din Vișea/Visa s-au extins în toate satele din jurul Pălatca/Magyarpalatka, cu excepția Băgaciu/Kisbogács, Petea/Magyarpete și Legii/Légen, iar în afară de acestea, rareori s-au căsătorit cu locuitorii din satele românești de pe malul Someșului Mic/Kis Szamos, dar deloc cu locuitorii din zona Lacurile Geaca/Tóvidék. Până în anii 1960, bărbații maghiari și români din Vișea/Visa participau la dansuri săptămânale în satele descris aici.

Concluzii

Diviziunea de mai sus se bazează în primul rând pe analiza materialului de dans maghiar. În ceea ce privește caracteristicile formale și structurale ale dansurilor românești de cuplu și ale tezaurului de motive, Câmpia Transilvaniei și provinciile mici din jur prezintă o imagine destul de omogenă, și doar dansul bărbătesc, care este o mică parte din repertoriul cultural al dansului, observăm diferențe regionale similare cu cele ale maghiarilor.⁸¹ Toate acestea ne avertizează că merită să revizuiem și să perfecționăm criteriile pe care ne bazăm analizele dialectologice. În opinia mea, în cazul dansurilor, studiul dansului de cuplu simetric cunoscut sub numele de *dansul țigănesc*, *cersaș/csárdás*, *bătuta/szökös* și *des/sűrű* are o importanță deosebită, deoarece, spre deosebire de dansul bărbătesc, majoritatea locuitorilor din Câmpia Transilvaniei le cunosc și încă le mai dansează. Această idee este susținută de faptul că, în marea majoritate a cazurilor, localnicii fac distincție între aceste dansuri atunci când definesc dialectele de dansuri.

Toate acestea arată, de asemenea, că atunci când examinăm dialectele de dans, trebuie să fim atenți la focusul național sau etnic și că, în viitor, ar fi util să ne concentrăm asupra examinării culturii dansului din regiunea Câmpiei Transilvaniei dintr-o perspectivă românească, săsească și romă, pe lângă cea maghiară.⁸²

⁸¹ Materialul de dans românesc merită cu atât mai mult analizat cu cât românii au fost cel mai important grup etnic din Câmpia Transilvaniei încă din secolul al XVIII-lea..

⁸² Conform cunoștințelor noastre actuale, superficiale în acest punct, ținând cont de aspectul formal al dansurilor, de muzica de acompaniament și de utilizarea spațiului aferent, se pare că în cazul dansurilor țigănești din zonele Transilvaniei Centrale am obține o imagine mult mai omogenă decât cea maghiară și românească. Este de conceput că un studiu axat pe cultura romă din perspectiva etniei rome ar interpreta Transilvania Centrală ca pe un singur

Merită să-l cităm pe Kós Károly: „Câmpia Transilvaniei este patria comună a românilor și maghiarilor, chiar și a sașilor stabiliți pe marginea sa nord-estică, precum și a romilor. Ca atare, este evident că specificul „Cîmpiei Transilvaniei” nu poate fi înțeles fără a recunoaște acest lucru.”⁸³ Dintre cercetătorii români, Anca Giurchescu a atras atenția asupra realităților interetnice ale culturii dansului din satele din Transilvania Centrală.⁸⁴ Astfel de cercetări, care încearcă să exploreze realitățile interetnice și aspectele transnaționale ale culturii dansului, ar necesita o schimbare de abordare și de metodologie și ar necesita, de asemenea, crearea unor noi teorii și cadre de lucru.⁸⁵

„Cercetările de până acum privind segmentarea regională a culturii populare reflectă un concept care înțelege cultura ca un set de produse care pot fi descrise și măsurate”, scria Csongor Köncei în 2002.⁸⁶ Acesta subliniază pe bună dreptate că, în schimb, s-a acordat puțină atenție proceselor culturale.⁸⁷ Cred că cel mai bun mod de a rezolva această problemă și de a

mare dialect de dans.

⁸³ Kós 2000/1: 18.

⁸⁴ Giurchescu - Boland 1995: 275. Sunt de acord cu următoarea afirmație a lui Colin Quigley: „Tradiția dansului, așa cum este practică între diferitele comunități etnice din centrul Transilvaniei este [...] amestecată și dificil, dacă nu imposibil de deslușit. Distincțiile etnice care pot fi făcute și care sunt folosite pentru a marca diferența etnică sunt de obicei relevante doar în contexte locale. Acest lucru este valabil mai ales în regiunea centrală Mezőség/Câmpia Transilvaniei” (Quigley 2008: 121).

⁸⁵ György Martin s-a referit deja la acest aspect într-un studiu din 1984: „Astăzi, popoarele din Europa Centrală și de Est rămân inconștiente de faptul că culturile lor naționale specifice de dans au rădăcini comune și de modul similar în care dansurile lor naționale au evoluat. Opinia publică consideră aceste dansuri ca fiind individuale și unice, provenind din trecutul îndepărtat și neclar al națiunii. În realitate, diferențele în cultura de dans țărănesc a diferitelor popoare au fost create de ritmul și fazele diferite de dezvoltare istorică în regiuni mai mici sau mai mari. Diferențele care derivă din dezvoltarea târzie au fost accentuate de elitele naționale; acestea le-au umplut de semnificație ideologică și le-au pus în slujba propriilor obiective politice în perioada de trezire națională. Scopul final al eforturilor politice și culturale din această perioadă a fost obținerea independenței naționale și demonstrarea statutului cultural distinct al comunităților naționale independente. Accentuarea unilaterală a distincției a fost justificată atâta timp cât independența națională nu fusese încă obținută. Dar obiectivele independenței naționale au fost în mare parte îndeplinite. Astăzi ar trebui să privim în urmă tinerii entuziaști ai dezvoltării culturilor naționale ca adulți. În loc să cultive în continuare miturile istorice, cercetarea trebuie să scoată la iveală interrelațiile istorice reale în interesul unei conștiințe de sine naționale fără prejudecăți”. (Martin 2020c: 211).

⁸⁶ Köncei Csongor 2002: 7.

⁸⁷ Köncei Csongor 2002: 7.

clarifica conceptul de „teritoriu de tranziție”, pe care Csongor Könczei îl pune de asemenea sub semnul întrebării (și care, într-adevăr, ridică întrebări), este de a efectua studii la nivel micro care să fie sensibile la schimbările în timp. Acest lucru nu numai că ar rezolva problema colecțiilor inegale, dar ar permite, de asemenea, să se perfecționeze cadrul conceptual, acum destul de rigid, în cadrul căruia Martin și colegii săi au studiat cultura dansului și răspândirea elementelor culturale conexe. Astfel de studii ar putea arăta că anumite fenomene ale culturii dansului ar fi putut fi aduse în locuri destul de îndepărtate, chiar și prin saltul unor unități culturale considerate anterior ca fiind închise (școala, biserica, maeștrii de dans, poate sub influența alfabetizării contemporane, de exemplu). De asemenea, chestiunea migrației trebuie examinată mai în detaliu, așa cum a făcut Márta Belényesy, de exemplu, în ceea ce privește secuii din Bucovina.⁸⁸ În cele din urmă, trebuie reconsiderată relația dintre cultura tradițională și cea modernă. Unele dintre studiile mele arată, de exemplu, că au existat schimbări în cultura țărănească în timpul diferitelor faze de aculturație din secolul al XX-lea cauzate de modernizare (festivaluri, cinematografie etc.), care și-au lăsat amprenta asupra culturii dansului tradițional în unele sate.⁸⁹

RECUNOȘTINȚE

Aș dori să le mulțumesc lui János Fügedi, Zoltán Karácsony, Csilla Könczei, Colin Quigley și Luis Diego García Quesada pentru ajutorul acordat în redactarea acestui studiu.

Traducere în limba engleză: Attila Sepródi.

⁸⁸ Belényesy 1958. Bucovina (în română: Bucovina, în germană: Bukowina) este o regiune istorică din Europa de Est, care este împărțită între România și Ucraina de astăzi. Secuii bucovineni sunt un grup etnic maghiar care s-a stabilit în Bucovina în anii 1770. În timpul celui de-al Doilea Război Mondial, aceștia au fugit în Ungaria printr-un exod în masă.

⁸⁹ Varga 2019: 195.

Bibliografie

Balázs BALOGH – Ágnes FÜLEMILE

2004 *Societate, structura peisajului, identitate în Kalotaszeg*.
Budapesta.

BARABÁS, László

2010 Contururile etnografice și diviziunea internă a Câmpia
Transilvaniei. În Vilmos KESZEG - Zsolt SZABÓ (eds.):
Mesozoic: Istorie, patrimoniu, societate. Istorie, istorie, istorie,
istorie, istorie, istorie și istorie. 53-61.

BÁRTH, Dániel

2012 Folcloristica istorică în Ungaria: antecedente și perspective.
Ethnoscope. vol. 2, nr. 1. 9-21.

BELÉNYESY, Márta

1958 *Cultura și dansul la secuii din Bucovina*. Budapesta.

BUCȘAN, Andrei

1977 Particularitățile dansului popular românesc. În Edit KAPOSI -
Ernő PESOVÁR (eds.): *Dance Studies 1976-77*. Budapest.

János FÜGEDI

2020 György Martin's Method for Analysing Dance Structures (Me-
toda lui György Martin pentru analiza structurilor de dans).
În János FÜGEDI - Colin QUIGLEY - Vivien SZŐNYI - Sándor
VARGA (eds.): *Selected Papers of György Martin*, Budapesta:
Institutul de Muzicologie al ICR / Casa Patrimoniului Maghiar.
311-321.

GIURCHESCU, Anca – Sunni BLOLAND

1995 *Romanian Traditional Dance: A Contextual and Structural
Approach*, Mill Valley, CA: Wild Flower Press.

HOFER, Tamás

1984 Percepția tradiției în etnologia europeană. 1984/21/2-3:133-147.

1993 Straturile istorice ale culturii populare maghiare și poziția ei
în Europa în lumina cercetărilor lui György Martin. În László
FELFÖLDI (ed.): *Memoria lui György Martin*. Institutul Cultural
Maghiar, Budapesta. 11-22.

- 2009 Conceptul de tradiție în etnologia europeană. În Tamás HOFER. Budapesta - Pécs. 191-206.

Zoltán KALLÓS

- 1964 Tradiții de dans într-un sat din Marea Mediterană. În DIENES Gedeon (ed.): *Dance Studies 1963-64*. Budapesta.
- 1979 Declarații privind etnografia maghiarilor din nordul Mediteranei. *Művelődés*. vol. 32, nr. 1. 6-8.
- 1993 *Muzica populară maghiară din nordul Mesőség. Cege - Feketelak - Vasasszentgotthárd. Text de însoțire a casetei audio 3 din Arhiva Kallós*. Budapesta: Asociația de artă populară Válaszút.

Máté KAVECSÁNSZKI

- 2021 Dans și istorie socială. În FUCHS Lívía – FÜGEDI János – PÉTER Petra (eds.): *Dance Studies 2020-2021*. 68-96.

Vilmos KESZEG

- 2010 Literatura etnografică a Câmpiei Transilvaniei. În Vilmos KESZEG – Zsolt SZABÓ (eds.): *Istorie, patrimoniu, societate*. 7-52.

Jenő KISS

- 2001 Limba și dialectul. În KISS Jenő (ed.): *Dialectologia maghiară*. Dialectologie maghiară, Dicționar filologic maghiar. 31-37.

Kós, Károly

- 2000 *Etnografia Mediteranei*. 2 volume. Târgu Mureș.

KÓSA, László

- 1998 *Civilizația burgheză țărănească și distribuția peisagistică a culturii populare în Ungaria: 1880-1920*.

Csilla KÖNCZEI

- 2009a Dansul ca comunicare poetică multimedia. În Csilla KÖNCZEI.
- 2009b Despre interpretabilitatea verbală a riturilor non-verbale. În Csilla KÖNCZEI.
- 2015 Imaginea cercetării dansului popular maghiar asupra culturii țigănești în anii ,60 și ,80: discursuri și sisteme de clasificare. În Albert Zsolt Jakab - István Kinda (eds.): *Golden*

Gate: Studies in Honour of Ferenc Pozsony (Poarta de aur: Studii în onoarea lui Ferenc Pozsony). Societatea Etnografică Kriza János / Muzeul Etnografic în aer liber / Muzeul Național Secuiesc. 829-839.

- 2020 A existat vreodată structuralism în cercetarea în domeniul dansului? Modele lingvistice, analogii lingvistice și noțiunea de structură în analiza dansului de George Martin. *Ethnographia*. Vol. 131 Nr. 2. 254-269.

Csongor KÖNCZEI

- 2002 Frontierele identității regionale: despre nedeterminarea conceptului de zonă rurală de tranziție. În SZABÓ Á. Töhötöm (ed.): *Lenyomatok: Tineri cercetători în domeniul culturii populare*. Kriza János Néprajzi Társaság. 7-28.
- 2005 Cu privire la cultura de dans Goldilocks ca posibil dialect de dans. *Cultura*. vol. 58. nr. 10. 13-16.

László KÜRTI

- 2002 Etnomuzicologie, tradiție populară și responsabilitate: perspective intelectuale româno-maghiare. În BĂLAȘA, Marin Marian (ed.): *Întâlniri europene de etnomuzicologie*. 9th Bucharest: Societatea Română de Etnomuzicologie. 77-97.

László LAJTHA

- 1954 *Colecția Sék*. Budapesta. Monografii de muzică populară. 2.

Zoltán MAGYAR

- 2011 *Regiuni ale culturii maghiare 2: Ținuturile înalte, Transilvania, Moldova*. Editura Mérték.

George MARTIN

- 1955 *Dansurile lui Bag și viața de dans*. Budapesta. Mica bibliotecă a dansatorilor populari 16-18.
- 1982 Descoperirea tradițiilor Szék și rolul lor în folclorismul maghiar. *Ethnographia*, Vol. 93 Nr. 1. 73-83.
- 1984 Tradiția dansului popular și stilurile naționale de dans în Europa central-estică în secolele XVI-XIX. *Ethnographia*. Vol. 95 Nr. 3. 353-361.

- 1985 *Buricul dens al câmpului*. Budapesta.
- 1995 *Tipuri de dansuri și dialecte de dans maghiar*. Budapesta: Planétás Kiadó. (Prima ediție: 1970-1972.)
- István PÁVAI
- 2005 Marea Câmpie a Transilvaniei din perspectiva cercetării etnografice, a muzicii și dansului popular. În Vilmos KESZEG – Tekla TÖTSZEGI (eds.): *Studii pentru cea de-a 60-a aniversare a lui Klára Gazda*. Kriza János Néprajzi Társaság. 15-47.
- István PÁVAI – György ABONYI
- 2020 *Peisaje etnografice majore din zona lingvistică maghiară*. Hartă. <http://pavai.hu/neprajzi-terkep/>
- PESOVÁR, Ernő
- 1980 Cultura europeană a dansului - culturi naționale de dans. În Lajos Lelkes (ed.): *Tradițiile dansului popular maghiar*. Zeneműkiadó. 8-10.
- QUIGLEY, Colin
- 2008 Nationalism and Scholarship in Transylvanian Ethnochoreology, în SHAY, Anthony (ed.): *Balkan Dance: Essays on Characteristics, Performance and Teaching*, North Carolina - London: McFarland & Company. 116-129.
- SZÖNYI, Vivien
- 2020 The Significance of György Martin's Historical and Comparative Studies in Hungarian and International Ethnochoreology. În János FÜGEDI – QUIGLEY, Colin – Vivien SZÖNYI – Sándor VARGA (eds.): *Selected Papers of György Martin*. Budapesta: Institutul de Muzicologie RCH / Casa Patrimoniului Maghiar, 101-118.
- VARGA, E. Árpád
- 2007-2008 *Statistica etnică și religioasă a Transilvaniei, 1850-2002: versiune electronică, actualizată cu cele mai recente date*. Budapesta: X. <http://www.kia.hu/konyvtar/erdely/erd2002.htm>.

VARGA, Sándor

- 2007 Cercetări privind dansul popular în Mediterana transilvană. *Művelődés*. vol. 60. nr. 6-9. 122-124.
<http://www.muvelodes.ro/index.php/Cikk?id=436>
- 2011 *Schimbări în cultura de dans din secolul al XX-lea într-un sat din Mediterana*. Teză de doctorat. Școala Doctorală de Istorie ELTE BTK, Programul de Doctorat în Etnografie - Etnologie Europeană, Budapesta. <http://doktori.btk.elte.hu/hist/vargasandor/diss.pdf>. <http://doktori.btk.elte.hu/hist/vargasandor/diss.pdf>
http://real-phd.mtak.hu/554/7/varga_disszertacio_fotoknelkul.pdf
- 2013a Modificări formale în repertoriul de dansuri din interiorul Transilvaniei în secolul XX. In BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor – FÜGEDI János – MIZERÁK Katalin – NÉMETH András (eds.): *Culture - Value - Change in Dance Art, Dance Pedagogy and Dance Research*. Academia Maghiară de Dans. 212-227.
http://real.mtak.hu/20553/1/Formai_valtozasok_az_erdelyi_Belso_Mezoseg_tanckeszleteben_a_20._szazad_folyaman_u_224336.68316.pdf
- 2013b Impactul culturii nobiliare asupra culturii țărănești a câmpului în dans și muzică. *Ethnographia*. vol. 124. nr. 4. 471-484.
http://real.mtak.hu/20554/1/A_nemesi_kultura_hatasai_a_mezosegi_paraszti_muveltsegre_tanban_es_zeneben_u_224530.222041.pdf
- 2016 Spitalitatea în Câmpia Transilvaniei. În Kiss Gábor (ed.): *Lucrări de muzicologie 2013-2014*.
http://real.mtak.hu/89613/1/PDFsam_Dolgozatok-2013-2014_web.pdf
- 2020a Two Traditional Central Transylvanian Dances and Their Economic and Cultural/Political Background. *Acta Ethnographica Hungarica*. vol. 65, nr. 1. 39-64.
- 2020b Moștenirea științifică a lui György Martin. În János FÜGEDI - QUIGLEY, Colin - Vivien SZÖNYI - Sándor VARGA (eds.):

Selected Papers of György Martin. Budapesta: Institutul de Muzicologie al ICR / Casa Patrimoniului Maghiar. 86-97.

2020c Necesitatea analizei contextului economic, social și politic în cercetarea dansului popular: lecții din studiile Inner-Field, Long Hhetény, Kapuvár și Endavar. În PÁL-KOVÁCS Dóra – SZÖNYI Vivien (eds.) *The Mystery of Movement.* L'Harmattan. 173-188.

Non-sincronismul paralel în cultura dansului – Transformarea organică a repertoriului de dans al unei comunități rurale moldovenești

VIVIEN BONDEA

1. Introducere

Acest studiu tratează schimbările în patrimoniul de dans local din satul moldovenesc Arini (România, Magyarfalu *magh.*) din anii 1940 până la sfârșitul anilor 2010.¹ Ipoteza de bază a abordării holistice a antropologiei dansului efectuată în comună din anul 2015 este acela că cultura dansului comunității trece printr-o transformare continuă în plan temporal și că această transformare este legată de procese sau evenimente macro- și microistorice care afectează comunitatea studiată. Transformarea face parte,² chiar este o condiție a funcționării culturii, și deși permanentă, aceasta nu produce efecte în mod uniform.³ Anumite procese o accelerează, altele o încetinesc, iar diferite evenimente pot întrerupe cursul transformării. Este necesar un răspuns „din interior” din partea comunităților la influențele din „din exterior”,⁴ o practică de adaptare care să asigure funcționarea continuă, și de preferat armonioasă a culturii și a societății.⁵ În contextul studiului culturii dansului, putem presupune, că schimbările în forma, stilul și conținutul dansurilor reprezintă rezultatul practicilor de adaptare individuale și comunitare. În cazul comunității din Arini, adaptarea poate fi rezultatul unor procese sau evenimente de factură ecologică, politică, economică și socio-culturală interconectată, cum ar fi crizele de mediu,

¹ Studiul a fost finanțat de Fondul Național Maghiar pentru Cercetare Dezvoltare și Inovare în cadrul programului de granturi de cercetare SNN_21, proiect SNN 139575.

² Shils 1996: 110.

³ Radcliffe-Brown 1952: 192-193.

⁴ Eriksen 2006: 322.

⁵ În acest sens, conceptul de răspuns cultural al lui Bronisław Malinowski corespunde conceptului de practică de adaptare al lui Alfred Reginald Radcliffe-Brown. Malinowski 1939: 943; Radcliffe-Brown 1952: 8-9.

schimbările de regim, migrația forței de muncă sau modernizarea.⁶ Pornind din acest cadru – precum și prezentarea schimbărilor din repertoriul de dans – studiul încearcă să identifice procesele sau evenimentele macro și microistorice care stau la baza transformării repertoriului de dans din Arini și măsurile de adaptare comunitare care pot fi surprinse în lumina transformării repertoriului de dans local.

2. Cadrul conceptual, teoretic și metodologic al cercetării

Problematicele abordate în această lucrare necesită definirea unor termeni și abordări teoretice. Prin cultură de dans local înțeleg ansamblul complex al dansului și al setului de dansuri în continuă schimbare, recunoscut la nivel local și comunitar, și utilizat activ în momentul desfășurării cercetării. Cunoștințele asociate culturii dansului pot fi dobândite în afara granițelor geografice ale comunității, dar pentru ca aceasta să devină o practică locală este nevoie de reprezentarea sa în spațiul comunității sătești și de validarea sa colectivă. Dansul comunitar controlat social, pe care cercetarea îl interpretează ca pe o practică socioculturală,⁷ este specific culturilor care practică dansul participativ. În Arini, participarea la dans este cea care merită recunoaștere,⁸ nu atât execuția mișcărilor de dans, valoarea lor estetică.⁹ În cluburile de dans cu caracter organic¹⁰ din sat, organizate de comunitate, nu există specialiști în dans, dansul nu a devenit o manifestare, și poate de aceea a putut rămâne până în prezent parte integrantă a sistemului socio-cultural al satului.

Cercetarea interpretează cultura dansului ca pe un sistem adaptativ bazat pe teoria funcționalismului structural a lui Alfred Reginald Radcliffe-

⁶ Cf. Lange 1975: 106-108.

⁷ În domeniul antropologiei dansului, accentul pus pe integrarea socială a dansului are o importanță deosebită. Vezi Giurchescu-Torp 1991: 1; Kaeppler 1991: 11.

⁸ Acest lucru necesită cunoștințe de bază în materie de dans, deoarece în anumite situații și ocazii (cum ar fi nunțile), dansul este așteptat de către comunitate.

⁹ Anca Giurchescu a ajuns la o concluzie similară atunci când a examinat estetica dansului în comunitățile rurale din România. Vezi Giurchescu 2003: 166.

¹⁰ Studiul de față se ocupă doar tangențial de educația ghidată în domeniul dansului și de funcționarea grupurilor de dans tradițional din municipiu. Pentru o caracterizare a folclorului organic și organizat, cunoscut și ca tradiție organică și organizată, vezi Faragó 1979: 49; Keszeg 2018: 29-30.

Brown.¹¹ Transformarea culturii dansului din Arini arată că adaptarea la diferite schimbări istorice, economice și sociale reprezintă o forță care modelează cultura comunității. Dacă privim cultura - sau, cu alte cuvinte, viața socială - ca pe un sistem adaptativ, trebuie să distingem trei aspecte ale acestui sistemului. În primul rând, putem vorbi despre așa-numitul aspect instituțional al adaptării sociale, care implică aranjamentele sociale care asigură cooperarea și menținerea continuității sociale. Apoi, există adaptarea la practicile culturale, care permite unei persoane să dobândească anumite obiceiuri și abilități mentale, permițându-i prezența activă și să își găsească locul în viața socială. În cele din urmă, există adaptarea ecologică, ce reprezintă adaptarea la mediul înconjurător.¹² Studiile de până acum arată că transformările în repertoriul de dansuri din Arini pot fi cauzate de aceste practici de adaptare.

Metodele de colectare a datelor din cadrul cercetării au fost influențate în mare parte de tehnicile antropologice de teren, de observarea participativă, de învățarea dansurilor, de interviuri, respectiv fotografierea și filmarea evenimentelor de dans în contextul lor natural.¹³ Explorarea datelor de arhivă din colecțiile Departamentului de Cercetare a Muzicii și Dansului Popular al Institutului Maghiar de Muzicologie, în principal prin studierea colecțiilor anterioare,¹⁴ manuscrise și filme despre tradițiile de dans ale maghiarilor moldoveni.¹⁵

¹¹ Radcliffe-Brown 1952.

¹² Radcliffe-Brown 1952: 8-9.

¹³ Despre metodologia cercetării funcționaliste a dansului, vezi Szónyi 2019: 43-44.

¹⁴ Înainte de schimbarea de regim, cercetătorii maghiari din domeniul dansului au avut ocazia să studieze dansurile moldovenești în localitățile din județul Baranya (Egyházaskozoz, Szárász, Mekényes, Bikal), unde maghiarii moldoveni, inclusiv maghiari din Arini, s-au stabilit în timpul celui de-al Doilea Război Mondial. La Institutul de Muzicologie sunt disponibile filme și colecții de texte despre dansurile celor strămutați între anii 1950 și 1990.

¹⁵ Manuscrise care conțin materiale de dans legate de Arini: ZTI Akt.220. (Gyapjas et al. 1952.), Akt.1210. (Laknerné-Porvay 1986.); și filme: ZTI Ft.215., Ft.216.. (colecționari: György Martin et al., cameraman: István Szóts, filmat în Egyházaskozár, 1953); Ft.953. (colecționari: Bertalan Andrásfalvy et al., cameraman: István Mészáros, filmat în Pécs, 1977)

3. Comunitatea studiată

Arini este un sat romano-catolic de etnie maghiară¹⁶ cu o populație de aproape 1300 de locuitori.¹⁷ Este situat în partea de nord-est a României, în regiunea Moldovei istorice, și face parte din comuna Găiceana, în județul Bacău. Istoria, viața economică și socio-culturală a comunității, cu un statut destul de bun vorbitor de limba maghiară¹⁸ a fost afectată de evenimente majore începând cu anii 1940, cum ar fi cel de-al Doilea Război Mondial, emigrarea unei părți a maghiarilor moldoveni în Ungaria (1941-42),¹⁹ seceta și foametea care au lovit Moldova (1946-47), apariția regimului comunist, cu colectivizarea agricolă care s-a desfășurat în 1962-63,²⁰ industrializarea forțată, schimbarea de regim din 1990 și aderarea României la Uniunea Europeană în 2007, care a avut drept consecință creșterea mobilității interne și a migrației forței de muncă în străinătate. Pe lângă evenimentele globale sau naționale, epidemia locală de tifos din 1942, construcția parohiei în 1960 și prezența permanentă a unui preot în sat, deschiderea unei școli maghiare în sat alături de sistemul de învățământ de stat în limba română și demararea activităților de păstrare conștientă a tradițiilor la începutul anilor 2000 sunt importante dintr-o perspectivă microistorică. Aceste procese macro- și microistorice au avut un impact asupra vieții economice, sociale, religioase și culturale a comunității și, direct sau indirect, asupra culturii de dans locale.

Migrația forței de muncă în străinătate, în trecut în Ungaria, Israel și Africa, iar mai nou înspre Europa de Nord și de Vest, este considerată

¹⁶ Studiul evită în mod deliberat termenul uneori peiorativ „Csángó”, care este încă utilizat pe scară largă în comunitatea academică, și folosește în schimb termenul „maghiar moldovean” pentru a se referi la rădăcinile etnice ale comunității studiate. Potrivit Laurei Iancu, etnograf de origine locală, utilizarea termenului Csángó a apărut în Arini doar de la începutul mileniului, prin activități de apărare a minorităților.

¹⁷ Rezultatele finale ale recensământului românesc din 2022 nu au fost publicate până la scrierea manuscrisului, așa că am folosit recensământul din 2011 ca bază.

¹⁸ Potrivit unui sondaj realizat de Vilmos Tanczos, 93% din populația catolică a comunității vorbea maghiara în 2009. Satul avea atunci o populație de 1344 de locuitori, dintre care 1332 erau catolici și 12 aparțineau altor confesiuni, probabil ortodoxe. Tanczos 2010: 107.

¹⁹ Populația din Arini a scăzut apoi cu peste 400 de persoane (Iancu 2011: 57). Potrivit memoriilor unui corespondent născut în 1919, 60 de țărani au părăsit satul. Același lucru este confirmat și de cercetările Andreei Laknerné Brückler și ale lui József Porvay. Laknerné–Porvay 1986: 2.

²⁰ Ilyés 2008: 419.

cel mai important factor de schimbare a stilului de viață local. Printre consecințele sale se numără: (a) separarea permanentă a membrilor familiei, apariția unor lumi de viață transnaționale și transformarea în consecință a sistemului social al comunității locale²¹ și apariția problemelor psihologice de grup;²² (b) feminizarea agriculturii locale,²³ scăderea importanței agriculturii și a creșterii animalelor; c) bogăția materială semnificativă, care are ca rezultat modernizarea stilului de viață local, posibilitatea de a investi capitalul economic în educația copiilor sau în îmbunătățirea îngrijirii sănătății membrilor familiei;²⁴ d) contactul cu culturi străine, care are ca rezultat o comparație constantă și o evaluare reflexivă a culturii locale, ceea ce aduce o schimbare lentă a viziunii locale asupra lumii.²⁵

Stilul de viață, societatea și cultura locuitorilor din Arini se transformă, iar această transformare s-a accelerat dramatic în ultimii zece ani. Cultura dansului, subiectul acestui studiu, este încadrat într-un context în schimbare dinamică, în care mai multe straturi, tipuri, forme, stiluri, conținuturi și funcții ale dansului coexistă simultan. Unele dintre schimbările din cultura locală de dans se produceau chiar sub ochii cercetătorului pe durata cercetării, ceea ce a reprezentat atât o provocare, cât și o mare oportunitate de a observa regularitățile interne ale schimbării culturale și practicile de adaptare ale comunității.

4. Repertoriul de dansuri ai maghiarilor moldoveni

Cultura dansului tradițional din Moldova este influențată în mare măsură de contextul istoric (în special de lunga perioadă de dependență față de Imperiul Otoman); de caracterul de tranzit a regiunii (situată cultural la granița dintre

²¹ În 2011, Laura Iancu a estimat că numărul locuitorilor permanenți din sat este de doar 700-800 de persoane, dintr-o populație de 1450 de locuitori (Iancu 2011: 57). De atunci, acest număr a scăzut și mai mult.

²² Mohácssek–Vitos 2003: 101.

²³ Peti 2012: 40.

²⁴ În 2003, cercetările efectuate de Mohácssek și Vitos în satele maghiare au arătat că acumularea materială este folosită în principal pentru a satisface nevoile de consum personal și pentru a moderniza gospodăria familiei (Mohácssek-Vitos 2003: 110-111). Investiția și transformarea conștientă a capitalului, chiar și în active mai puțin tangibile, a devenit de atunci parte a strategiilor economice ale populației locale.

²⁵ Lajos 2006: 180; Lajos 2009: 123.

Bazinul Carpatic și Balcani); de mediul multietnic al culturii populare; și de structura socială a fostelor comunități sătești bazate pe agricultură (o societate fragmentată, fără burghezie urbană).²⁶ Repertoriul de dansuri tradiționale din Moldova se bazează pe dansuri în lanț cum e hora, sârba și brâu, care, din punct de vedere istoric, sunt înrudite cu dansurile de cotilă deschisă sau închisă cunoscute în Europa medievală.²⁷ Supraviețuirea îndelungată a acestor dansuri poate fi atribuită izolării relative a regiunii și a comunităților rurale²⁸ până la mijlocul secolului trecut și lipsei claselor sociale care are fi îndeplini rolul de mediator cultural (burghez, intelectual).²⁹ Stilurile de dans de cuplu renașcentiste care au debutat în Europa de Vest au înlocuit dansurile în lanț și în Bazinul Carpaților, dar un set complex de procese istorice, economice și sociale s-au combinat pentru a asigura persistența culturii dansului în lanț la periferia Europei de Est și a Balcanilor.³⁰ Deși dansurile de tip contra din Europa de Vest cu structură închisă au apărut în Moldova, probabil prin medierea germană și poloneză³¹, acestea nu au luat niciodată cu adevărat locul³² dansurilor în lanț din repertoriile locale. Din aceste motive, dansurile improvizate în cuplu sau în stil solo sunt rare în cultura de dans a Moldovei.³³

György Martin a fost primul care a redactat un sumar al tradițiilor de dans specifice comunităților maghiare din Moldova. El a clasificat dansurile lor ca aparținând dialectului estic al culturii maghiare de dans, iar printre trăsăturile lor caracteristice a evidențiat colectivitatea medievală, repetiția motivelor sau strofic, structura secțională și, mai presus de toate, structura închisă. El a împărțit repertoriul lor de dansuri în trei grupe – dansuri în formă

²⁶ Halász 2020: 13.

²⁷ Martin 1978: 9; Giurchescu 1995: 269-270.

²⁸ Gyapjas et al. 1952: 14. În cazul maghiarilor, acest factor a fost întărit și mai mult de insularitatea lingvistică a grupului etnic. Sándor 1995: 927.

²⁹ Tánzos 1997: 2; Halász 2020: 13.

³⁰ Martin 1967: 123; Martin 1978: 10; Giurchescu 1995: 269, 271.

³¹ Moldova se învecinează la nord cu Bucovina, care a făcut parte din Imperiul Austro-Ungar până în 1918. Această zonă etnică mixtă are o populație ucraineană numeroasă în nord și o populație germană și poloneză în sud. Aici se află cel mai important loc de pelerinaj pentru catolicii moldoveni, Cacica, unde încă se țin slujbe în germană, poloneză, română și maghiară în timpul pelerinajului local (15 august).

³² Martin 1978: 12; Martin 1990: 451.

³³ Printre dansurile bărbătești solistice și improvizate care au apărut într-un context ritualic se numără dansurile rromne cunoscute la Cleja și Somușca (Péterbencze 1994: 193), precum și „dansul nunții” care se executa cândva la Săbăoani. Csoma 2016: 536.

de cerc, combinații de dansuri în formă de cerc, de cuplu și dansuri de cuplu – din care sunt cunoscute zeci, uneori douăzeci sau treizeci de tipuri, într-un sat.³⁴ Cultura muzicală și de dans moldovenească este multiethnică ca origine și în felul în care sunt interpretate, cu influențe bulgare, rrom, poloneze, maghiare, germane, armenesti, românești, rutene, turcești, ucrainene și evreiești.³⁵ Este posibil ca estomparea trăsăturilor etnice specifice culturilor locale să fi fost inițiată încă în perioada medievală, datorită proceselor de migrație internă, iar mișcările de populație din secolul XX și eforturile instituționalizate de asimilare etnică³⁶ nu au făcut decât să intensifice și mai mult efectele forțelor omogenizatoare. Astăzi, procesul de aculturare³⁷ și omogenizarea culturală³⁸ cauzate de modernizare și globalizare sunt cei mai importanți factori de transformare ale culturii dansului moldovenesc.

Nu se știe aproape nimic despre schimbările din repertoriul de dansuri tradiționale moldovene, despre apariția (și dispariția) dansurilor de bal urbane burgheze sau a dansurilor legate de forme mai noi de divertisment (disco). Muzica disco în timpi de 4/4 de origine nord-americană este în prezent mai răspândită în cluburile de noapte urbane din Moldova. Cercetările de teren contemporane arată,³⁹ că în zonele rurale din regiune, muzica populară⁴⁰ precum și muzica și dansul manele în timpi de 9/8 cu rădăcini balcanice domină preferințele tinerilor.⁴¹

5. Repertoriul dansurilor din Arini

Arini este situat în partea de sud-est a județului Bacău, astfel că, potrivit clasificării dialectologice a cercetătorilor români din domeniul dansului, acesta face parte din Dialectul Coregrafic de Est,⁴² și, în cadrul acestuia,

³⁴ Martin 1990: 450.

³⁵ Martin 1996: 127; Lipták 2014: 41-42.

³⁶ Vezi Peti 2006: 145-147.

³⁷ Tănczos 2010: 65.

³⁸ Tănczos 1997: 9.

³⁹ Cf. Peti 2006: 132.

⁴⁰ Vezi Sándor 1995: 930, 934; Chiseliță 2014: 154; Lipták 2014: 42.

⁴¹ Vezi Garfias 1984: 91-93; Giurchescu-Rădulescu 2011; Beissinger-Rădulescu-Giurchescu 2016.

⁴² Potrivit lui Andrei Bucșan, în partea nordică a acestei zone dialectale sunt frecvente dansurile de cuplu cu structură fixă, în timp ce în partea sudică a zonei sunt mai frecvente

din regiunea etnografică Moldovei-de-Vest.⁴³ Este despărțit de râul Siret de cadrul unitar, tip-bloc ale așezărilor moldovenești de etnie maghiară, și se află departe de orașele mari, care, după părerea mea, joacă un rol decisiv în cultura dansului local.⁴⁴ Ne putem informa despre dansurile sătene din trei surse diferite: materiale de arhivă (filme, anchete și manuscrise), relatările respondenților și observarea participativă pe teren (care este documentație digitală) efectuată de către cercetător.

În cele ce urmează, voi încerca să rezum, cu ajutorul unei diagrame, denumirile de dansuri care pot fi asociate cu culegeri anterioare, cele care provin din amintirile respondenților și de repertoriul de dansuri recurente pe care le-am putut observa. Folosesc transcrierea fonetică a denumirilor de dansuri în conformitate cu pronunția din Arini, iar ortografia lor aproximativă în limba română se poate consulta de pe o listă separată la sfârșitul articolului, acolo unde s-a putut realiza acest lucru. Rezultatul comparației denumirilor arată că în multe cazuri denumirile folosite de diferitele grupuri – care au reprezentat sursa – se suprapun, dar acest lucru nu înseamnă neapărat că se referă cu certitudine la același dans din punct de vedere muzical și formal. Unele dansuri au avut cândva mai multe denumiri, dintre care doar unul singur a mai rămas în uz, de obicei cel în limba română (de exemplu, în maghiară *kezes* → *horă*). Trebuie subliniat faptul că pentru toate cele trei grupuri care au constituit sursa, există dansuri care, în ciuda faptului că sunt dansate și în prezent, nu primesc o denumire specifică.⁴⁵

dansurile în lanț deschis sau închis, iar dansurile de grup și cele solistice sunt mai frecvente doar în contexte rituale (de exemplu, în cazul obiceiurilor de mascaradă de iarnă). Se evidențiază în special utilizarea activă atât a straturilor de dans vechi, cât și a celor noi în repertoriul de dans local. Bucșan 1977: 330-332.

⁴³ Anca Giurchescu a clasificat județele Neamț, Bacău și Vrancea în vestul Moldovei și județele Iași, Vaslui și Galați în estul Moldovei, ținând cont de limitele fiecărei zone etnografice și administrative. El a separat părțile de vest și de est ale Moldovei din cauza prezenței mari a dansurilor populare și a polcilor în cea din urmă. Giurchescu 1995: 234, 248.

⁴⁴ Cf. Gyapjas et al. 1952: 77.

⁴⁵ Giurchescu 1995: 269-270.

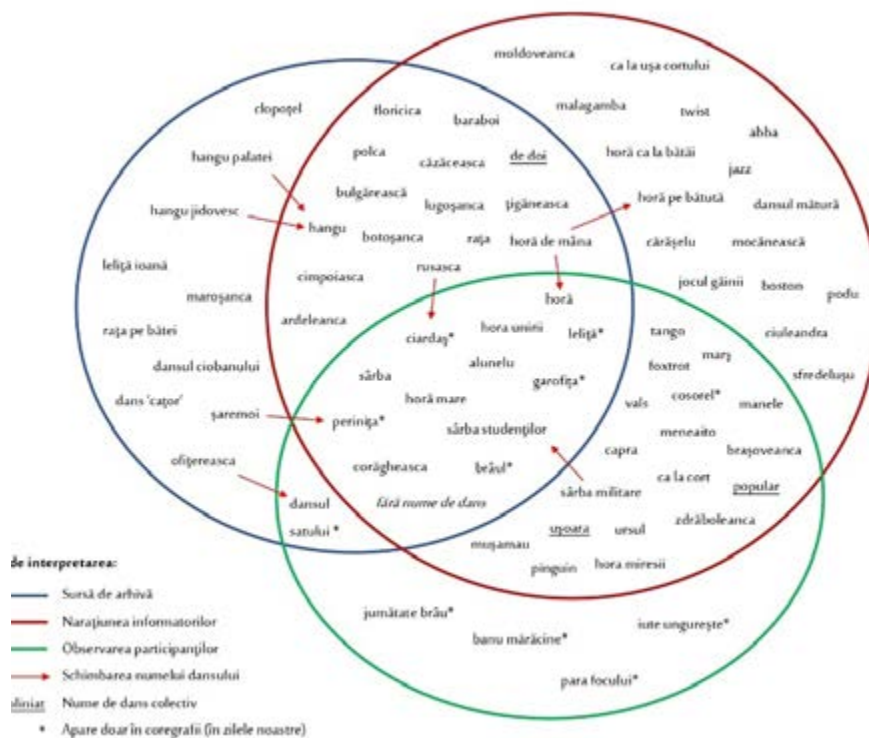


Diagrama 1.

Gruparea colecției de dansuri de la Arini pe tipuri de surse.

Odată cu continuarea cercetărilor, se speră că reconstituirea repertoriului de dansuri din Arini va fi mai precisă și lista de denumiri de dansuri va putea fi completată, însă se pot trage câteva concluzii generale și din diagrama prezentată mai sus. Din repertoriul de dansuri din anii 1940, tipurile de dans⁴⁶ horă, sârba și brău, considerate baza repertoriului de dansuri tradiționale moldovenești, au supraviețuit până în prezent, în ciuda modificărilor muzicale, formale și stilistice. Pe măsură ce tendințele de dans s-au schimbat, au fost adăugate dansuri noi care făceau parte din cultura locală de dans timp de una sau două generații. În timp ce denumirile dansurilor menționate de grupul de raportare a datelor ține de un interval lung (1950'-2010'), sursele de arhivă prezintă setul de dansuri din anii 1940, iar dansurile pe care le-am observat reprezintă setul de dansuri din anii 2010. Comparând ultimele două grupuri, numărul de dansuri nu prezintă diferențe majore (sunt

⁴⁶ Pentru o descriere mai detaliată a dansurilor, vezi Szőnyi 2021: 138-155.

cunoscute ~36 de dansuri), astfel încât numărul de dansuri mai noi asociate cu dansurile „de bază” este aproape același. Desigur, nu se poate ignora faptul că, datorită grupurilor locale de dansuri tradiționale, au putut supraviețui mai multe dansuri care nu mai fac parte din dansurile cunoscute comunității.

Ansamblul repertoriului din Arini poate fi grupat și în funcție de forma de dans. În consecință, se pot distinge categoriile de dansuri în formă de lanț, combinații de dansuri în lanț și de dansuri de cuplu, dansuri de cuplu, dansuri solo și dansuri de grup. Dintre dansurile cunoscute în comună, forma de dans în lanț este cea mai dominantă (36 de dansuri~50%), urmată de forma de dansuri de cuplu (19 dansuri~26%). În comparație cu acestea, formele de dansuri solo (8 dansuri~11%), mixte (6 dansuri~8%) și de grup (4 dansuri~5%) sunt mult mai puțin reprezentate în repertoriu. Proporția formelor de dans, ca și alte elemente formale din repertoriul de dans, a variat de la o perioadă la alta, dar rolul lor în ordinea dansului s-a schimbat mai puțin. La fel ca în anii 1940, dansurile în lanț formează baza repertoriului de dansuri în Arini, cu o proporție variabilă de dansuri mixte, de cuplu, solo sau de grup, în funcție de forma de dans.

6. Ordinea de dans din Arini

În cazul satului Arini, în sursele de arhivă nu se găsesc decât referiri ocazionale referitoare la ordinea de dans. Uneori se menționează că dansul începea cu dansul brâului interpretată de juni ⁴⁷, apoi rața urmată de pe bătei ⁴⁸ iar după oră a urmat căzăceasca.⁴⁹ De asemenea, relatările îngreunează reconstituirea ordinii dansului din trecut, respondenții rareori au reușit să identifice o ordine recurentă în dansuri. Acest lucru poate sugera că ordinea dansurilor nu avea o succesiune „vizibilă”, definibilă și/sau relevantă pentru dansatori, deoarece, în ciuda practicilor mai puțin frecvente de solicitare a dansurilor, muzicienii decideau ordinea dansurilor. În același timp, nu se poate exclude faptul că tendințele de dans, care se schimbau frecvent, au

⁴⁷ Gyapjas et al. 1952: 12, 64; Laknérné-Porvay 1986: 10.

⁴⁸ Gyapjas et al. 1952: 68.

⁴⁹ Gyapjas et al. 1952: 64. În cazul acestor dansuri, se poate observa o combinație de părți de dans lent și părți de dans proaspăt, ceea ce reprezintă o caracteristică generală a dansurilor în lanț europene și balcanice. Martin 1979: 18.

actualizat și modelat constant ordinea dansurilor, astfel încât suitele ciclurilor de dansuri erau diferențiate în funcție de vârstă.⁵⁰

Ordinea în dansurile din Arini pe care le-am cercetat a fost decisă de mai mulți factori, aproximativ în următoarea ordine de importanță: tipul de muzică (formație/muzician live sau muzică înregistrată), rolul dansului (ritual, divertisment), locația (spațiu public sau privat) și compoziția generațională a participanților. Evenimentele cu dans comunitar (de exemplu, baluri, nunți) sunt aproape întotdeaunaacompaniate de o orchestră live, iar ordinea dansurilor este stabilită de muzicieni. Pot fi observate trei suite de dansuri. Prima este suita de dans de bază, care constă din trei dansuri în majoritatea cazurilor, mai rar două sau patru, și este structurată după cum urmează: horă – sârba – corăgheasca sau horă–calacort–sârba, eventual horă–sârba sau horă–calacort–sârba–corăghească.⁵¹ Toate acestea demonstrează că descoperirile Ancăi Giurchescu referitoare la ordinea dansului tradițional al dialectului de dans din regiunea Moldovei de Vest sunt în concordanță cu ordinea dansurilor practicate astăzi în Arini.⁵² Această suită se repetă de mai multe ori în cursul unui anumit ciclu de dans.

A doua suită de dans preferată este tango de dans sau ușoară – foxtrot – manele. În funcție de durata evenimentului de dans, aceasta se poate repeta de două sau trei ori pe parcursul seriei. Dansurile cu o singură melodie sunt interpretate o singură dată în timpul evenimentului. Ordinea acestei a treia suite de dansuri este următoarea: sârba studenților–zdrăboleanca–brașoveanca–mușamaua–pinguin–meneaito. Aceste ultime două suite de dansuri nu se succed niciodată, suita de dansuri de bază este întotdeauna intercalată.

Meneaito este în prezent singurul dans⁵³ care este interpretat de pe o înregistrare chiar dacă o orchestră live este prezentă. Muzicienii iau de obicei

⁵⁰ Potrivit cercetărilor lui Daniel Liptak, în Luizi-Călugăra) din Moldova, „Ordinea dansurilor era arbitrară, iar bărbații se luptau uneori chiar și între ei”. Liptak 2014: 43.

⁵¹ Muzicienii cântă un singur dans - în principal horă și sârba - prin mai multe melodii.

⁵² Potrivit cercetătorului în domeniul dansului, în vestul Moldovei, ordinea dansului se deschide cu horă, urmată de sârba și, în final, în funcție de regiune, de un mic cerc de dansuri în lanț sau de cuplu. Ușor diferit, *hora pe bătaie* sau *corăghește* poate fi observată ca al treilea dans al suitei, mai ales în județele Neamț și Bacău. Giurchescu 1995: 246.

⁵³ Un dans de grup cu o structură legată de pași de vultur și motive de bătaie din palme, dansat rar în perechi mixte sau de un singur sex, cu ținute de mână simple. Istoria exactă a

o scurtă pauză în acest moment, acesta fiind și motivul pentru care menyáito este cântat de mai multe ori fără să se țină cont de suita de dansuri. Un rol similar în stabilirea ordinii dansurilor îl are vals, interpretat de obicei de unul sau doi muzicieni în timp ce restul orchestrei ia o pauză. Valsul era probabil asociat în trecut cu tango și foxtrot,⁵⁴ dar și-a pierdut din popularitate și exclus din repertoriul de dans.

Dansurile din suita de bază a evenimentelor de dans deschise în spații comunitare sunt de obicei inițiate de bărbați, iar la scurt timp după aceea se alătură și femeile. Pot exista mici pauze între dansuri, în funcție de orchestră, sau o succesiune frecventă de dansuri într-o secvență asemenea unui șir. În astfel de cazuri, trecerea între dansuri este inițiat de un dansator experimentat, uneori însoțit de un fluiet sau de alte efecte sonore (aplauze, strigăte) pentru a marca începutul dansului următor. Suita de dansuri legate de o singură melodie este coordonată chiar de către muzicieni prin anunțarea dansatorilor denumirea dansului ce urmează. Același lucru nu poate fi observat în restul ordinii dansurilor.

Repertoriul unui eveniment de dans poate include dansuri care nu apar la alte evenimente, pur și simplu pentru că ar fi disfuncționale. Sunt dansuri legate de un ritual care capătă sens doar în contextul evenimentului de dans respectiv. Astfel de dansuri sunt hora miresei, sau *dansul miresei*, specific nunților, și dansul ursului sau capra, care au funcția fie de a întâmpina sau de a completa dansurile cu ocazia Anului Nou.

Tiparele de dans descrise aici nu pot fi surprinse în afara evenimentelor de dans cu muzică live, cum are dansurile private, care implică doar o mică parte a comunității. În discotecile frecventate de tinerii din Arini, muzica este înregistrată, iar secvența este stabilită de unul sau doi disc jockey. În aceste discoteci, se dansează mai ales pe manele cu o serie de peise și într-o măsură mai mică pe muzică populară, prin care se înțelege hora și sârba, dar și ușoara și meneaito. La petrecerile unde se strânge familia sau prietenii în casele localnicilor se dansează pe muzică înregistrată. Ordinea dansurilor

acestui dans, care s-a răspândit în România la sfârșitul anilor 1990, nu este cunoscută, dar probabil că datează de la coregrafia unui videoclip pentru un cover al piesei „El Meneáito”. Este dansat mai ales de tineri sau de copii.

⁵⁴ În trecut, dansurile de tango–vals–foxtrot erau obișnuite și în alte comunități rurale din România. Giurchescu 1995: 143.

este decisă de către dansatori, în funcție de preferințele participanților. La petrecerile organizate în casele localnicilor, pe care le-am putut observa, dansurile tradiționale în lanț (hora, calacort, sârba, corăgheasca) erau predominante, dar se interpretau și dansuri cu o singură melodie, cum ar fi alunelu, mușamaua sau pinguin. Manelele marchează pauzele între dansuri și sunt mai rar dansate. Cele mai recente evenimente ale grupurilor de dansuri tradiționale nu urmează ordinea dansurilor menționate mai sus, ci conform tradiției orale, își încep de obicei coreografiile cu dansuri de brâu.

7. Contexte de transformare a repertoriului de dansuri în Arini

Nu este ușor să reconstituim schimbările din repertoriul de dans din Arini pe baza relatărilor celor intervievați, deoarece în mai multe cazuri găsim afirmații discutabile cum ar fi: „Ceea ce dansează ei acum, noi dansam atunci [în anii 1960]”.⁵⁵ Diagrama care ilustrează denumirile dansurilor în funcție de grupul sursă relevă inexactitatea acestei afirmației, însă aceasta nu poate fi respinsă dacă vedem că dansurile în lanț care stau la baza repertoriului și a ordinii de dansuri sunt încă vii în practicile culturii de dans de azi. Pe lângă alternanța diferitelor stiluri de dans de-a lungul timpului și generațiilor, se poate presupune că în spatele transformării repertoriului de dans se află mecanismele de influență istorică, economică și socială menționate anterior.

Vechiul set de dansuri, care poate fi schițat pe baza surselor din arhive, a suferit două schimbări majore după strămutarea unei părți a comunității locale în Ungaria. Unele dintre dansurile bărbătești în formă de cerc (rața pe băteii, hangu palatei, hangu jidovesc) au dispărut din memoria localnicilor până în anii 1950, în timp ce altele (rața, botosanca, hangu, brâu) s-au transformat în dansuri mixte, mai apoi au dispărut din repertoriul local începând cu anii 1960.⁵⁶ În Arini, dansul în lanț exclusiv dansat de bărbați a dispărut din repertoriu.⁵⁷ O situație similară poate fi observată în cazul dansurilor solo bărbătești improvizate specifice unui singur gen, deoarece, în afară de

⁵⁵ Bărbat originar din Arini, a spus că s-a născut în 1949, .

⁵⁶ Potrivit lui György Martin, amestecul de dansuri de cerc mixte este „o tendință tipică a dezvoltării moderne”. Martin 1979: 29.

⁵⁷ Potrivit Ancăi Giurchescu, transformarea dansurilor bărbătești în dansuri de gen mixt a dus la o simplificare motivică a dansurilor populare românești. Giurchescu 1995: 81.

introducerea horă pe bătută în anii 1950, dansurile solo practicate anterior (dansul oierului, dansul de brâu în solo, țigănească) au dispărut complet din repertoriul de dans. Emigrarea unui număr mare de bărbați tineri și de vârstă mijlocie care cunoșteau aceste dansuri a jucat probabil un rol important în acest sens, fapt ce a schimbat curând compoziția de gen și structura de vârstă a comunității, a întrerupt modul de transmitere a cunoștințelor de dans.

În a doua jumătate a anilor 1940, majoritatea tinerilor care au fost nevoiți să emigreze din cauza secetei severe lucrau în așezări maghiare din Transilvania și Banat, aici au putut învăța numeroase cântece sau compoziții populare maghiare pe care apoi le-au „adus acasă” cu ei în satele lor. În afară de scurta perioadă de învățământ de stat în limba maghiară din anii 1950, acest contact cultural le-a oferit ocazia de a învăța cântecele „Hallod-e te kőrösi lány”(Auzi tu fată de la Criș) și „Az a szép, akinek a szeme kék”(Cine are ochi albaștri e frumos/oasă), considerate melodii de dans ciardaș. Merită subliniat faptul că versurile acestor cântece au fost uitate în scurt timp, niciunul dintre cei pe care i-am intervievat nu le putea cânta, își amintea doar melodia.

În Arini - spre deosebire de alte așezări maghiare moldovenești⁵⁸ - nu se cunoștea niciun dans de cuplu pentru bărbați, datorat probabil fondării târzii a parohiei. În timp ce în prima jumătate a secolului al XX-lea preoții încă interziceau dansul de cuplu mixt în multe așezări moldovenești, liderul religios din Arini nu a avut o influență atât de puternică asupra culturii dansului, fiindcă nu locuia acolo, doar venea în vizită o dată sau de două ori pe lună.

După transformarea economică din anii 1960, oamenii din Arini au avut din ce în ce mai multe oportunități de a interacționa cu românii din satele vecine, ceea ce a sporit interacțiunile culturale. Atunci când se examinează întâlnirea unor comunități de diferite origini etnice și religioase, putem lua în vedere observațiile dese ce subliniază apariția fenomenului omogenizării

⁵⁸ Stilul meu de dans a fost puternic influențat de credințele religioase ale comunităților maghiare din Moldova și de orientările morale ale actualului lider bisericesc. În raportul său privind vizita sa în Moldova în 1868, canonul de Kalocsa, Mihály Kubinszky, scria: „În ceea ce privește stilul de dans, acesta este mai presus de toate modest și adecvat. Un bărbat nu intră niciodată în contact cu o femeie în timp ce dansează; iar dacă este necesar un contact între dansatori, acesta se face întotdeauna între unul și același sex”. Kubinszky 2004: 84. Cf. Csűry 2004: 203.

culturale,⁵⁹ care în cazul comunității din Arini putea să însemne generalizarea suitei de dansuri de bază bazate pe cultura de dans în lanț de origine Balcanică, fără să neglijăm însă aportul pe care l-a avut acest contact. O parte dominantă a repertoriului satului o reprezintă dansul în formă de lanț mixt denumit ca la cort, *pe care* foarte puțini din generația mai în vârstă (cei născuți înainte de anii 1950) îl pot dansa. Acest lucru se explică prin faptul că dansul a fost introdus „recent” în repertoriul de dans local și mulți n-au reușit să îl învețe. Conform narațiunilor, este posibil ca acesta să fi devenit parte din repertoriul local la sfârșitul anilor 1960 și începutul anilor 1970, probabil prin medierea românilor din Găiceana. Din punct de vedere al răspândirii sale în timp, ca la cort-ul poate să nu pară atât de „nou”, dar este considerat un dans „mai nou” în sat, ceea ce sugerează originea sa străină. Acest argument este confirmat de faptul că din repertoriul comunității Arini, ca la cort-ul este singurul dans care nu este cunoscut în niciun alt sat maghiar din Moldova.⁶⁰

În aceeași perioadă a avut loc transferul forței de muncă masculin în sectorul industrial, ceea ce a dus, pe de o parte, la reducerea drastică a numărului de bărbați care participau la dansuri și, prin urmare, la dispariția dansurilor exclusiv masculine menționate mai sus, dar, pe de altă parte, a permis bărbaților din Arini să se familiarizeze cu cultura urbană. Acesta este, cu siguranță, motivul pentru care în anii 1970 au apărut tango-ul, vals și foxtrot-ul, care, după ce au fost învățate de fete de la băieți, sunt interpretate și în prezent ca dansuri de cuplu mixt, spre deosebire de dansurile de cuplu mai vechi, adesea de un singur gen (feminin).

Ca urmare a desființării colectivelor bărbățești de dansuri în anii 1970, responsabile de organizarea dansurilor până atunci, tradiționalele urări de Anul Nou a devenit o activitate de grup, dar la sfârșitul anilor 1980 și această tradiție s-a schimbat.⁶¹ În primul rând, a avut loc o schimbare în ceea

⁵⁹ Giurchescu 1995: 80-81; Iancu 2011: 57.

⁶⁰ „Când am fost la Bacău la o nuntă, și erau mai mulți oameni din sat, iar muzicanții, ei știu să cânte ca la cortul. Așa că cei din Arini au început să danseze, dar care dintre ei erau ceilalți, niciunul nu știa. Eu zic, de ce nu dansați? El mi-a spus: „Doar cei din jumătatea ta de sat știu acest dans”. Mi-a spus că s-a născut în 1953, în Arini.

⁶¹ În Arini, până în anii 1970, tinerii din comunitatea sătească erau responsabili pentru organizarea și desfășurarea evenimentelor festive și a dansurilor regulate. Conducătorul lor, ales anual, se numea vătaf: șef, a cărui echipă de organizare a dansului mai cuprindea, casierul : trezorer și secretarul: secretar). cf. Giurchescu 1995: 27-28.

ce privește grupa de vârstă, deoarece băieții mai tineri au început să preia locul băieților mai în vârstă în continuarea tradiției urării,⁶² încât tradiția este în prezent practică și de fete, deși în număr mai mic. În paralel cu declinul rolului ritualic a băieților au apărut noi obiceiuri cu caracter dramatic (capra, ursul), care, pe lângă medierea profesorilor și a preoților, dezvăluie influența culturală a comunităților românești din jur.⁶³

Începând cu anii 1980 apar stiluri de muzică și dans mai noi, „aduse acasă” pe casete de tinerii din Arini, cu ajutorul tinerilor care lucrau sau studiau în oraș. În scurta perioadă de funcționare a discotecii locale, a fost introdus ușoara ca dans de cuplu lent precum și dansurile de grup (abba, twist). Trebuie adăugat că, deși exista o cerere pentru dansuri mai noi în rândul tinerilor din acea vreme, aceștia preferau în continuare dansurile populare, adică dansurile tradiționale în lanț și de cuplu.

De la sfârșitul anilor 1990, tinerii au început să învețe dansuri mai noi, cu o structură fixă, mai întâi pinguin și apoi meneaito. Adoptarea acestora a fost sprijinită în mare măsură de răspândirea televiziunii și de învățarea materialului de dans din videoclipuri de muzică.⁶⁴ La începutul mileniului au apărut manelele în discoteci, dar dansurile tradiționale în lanț au rămas parte din repertoriul discotecii, alături de muzica pop. Dansurile mai noi (ușoara, pinguin, meneaito, manele) au fost mai întâi populare în rândul tinerilor, dar în prezent, ele sunt dansate și de persoanele de vârstă mijlocie, rareori de bătrâni. Ca urmare acestea au devenit parte a scenei locale de dans, în special în suitele care se schimbă mai rapid. Există alți trei factori majori care au influențat evoluția repertoriului de dansuri în ultimii 15-20 de ani.

Una dintre ele a fost vizitele la balurilor din satul vecin Găiceana, care a dus la omogenizarea ordinii de bază al dansului în microregiune⁶⁵. Procesul este întărit și de faptul că, atunci când lucrează în Ungaria sau în străinătate,

⁶² Urare de Anul Nou, obiceiul de rămas bun de Anul Nou în ajunul Anului Nou. Iancu 2008: 149.

⁶³ Németh 2009: 3.

⁶⁴ „Până și nevăstuica a ieșit acum pe aici. *Dar de unde au scos dansul ăsta?* Deci muzicienii l-au văzut la televizor și apoi l-au învățat. Și apoi copiii, sau adulții, l-au văzut la televizor, îl dansează, și apoi merge așa.” Ea a spus că s-a născut în 1977, o săteancă în Arini.

⁶⁵ Prin microregiune înțeleg municipiul Găiceana, care include satele Arini, Găiceana, Huțu și Popești.

bărbații din Arini lucrează adesea împreună cu bărbații români din alte comune, își petrec zilele libere împreună, uneori dansând.

Al doilea element o reprezintă inițierea activităților de păstrare a tradițiilor, care a dus la 1) revitalizarea mai multor dansuri vechi (brâul, perinița, leliță, garofița, cosorel) și reintroducerea lor în repertoriu de către o parte a comunității (grupuri de dans), 2) dansuri din alte comunități maghiare moldovenești (banu măracine, para focului, jumătate brâu, iute ungurește) au fost învățate și încorporate în propriile spectacole, și 3) dansuri noi au fost create din dansuri locale vechi (ofițereasca → dansul sătesc), după o reinterpretare muzicală, formală și stilistică considerabilă; 4) sau, eventual, la coregrafia unor dansuri complet noi (Ciardaș).

Cel de-al treilea și cel mai important factor de transformare este migrația forței de muncă în străinătate, fenomen care, de la schimbarea regimului încoace, a exclus din ce în ce mai mulți bărbații de pe scena locală de dans. Fără prezența bărbaților, femeile participă la majoritatea dansurilor locale (în special la nunți) singure, fără partener, și, prin urmare, preferă să se alăture dansurilor de cerc și de grup sau să execute versiunile pentru cupluri ale vechilor dansuri în lanț (horă, sârba, ca la cort, corăgheasca), situații în care se acceptă dansurile de cuplu de același gen, adică femeile pot dansa cu femei. Luând în considerare cele de mai sus, se pot contura patru tendințe în dezvoltarea repertoriului de dansuri locale. 1) Suita tradițională de bază a dansului în lanț este păstrat tot mai mult, fiindcă femeile pot să se alăture cu ușurință. 2) Dansurile de grup mai noi (meneaito, manele) sunt învățate de femeile căsătorite tinere și de vârstă mijlocie, ceea ce conferă dansurilor de grup un loc din ce în ce mai sigur în ordinea dansului local. 3) Dansurile de cuplu moderne încep să fie împinse în fundal, deoarece sunt de dorite perechile mixte.⁶⁶ 4) Versiunile în cuplu ale dansurilor tradiționale în lanț devin tot mai frecvente și se diferențiază din ce în ce mai mult în formă și stil. Desigur, explicația pentru aceste schimbări nu vine exclusiv pe fondul absenței bărbaților și necesitatea de a avea cupluri de femei. Pluralitatea formală și a genurilor este o caracteristică a dansurilor care au fost prezente o perioadă lungă de timp și care pot fi reînnoite în mod constant în ceea ce

⁶⁶ Un exemplu excelent în acest sens este cazul valsului, care în prezent a fost exclus din suita de tango și foxtrot, fiind dansat doar în timpul pauzelor. Cf. Martin 1979: 29.

privește forma (și chiar muzica) lor. Dansurile în formă de cerc din repertoriul de dansuri locale, cu numeroasele lor melodii, oferă un cadru inovator de creație individuală și comunitară de dans.⁶⁷

În cazul migrației forței de muncă, nu trebuie să ignorăm de mecanismele de influență ale modei muzicale și de dans învățate în străinătate. Printre acestea se numără apariția hiturilor actuale și, în general, a muzicii disco 4/4 (house sau techno) în obiceiurile de ascultare ale tinerilor, care deși nu este încă la fel de pronunțată, dar apare la petrecerile organizate acasă. În prezent, scena de dans din Arini este alcătuită din trei grupuri distincte. Există dansurile în lanț de stil vechi, cu rădăcini rurale (horă, ca la cort, sârba, corăgheasca), de care se leagă o serie de melodii. Acestea oferă posibilitatea de a crea dansuri individuale din punct de vedere al structurii și al motivelor, fiind astfel supuse unei schimbări continue de formă și muzică prin transformare internă organică, iar mai nou sunt dansate și în cupluri improvizate. Există, de asemenea, cupluri și dansuri de grup slab structurate, dar legate între ele (tango, ușoara, vals, foxtrot, manele), care au fost preluate din mediul urban și care au la bază mai multe melodii. Acestea sunt mai limitate în varietatea lor și, prin urmare, sunt mai ușor de înlăturat din practica comunitară de către moda curentă sau alte influențe externe. În cele din urmă, există dansuri în lanț, de cuplu și de grup cu o structură și o formă fixe, fie mai vechi (sârba studenților, zdrăboleanca, brașoveanca, mușamaua), fie mai recente, de origine străină (penguin, meneaito), care se dansează pe o singură melodie. Acestea au o capacitate de transformare foarte redusă și, prin urmare, dacă nu se răspândesc la toate grupele de vârstă din comunitate ca dans, rămân la modă pentru o singură generație și pot dispărea rapid din repertoriul de dans local.

Acest lucru arată că repertoriul de dans contemporan al satului este alcătuit din dansuri cu rădăcini, utilizări, structuri, forme și medii muzicale diferite. Acest lucru nu se datorează doar influențelor externe tot mai semnificative asupra comunității, ci și practicii de adaptare a dansatorilor, așa încât adoptarea unor dansuri mai noi nu atrage de la sine abandonarea celor vechi. Prezența simultană azi a diferitelor stiluri de dans în sat este foarte izbitoare. Prezența simultană a unor sisteme culturale cu origini și structuri

⁶⁷ Cf. Giurchescu 1995: 81.

diferite în comunitățile maghiare din Moldova a fost remarcată de mulți.⁶⁸ Vilmos Tánzos, în eseuul său etnografic, scrie: „*Poate că nu atât arhaismul culturii, cât lipsa omogenității culturale este atât de strigător de stridentă în Moldova*”.⁶⁹ Deoarece una dintre caracteristicile definitorii ale culturii este schimbarea constantă, coexistența unor fenomene culturale diferite nu poate fi considerat un fenomen nou în cultura dansului. Totuși, această complexitate a primit puțină atenție din partea cercetătorilor din domeniul dansului, din cauza metodologiei selective a studiilor de folclor al dansului (care se concentrează în primul rând pe patrimoniul de dans tradițional) și a transformării timpurii și accelerate a tradițiilor de dans din Bazinul Carpatic.

8. Concluzii

Transformarea repertoriului de dansuri în Arini, în contextul schimbărilor macro și microistorice care afectează comunitatea de dansatori, modelează procesele care au loc în sistemul social local, subțierea relațiilor sociale strânse, schimbarea compoziției de gen și generaționale a comunității, sau organizarea de la sine a controlului social și dobândirea de abilități de dans. Toate acestea indică încastrarea socială pronunțată a dansului.⁷⁰ Schimbările din repertoriul de dans al Arini arată o anumită întârziere în comparație cu răspândirea tendințelor de dans europene, deoarece dansurile moderne de cuplu au apărut relativ târziu, abia în anii 1970, dansurile de grup mai noi în timpul schimbării de regim, iar cele mai recente dansuri regionale sau globale la modă și-au făcut apariția în noul mileniu. Aceste dansuri au devenit rapid parte a scenei de dans fără a înlocui dansurile tradiționale în lanț, creând astfel un fel de paralelă non-sincronistică în cultura locală de dans. Non-sincronismul se referă la prezența simultană, într-un anumit spațiu geografic, a unor sisteme socio-culturale cu caracteristici structurale și mentalități diferite.⁷¹ Veronika Lajos a propus o variantă specială a acestui concept, noțiunea de „simultaneitate

⁶⁸ Lajos 2009: 125.

⁶⁹ Tánzos 1996: 58.

⁷⁰ Szőnyi 2018: 43.; Szőnyi 2020: 160.

⁷¹ Conceptul a fost folosit pentru prima dată de filozoful Ernst Bloch pentru a descrie fenomenele sociale, iar mai târziu a fost aplicat de Hermann Bausinger în domeniul etnografiei. Lajos 2009: 125.

complexă”, pentru interpretarea lumii maghiarilor din Moldova. În opinia ei, „*interfața cultural-socială multistratificată*” din Moldova se datorează întâlnirii a trei scene (rurală/locală, urbană românească și metropolitană vest-europeană).⁷² Starea actuală a culturii dansului - încă activă pe o bază participativă, cu un repertoriu bogat și o tendință de diferențiere - arată că comunitatea se adaptează eficient la inovațiile culturale ale unei lumi globale în accelerare. Deși este prea devreme pentru a specula cu privire la evoluția acestui fenomen, este clar că dansatorii din Arini, indiferent de vârsta lor, au o capacitate semnificativă de adaptare, ce poate fi legată de situația istorică și socială specifică a comunității.⁷³

⁷² Lajos 2009: 124-126.

⁷³ Prin aceasta mă refer, printre altele, la constrângerea la asimilare care rezultă din situația de minoritate, la formarea unei viziuni pluraliste asupra lumii care poate fi explicată prin migrația forței de muncă și la utilizarea unor concepte identitare dependente de situație ca urmare a tuturor acestora. Cf. Lajos 2006: 179, 183.

Bibliografii

- BEISSINGER, Margaret – RĂDULESCU, Speranței – GIURCHESCU, Anca (eds.)
2016 *Manele în România. Expresie culturală și semnificație socială în muzica populară balcanică*. Lanham, Boulder, New York, Londra: Rowman & Littlefield.
- BUCȘASN, Andrei
1977 Particularitățile dansului popular românesc. În Edit Kaposi - Ernő Pesovár (eds.): *Dance Studies 9*. Budapest.
- CHISELIȚĂ, Vasile
2014 Genurile muzicii populare instrumentale de dans din Moldova/Basarabia și nordul Bucovinei. Inovație și dialog european în epoca modernă. *Revista de Etnologie și Culturologie*. Vol. 16. 141-197.
- CSOMA, GERGELY
2016 *Limitată în timp. Vraji, lecturi, blesteme, rugăciuni arhaice și povești populare din Moldova*. Budapesta.
- CSÚRY, BÁLINT
2004 (1934) Extras din jurnalul de călătorie în Moldova al lingvistului Bálint Csúry. În Gábor Vincze (ed.): *Asimilare sau emigrare? Resurse pentru studierea istoriei moderne a etniei maghiare din Moldova, Csángók (1860-1989)*. Biblioteca de Studii Maghiare 27. Budapesta, Cluj-Napoca: Fundația Teleki László, Asociația Muzeului Transilvaniei. 198-208.
- ERIKSEN, Thomas Hylland
2006 *Locuri mici - probleme mari. O introducere în antropologia socială*. Budapesta.
- FARAGÓ, JÓZSEF
1979 Folclor organic și folclor organizat. *Timpul nostru*. Vol. 38 nr. 1-2 nr. 49-52.
- GARFIAS, Robert
1984 Dansul la țiganii urbani din România. *Anuar de muzică tradițională*. Vol. 16. 84-96.

GIURCHESCU, Anca

1995 *Dans tradițional românesc*. Mill Valley, CA: Wild Flower Press.

2003 Estetica dansului în comunitățile tradiționale românești. *Anuarul de muzică tradițională*. Vol. 35. 163-171.

GIURCHESCU, Anca - RĂDULESCU, Speranței

2011 Muzică, dans și comportament într-o nouă formă de cultură expresivă: Manea românesc. *Anuarul de muzică tradițională*. Vol. 43. 1-36.

GIURCHESCU, Anca – TORP, Lisbet

1991 Theory and Methods in Dance Research. A European Approach to the Holistic Study of Dance. *Yearbook for Traditional Music* 23. International Council for Traditional Music. 1-10.

GYAPIAS, ISTVÁN – HUBAY GYŐZŐ – JANKOVICH ERZSÉBET – SIMON ANTAL – SOMLAI ISTVÁN – VÉGVÁRI REZSŐ

1952 [Raport, colecție de texte etichetate, notații muzicale] Dosar. 220. Manuscris digitalizat, Egyházaskozár, Baranya megye. Budapesta: Institutul de Muzicologie, Departamentul de Cercetare și Arhivă a Muzicii și Dansului Popular . 1-93.

HALÁSZ, Péter

2020 *De la primul sărut la primul copil. Alegerea cuplului, căsătoria și copiii în obiceiurile și credințele maghiarilor moldoveni*. Barót: Editura Tortoma.

IANCU, Laura

2008 Obiceiuri calendaristice în satul moldovenesc maghiar. *Societatea Transilvană* vol. 5 nr. 2 nr. 145-165.

2011 *Religia locală în satul maghiar moldovenesc. Un studiu etnografic*. Teză de doctorat, manuscris. Universitatea din Pécs, Școala doctorală interdisciplinară, Programul de doctorat în etnografie-antropologie culturală.

ILYÉS, Zoltán

2008 Csángó moldovenesc. În Bárdi Nándor - Fedinec Csilla - Szarka László (eds.): *Hungarian Minority Communities in the 20th*

Century. Diarín Csánka, Hungarian Minority. Comunitățile etnice maghiare în secolul XX. 418-425.

KAEPPLER, Adrienne

- 1991 *American Approaches to the Study of Dance. Anuarul de muzică tradițională 23. Consiliul Internațional pentru Muzică Tradițională. 11-21.*

KESZEG, Vilmos

- 2018 *Folk culture under fire: tentative de interpretare și contextualizare. În Jakab Albert Zsolt – Vajda András (eds.): A néprajzi örökség új kontextusai. D. Jakob (Kriza 43. 9-77.)*

KUBINSZKY, Mihály

- 2004 (1868) *Propunerile lui Mihály Kubinszky, canonic de Kalocsa, privind maghiarii catolici moldoveni. În Gábor Vincze (ed.): Resurse pentru studierea istoriei moderne a etniei maghiare din Moldova, Csángók (1860-1989). Biblioteca de Studii Maghiare 27. Budapesta, Cluj-Napoca: Fundația Teleki László, Asociația Muzeului Transilvaniei. 85-88.*

LAJOS, Veronika

- 2006 *Modernizare și societate în comunitățile Csángó din Moldova: aspecte ale migrației. În László Diószegi (ed.): Csángó moldovenesti. Diodios Diocanios. Fundația László Teleki, Budapesta. 177-184.*
- 2009 *„Lasă-i pe bătrâni să se trezească și să vadă cât de bine e să trăiești acum...?”. Modernitate și migrație în Moldova. În László Diószegi (ed.): Moldovan Csángó and the Changing World. Fundația László Teleki, Universitatea din Ungaria de Vest Centrul Universitar Savaria. 123-137.*

LAKNERNÉ BRÜCKLER Andrea – PORVAY József

- 1986 *Tradiția de dans a ceangăilor moldoveni care trăiesc în Egyházaskozar. Teză de doctorat. Dosar 1210. Manuscris digitizat. Egyházaskozár, județul Baranya. Budapesta.*

LANGE, Roderyk

- 1975 *The Nature of Dance: An Anthropological Perspective, Londra: Macdonald and Evans Ltd.*

LIPTÁK, Dániel

- 2014 Comoara melodică a unui violonist moldovean Csángó I.
Folkmagazin 21. évf. 1. sz. 40-43.

MALINOWSKI, Bronisław

- 1939 Grupul și individul în analiza funcțională. *American Journal of Sociology*. Vol. 44. No. 6. pp. 938-964.

MARTIN, GYÖRGY

- 1952 [Raport. Povești populare din Csángó.] Dosar 215. Manuscris digitizat, Egyházaskozár, județul Baranya. Budapesta.
1967 Rolul spectacolului de improvizație în cultura dansului din Bazinul Carpatic. *Buletinul Artelor Dansului*. Nr. 3. 118-125.
1978 Relația dintre folclorul de dans maghiar și cel românesc în context european. *Művelődés* vol. 31 nr. 2 nr. 9-13.
1979 *Dansul circular maghiar și afinitățile sale europene*.

Budapesta.

- 1990 Analiză și clasificare a dansurilor populare. În Mihály Hoppál (ed.): *Muzică populară, dansuri populare, jocuri populare. Etnografie maghiară VI*. Budapesta. 189-194.
1996 *Tipuri de dansuri și dialecte de dans maghiar*. Budapesta.

MOHÁCSÉK, Magdolna – VITOS, Katalin

- 2003 Obiceiurile de consum ale lucrătorilor migranți din satul maghiar. *Societatea transilvăneană* Vol. 1 Nr. 2 Nr. 101-112.

NÉMETH, László

- 2009 Muzica populară maghiară în Moldova. În Tálás Ágnes Judit (ed.): *Dansuri moldovenești - Klézse, Somoska*. Partea a IV-a din seria Patrimoniul de dansuri din Bazinul Carpatic, material educațional - DVD. Budapesta. 1-23.

PETI, Lehel

- 2006 Structura relocării Csángó și impactul acesteia asupra strategiilor de construire a identității. În Jakab Albert Zsolt - Szabó Á. Töhötöm (ed.): *Young researchers on popular culture*. Kriza Books 27. 129-155.

2012 *Riturile imagistice ale religiozității populare moldovenești Csángó*. Cluj Napoca: Institutul Național pentru Cercetarea Minorităților.

PÉNTEK, János

2020 Tipuri, grupuri, peisaje în limba maghiară moldovenească. Regândirea unei întrebări vechi. *Limba maghiară* Vol. 116 Nr. 2 Nr. 129-138.

PÉTERBENCZE, Anikó

1994 Evenimente și dansuri comunitare în zona Bákó. *Punct de vedere etnografic* Vol. 3 Nr.1-2 Nr. 189- 203.

RADCLIFFE-BROWN, Alfred Reginald

1952 *Structure and Function in Primitive Society. Essays and Addresses*. Glencoe, Illinois: The Free Press.

ILDIKÓ SÁNDOR

1995 Schimbare de instrumentație și viață de dans în Klézse. *Ethnographia* Vol. 106 Nr. 2 Nr. 927-936.

SHILS, Edward

1996 (1981) Stabilitatea tradiției și formele de schimbare. Traducere de László Nagy. *Café Babel* 19, nr. 97-111.

SZŐNYI, Vivien

2018 The Social Embeddedness of the Dance Culture in a Moldavian Village *Open Journal for Anthropological Studies* Vol. 2. No. 2. 37-52.

2019 Bazele teoretice și metodologice ale cercetării funcționaliste a dansului. *Dance Studies Publications* Vol. 11 Nr. 1 Nr. 38-47.

2020 Practici de adaptare în cultura de dans din satul moldovenesc maghiar. În Pál-Kovács Dóra - Szőnyi Vivien (eds.): *A mozgás Mystériuma. Misterul mișcării*. L'Harmattan. 152-172.

2021 „Dansurile din Arini” - *Studiu antropologic al culturii dansului într-o comunitate maghiară din Moldova*. Teză de doctorat, manuscris. Szeged.

VILMOS TÁNCZOS

1996 *Poarta spre est s-a deschis. Eseuri etnografice*. Cluj-Napoca: KOMP-PRESS - Prietenii Korunk.

- 1997 Cu privire la populația de Csángó moldovenească. *Biblioteca Fundației pentru Inovare Culturală*. Manuscris, pp. 26.
Disponibil: <http://www.kia.hu/konyvtar/erdely/moldva.html>;
ultima descărcare: 2021. 02. 08.
- 2010 Cunoștințele de limbă maghiară ale ceangăilor moldoveni în 2008-2010. *Minoritatea maghiară* Vol. 15 Vol. 3-4 (57-58) Nr. 62-156.

Procesele transgeneraționale ale dansului tradițional țigănesc: exemplul Nyírvasvári

HENRIETT SZABÓ

Introducere

O trăsătură distinctivă importantă a comunităților de romi care trăiesc în Ungaria este moștenirea lor culturală, utilizarea limbii și segregarea spațială. Studiul de față se ocupă de patrimoniul tradițional al unei comunități locale de romi Oláh, situată la periferia nord-estică a țării, punând un accent deosebit pe conservarea și transmiterea elementelor folclorice, prin intermediul exemplului unei așezări.¹

Colecțiile și analizele pe această temă arată că, după reunificarea germană (1867), familiile de țigani Oláh au ajuns în Ungaria, în special prin Transilvania. Ca urmare a stilului lor de viață migrator, popoarele și comunitățile care au intrat în contact cu ei le-au influențat cultura, din care au adoptat apoi și păstrat multe elemente în tradițiile lor. De asemenea, studiile au arătat că aculturația este un proces cultural fundamental care afectează comunitățile de țigani Oláh, în cursul căruia condițiile culturale de demarcație netă între maghiari și țigani dispar încet-încet. Se poate spune că este un proces firesc ca cele două comunități să interacționeze între ele în mai multe feluri pe măsură ce trăiesc împreună. Cercetarea socială a examinat aceste procese în diverse cadre conceptuale, cum ar fi adaptarea, aculturația, integrarea, asimilarea, disimilarea, în care comunitatea/comunitățile în cauză își dezvoltă practicile de interacțiune cu „cealaltă” comunitate.

Studiul de față folosește un studiu de caz pentru a arăta cum și de ce se realizează transformarea culturală a diferitelor sub-comunități etnice - în special relația dintre maghiari și țigani - într-o așezare multi-etnică în cursul unei coexistențe pe termen lung.

¹ Cercetarea a fost susținută de grantul NRD K 143711.

Aculturație vs. adaptare

În cazul țiganilor Oláh care trăiesc în nordul și nord-estul țării, se poate spune, cu o oarecare exagerare, că păstrarea tradițiilor se bazează pe diferite modele locale. Pe baza experienței de cercetare pe teren în acest domeniu, se poate spune că, datorită naturii situaționale a procesului, nu este posibilă formularea unei descrieri uniforme sau a unor declarații generale, deoarece pentru fiecare așezare pot fi identificate diferite încercări de adaptare culturală. Condițiile locale și practicile locale determină coexistența și, în parte ca o consecință, dezvoltarea relației cu propriul patrimoniu cultural. Măsura în care o comunitate țigănească păstrează și prețuiește elemente ale tradițiilor sale în viața de zi cu zi depinde de o serie de factori.

Primul și cel mai important aspect este relația dintre comunitatea țigănească și societatea maghiară majoritară, proporțiile din cadrul așezării și raportul de forțe care rezultă. Relația majoritate-minoritate în teatrele maghiare din nord-estul Ungariei studiate astăzi nu mai înseamnă că maghiarii constituie automat majoritatea într-o așezare. Cercetările arată că există un număr tot mai mare de procese sociale care duc la o creștere constantă a proporției persoanelor de origine țigănească în cadrul populației locale, indiferent de tipul de așezare.² Coexistența pe plan local poate fi caracterizată de localizarea spațială a sub-comunităților, de izolare - practici de izolare și segregare - și de lipsa amestecului cultural care rezultă, sau, dimpotrivă, în cazul așezării mixte, de procese mai intense de aculturație și adaptare ca urmare a contactelor frecvente.

Pe baza cercetărilor de teren efectuate în regiunea Marii Câmpii de Nord, putem spune că în cazul sub-comunităților care coexistă, relația majoritate-minoritate tinde să fie dominată de o tendință de schimbare mai semnificativă a stocului cultural al comunității minoritare pe plan local. Astfel, în Nagyecséd, de exemplu, practicile de aculturație ale comunității țigănești Oláh nu sunt în parte rezultatul unor influențe externe, ci o strategie conștientă a minorității în speranța de a se adapta la societatea maghiară majoritară.³ În schimb, în Nyírvasvári, practicile de conviețuire pe termen

² A se vedea Péntzes et al. 2018.

³ A se vedea Szabó 2023.

lung și segregative tipice acestei zone nu au ca rezultat amestecul cultural dintre cele două comunități. Comunitatea țigănească locală nu păstrează sau chiar abandonează anumite elemente ale moștenirii sale culturale tradiționale (adaptând elemente ale culturii majoritare) cu dorința de a se adapta la societatea maghiară majoritară.

În studiul de față, problema transmiterii transgeneraționale a dansului țigănesc, unul dintre cele mai proeminente elemente tradiționale din Nyírvasvári, va fi interpretată mai detaliat. Abordarea noastră se concentrează asupra întrebării referitoare la condițiile sociale care determină supraviețuirea dansului țigănesc și la modul în care acesta este parte integrantă a culturii țigănești locale într-un context în care educația în domeniul dansului și calendarele de dans nu sunt instituționalizate la nivel local.

Experiența noastră de cercetare arată că păstrarea instituționalizată a tradițiilor, de exemplu în Nagyecsed, a fost eficientă în conservarea culturii. Instituționalizarea tradiției dansului țigănesc în Nagyecsed, organizarea ansamblurilor de dans și educația în domeniul dansului care rezultă din aceasta pot duce chiar la conservarea tradițiilor în instituțiile de învățământ și în organizațiile comunității civile, așa cum se poate observa în acest mic oraș din Nyírség. Există o reeducare conștientă și planificată a dansului, care a dus la apariția unei mișcări de renaștere. Redescoperirea și predarea tradiției dansului țigănesc Olách din Nagyecsed copiilor și adulților se realizează cu ajutorul unor profesori de dans profesioniști, ceea ce reprezintă o mișcare foarte specifică.⁴

În schimb, în Nyírvasvári, predarea dansului nu a fost instituționalizată sau, așa cum vom vedea mai târziu, datorită stagnării instituționalizării inițiale, putem descoperi practicile originale de transmitere a tradiției în cadrul comunității, precum și formele de predare a dansului. Potrivit acestora, observarea dansului, angajarea, situațiile de duel-competiție sunt formele cele mai importante ale proceselor de învățare a dansului care joacă un rol în practicile de transmitere a tradiției în comunitățile neinstituționalizate.

În cele ce urmează este prezentat modul în care, în Nyírvasvári, transmiterea tradiției este pusă în practică în ceea ce privește un element distinct al patrimoniului cultural imaterial, cum ar fi dansul. După cum s-a

⁴ Vedeți mai multe în documentarul *Beyond the Bridge* (Biczó - Szabó 2019).

făcut o scurtă aluzie mai sus, un context important pentru acest subiect este faptul că, deși comunitatea de romi Oláh din Nyírvasvári trăiește de zeci de ani alături de maghiari, strategiile lor de conservare a patrimoniului tradițional și a identității romilor nu sunt, în esență, afectate de această coexistență. Modelele majoritare și adaptarea culturală sunt cel mult reflectate în elementele externe, în principal în locuințe, deși mediul segregat din așezare este izbitor de diferit de cel din satele majoritare. Elementele mai puțin «vizibile» ale culturii, care necesită o interacțiune frecventă și intensă cu majoritatea, cum ar fi limba, identitatea, patrimoniul spiritual, nu prezintă aproape deloc o influență majoritară. Păstrarea sau chiar abandonarea tradițiilor depinde doar de relațiile interne ale comunității rome sau se schimbă ca urmare a acestora.

Pe baza interviurilor și a observațiilor cu familia Rostás, cu patru membri ai fostei *formații Flacăra Albastră* și a experienței filmului etnografic pe această temă, este prezentată practica transmiterii transgeneraționale a culturii țigănești în Nyírvasvári.

Despre procesele transgeneraționale ale dansului țigănesc

În 2020, Departamentul de Etnografie al Universității din Debrecen a lansat seria de filme documentare etnografice⁵, intitulată *Tradițiile noastre etnografice vii*, inițial cu scopul de a prezenta practicile contemporane ale unor ocazii festive anuale tradiționale sau fenomene ale evenimentelor folclorice care pot fi înregistrate astăzi. „*Seria de filme se dorește a fi un instrument de captare și prezentare pentru un public profesionist și interesat de fenomenele și evenimentele care reprezintă forme vii sau reînviolate ale patrimoniului folcloric.*”⁶

Cea de-a treia parte a seriei de filme se intitulează *Dansul țigănesc în Nyírvasvár*⁷, care tratează, printre altele, originile faimoasei șuete țigănești locale. Filmul etnografic, urmând conceptul seriei de filme, oferă spectatorilor detalii despre practica transferului de cunoștințe culturale și muzicale de la o generație la alta, interpretate de experți locali. Situația culturii dansului prezentată în episodul despre Nyírvasvari este strâns legată de mișcarea folclorică țigănească din Ungaria.

Înainte de marea mișcare a bandelor țigănești din anii 1970, au existat deja evenimente semnificative în anii 1930 care au folosit înregistrări vizuale, legate de cercetarea folclorică în comunitățile țigănești din țara noastră. Înregistrările de dans ale etnografului Sándor Gönyey Ébner sunt primele imagini în mișcare care marchează începutul filmărilor etnografice în Ungaria și care au contribuit la descoperirea valorilor culturale ale comunităților țigănești. Gönyey a fost unul dintre primii care a documentat *dansul țiganilor cu bățul în Porcsalma* în 1934.⁸ Iată cum este descris dansul bastonului cuplurilor în capitolul Etnografia *dansului din Ungaria*:

„*Cel mai desăvârșit dintre dansurile de baston este cel din județul Satu Mare. Din acesta reiese clar că bastonul este un substitut al sabiei. Aspectele antice, ritualice ale mișcărilor sunt extrem de prețioase. Din*

⁵ Ideea de bază a seriei de filme, dezvoltarea acesteia și producția celor trei părți ale seriei de până acum sunt rezultatul muncii autorului studiului.

⁶ Szabó 2021b: 128-129.

⁷ Szabó 2021a.

⁸ Pentru colecția de înregistrări de dans ale lui Sándor Ébner Gönyey, vezi: <https://gyujtemeny.neprajz.hu/neprajz.06.13.php?bm=1&kv=1394720&nks=1> [ultima vizită: 05.07.2023]

punct de vedere al varietății figurilor de dans și al mișcărilor de baston, acesta este cel mai bogat dans de baston al nostru. Este dansat de doi: un bărbat și o femeie.”⁹

Gönyey și elevii și contemporanii săi au contribuit apoi la supraviețuirea și conservarea dansului țigănesc prin alte înregistrări. Desigur, impactul direct al filmelor a fost limitat și știm, de asemenea, că prezentarea publică și practica culturii țigănești în general nu au fost tocmai ușoare după cel de-al Doilea Război Mondial. Depindea de factorii de decizie politică să susțină sau chiar să interzică asociațiile culturale și, într-adevăr, au existat puține oportunități pentru conservarea instituționalizată a tradițiilor. Fenomenul, diferitele măsuri luate de politicieni pentru a restricționa conservarea culturii romilor, poate fi legat în primul rând de punerea în aplicare a intențiilor de asimilare forțată care au început să ia amploare în anii 1960.

Asociația Culturală a Țiganilor Maghiari, înființată în 1957, a făcut multe pentru păstrarea tradițiilor romilor, chiar și ca organizație controlată politic. În 1959, la Budapesta a fost organizat primul festival de folclor țigănesc, în cadrul căruia renumitul etnograf și colecționar de dansuri populare György Martin a jucat un rol de neuitat. Pe lângă cercetările sale asupra botanului țigănesc din Porcsalmai, a investigat forma dansului țigănesc și procesul de transmitere a folclorului în alte câteva așezări din Nyírség. Așa a ajuns la Nyírvasvári, unde, datorită muncii sale de colectare și interesului său, țiganii din zonă s-au organizat într-un ansamblu. Ansamblul țigănesc din Nyírvasvár, numit *Kék Láng*, a fost înființat în anii 1950¹⁰ și, deși s-a desființat în anii 2000, influența și memoria sa sunt puternice și astăzi.

⁹ Felföldi 2001: 110-111.

¹⁰ Data exactă a înființării sale nu este cunoscută, unele surse au plasat începutul organizării sale în 1957, altele în 1953, pe baza propriei colecții.



Foto 1: Banda Blue Flame
(sursa: <https://napkeletnepe.hu/2018/01/17/rostas-tibor/>)

„Ansamblul Flacăra Albastră a fost înființat de bunicul meu, Ferenc Rostás, fondator din 1953, cred. Cu mult timp în urmă, până în anii ,90, au făcut turnee locale și naționale. Dar adevărul este că de multe ori veneau pe gratis, pentru o farfurie de mâncare. Asta e ceva de știut. Și-au construit propriile lor mici tradiții aici pentru a cunoaște țara.”¹¹

„El [Ferenc Rostás - Sz.H.] și familia sa sunt unul dintre cei mai talentați reprezentanți ai tradiției dansului maghiar și țigănesc din regiunea Tisza Superioară. Încă din anii 1950 s-au implicat în mișcările tradiționale maghiare. Spectacolele și activitățile lor de predare au contribuit în mare măsură la faptul că sute de tineri dansatori au adoptat botosul în Ungaria.”¹²

¹¹ Colecție proprie: bărbat de 46 de ani de origine țigănească Ola, Nyírvasvári, 2019.

¹² <http://nepmuveszetmesterei.hu/index.php/dijazottak-neve/224-rostas-ferenc> [Data descărcării: 06/05/2023]

Descrierea de mai sus se regăsește în lista combinată a Maeștrilor de Artă Populară, deoarece Ferenc Rostás a primit titlul de Maestru de Artă Populară în grupul de genuri de dansatori în 1997.¹³

Imaginea care reiese din interviurile privind istoria vieții și din interviurile tematice cu membrii familiei Rostás dezvăluie procesul prin care cercetarea dansului a descoperit practicile tradiționale ale comunității Ola din Nyírvasvári și modul în care interesul etnografic extern a întărit dorința localnicilor de a-și cultiva propria cultură.

*„Când s-a înființat TSZ, la vremea respectivă, este adevărat, a venit de la Budapesta doctorul György Martin, care ne-a descoperit. Apoi tatăl meu, fratele și sora lui, și vechiul dans tradițional la bară, pentru că odată țiganii, țiganii ăia bătrâni, au băut și apoi au început să se lipească. Și cântecul s-a dus. Tatăl meu a învățat de la tatăl lui. Pentru că pentru tata, la poticnire era cerul și pământul. Omul nu putea s-o facă așa cum o făcea el. Eu eram muzician printre ei și aveam o soră, cântăreața Mária Rostás. Formația era formată din mine la violă și fratele și ginerele meu la două chitare. Așa ne-am dus, am plecat în Brazilia”.*¹⁴

Carierea internațională și interesul pentru activitatea *Flacărei Albastre* au dat un nou impuls tradiționaliștilor amatori de a-și promova activitățile pe scară și mai largă. Procesul a dus apoi la o conștientizare internă a necesității de a transmite un patrimoniu transgenerațional. Dansul și cultivarea cântecului și a muzicii, care sunt indisolubil legate de acesta, au devenit o sursă de venit.

*„Și apoi, când tatăl meu și frații lui au avut copii și am crescut, ne-am implicat în, ei bine, cine știe ce formă. Unii ca cântăreți, alții ca dansatori, alții ca muzicieni. După anii '90 a început să devină evident că o generație mai tânără se alătură trupei. Am modelat puțin formația pentru a ne schimba puțin din punct de vedere stilistic, pentru a fi mai dinamici. Și, bineînțeles, băieții vechi au devenit naționali, iar apoi *Latcho Drom*, este un film regizat de Tony Gatlief. Acel film cred că a luat un premiu la Festivalul de Film de la Cannes, iar de atunci*

¹³ Există mai multe înregistrări cu Ferenc Rostás dansând. Vezi: <https://mtabtk.videotorium.hu/hu/recordings/11379/nyirvasvari-botolo> [Data descărcării: 06.05.2023]

¹⁴ Colecție proprie: Bărbat de 76 de ani de origine țigănească Ola, Nyírvasvári, 2019.

încolo a fost primul mod în care bătrânii au ajuns la Opera din Paris. A fost primul lor spectacol în străinătate. A fost foarte bine realizat. De atunci am început să ne deschidem spre Europa și apoi am mers în multe țări, chiar și atunci noi, cei tineri, făceam parte din echipă. Eram treisprezece în echipă, plus un fel de interpret, un interpret de franceză. În Franța aveam doi manageri pentru echipa Flacăra Albastră, doi bărbați care ne-au organizat călătoriile în toate țările europene. [...] Am ajuns în locuri minunate, dacă nu ar fi fost muzica, ca cetățean sau persoană normală nu am fi ajuns acolo. Și în ciuda faptului că țara nu recunoștea atât de mult această echipă. Și nu a dat atenție la asta. Și nici până în ziua de azi nu i se dă atenție, nu este apreciat faptul că există acest grup care a străbătut mult țara, a făcut multe concerte de Who's Who sau mai știu eu ce, a construit această tradiție, această cultură, iar apoi am dus-o mult în străinătate. Apoi, când tatăl meu și părinții mei au început să îmbătrânească cu dansul și cântatul, mătușa Mari era cântăreața principală, mătușa Mari Rostás, și deja îmbătrâniseră, cred că au continuat să cânte muzică cu noi până în 2005. Apoi a început să se oprească.”¹⁵

Textul lui Tibor Rostás arată că, în cazul *Flacăra Albastră* și, în general, în cazul țiganilor din Nyírvasvár Oláh, interesul crescând pentru dansul popular din acea perioadă nu a jucat un rol în păstrarea tradițiilor. Deși nașterea mișcării maghiare de case de dans la mijlocul anilor 1970 a avut un impact semnificativ asupra răspândirii dansurilor țigănești în general, nu a fost cazul în Nyírvasvári. Ágnes Daróczi a atras atenția asupra legăturii dintre mișcarea *dance-hall* și răspândirea dansurilor țigănești, spunând că „*mișcarea formațiilor țigănești a fost foarte norocoasă să întâlnească mișcarea dance-hall încă de la început*”.¹⁶ În anii 1980, existau peste zece ansambluri de înaltă calitate în țară, inclusiv Ansamblul *Flacăra Albastră*, dar membrii acestora au raportat o lipsă de atenție față de ei.

Scurtul interviu cu Tibor Rostás arată, de asemenea, că dizolvarea și transformarea ansamblului a fost în mare măsură legată de atitudinea mai puțin deschisă a societății majoritare. Cu toate acestea, este de asemenea

¹⁵ Colecție proprie: bărbat de 46 de ani de origine țigănească Ola, Nyírvasvári, 2019.

¹⁶ Daróczi 2001: 123.

clar că dizolvarea oficială a ansamblului nu a însemnat dispariția practicii tradiționale transgeneraționale de păstrare a tradițiilor și pierderea interesului pentru propriile valori culturale.

„Când eram copil, îmi amintesc că era muzică aproape în fiecare zi, muzica făcea parte din viața noastră în fiecare zi. Am început să cânt la chitară și să cânt în copilărie, iar apoi am început să dansez. Și cred că ocaziile erau mai ales sărbătorile, dar în trecut, fie că era vorba de weekend-uri sau de zilele lucrătoare, când oamenii aveau chef, întotdeauna dansau, întotdeauna cântau.”¹⁷

Modele de transmitere a dansului în comunitatea țigănească Oláh din Nyírvasvár

În cazul comunităților multietnice, conservarea și menținerea caracteristicilor etno-specifice ale subgrupurilor depinde de o serie de factori care determină coexistența locală. În Nyírvasvár, comunitatea maghiară majoritară reprezintă aproape 70 % din populația rezidentă, în timp ce restul de ~30 % este format din două comunități de romi, țiganii Olach vorbitori de romi care vorbesc dialectul Cerhari și romii Romungro vorbitori de maghiară. Pe baza cercetărilor efectuate pe teren, se poate spune că coexistența dintre maghiari și țigani poate fi descrisă prin atitudini paralele segregacioniste și izolaționiste, iar în practicile cotidiene de coexistență pot fi identificate mai multe elemente ale comportamentului auto-segregacionist al societății majoritare. Eforturile de menținere a segregării sunt cele mai evidente în consolidarea condițiilor de separare spațială. Cei mai mulți membri ai comunității locale de romi trăiesc încă pe străzile satului, separați de gospodăriile maghiare. Segregarea etnică poate fi observată, de asemenea, în instituțiile educaționale ale așezării, școala primară locală fiind o instituție supusă segregării spontane. Consecința este că, în practica coexistenței, o altă arenă de interacțiune etnică între minoritate și majoritate este eliminată.¹⁸

Cercetările anterioare efectuate pentru a cartografia patrimoniului tradițional al societății țigănești Oláh din Nyírvasvár au arătat că societatea

¹⁷ Szabó 2021a.

¹⁸ Pentru detalii pe această temă, vezi Szabó 2021b; 2023.

locală este o comunitate de adepți ai tradițiilor. Cu toate acestea, nu a fost creată nicio asociație locală, grup sau ONG pentru a umple golul de la dispariția *Flăcării Albastre*. În ciuda faptului că, așa cum arată scurta istorie a ansamblului *Flacăra Albastră*, au existat multe personalități și dansatori remarcabili în comunitatea țigănească locală. Această lipsă remarcabilă de auto-organizare trebuie explicată. Interviuurile arată că, după succesele, spectacolele și concertele din străinătate, „piața” internă nu a manifestat un interes similar. De asemenea, așa cum explică Tibor Rostás, a existat în mod inevitabil o schimbare de generații, fondatorii ieșind din activitate, iar tinerii având puține ambiții de a călca pe urmele părinților lor. În ciuda acestui fapt, este deosebit de interesant și remarcabil din punct de vedere etnografic faptul că comunitatea locală de țigani Oláh continuă să își prețuiască moștenirea folclorică, un proces care este evidențiat în filmul etnografic *Dansul țiganilor din Nyírvasvár*.¹⁹

Gusztáv Balázs, etnograf, a cercetat în primul rând tradiția culturii de dans a țiganilor Oláh care trăiesc în Nyírség. Deși studiile sale s-au concentrat în primul rând pe cultura de dans a comunității Nagyecsed, ele oferă un punct de plecare important pentru studiul culturii tradiționale de dans a societăților țigănești care trăiesc în regiunea Nyírség din jurul fostului Ecsedi-Láp. Pe baza colecției sale, știm că învățarea dansului este diferită de cea a societății maghiare majoritare, în principal prin „contemplare involuntară”.²⁰

Lucrările de colectare efectuate în Nyírvasvári au ajuns la concluzii similare cu cele ale lui Gusztáv Balázs. Am aflat că și comunitatea locală de țigani Oláh are o tradiție similară de dans,

„așa că cel mai în vârstă îi transmite cunoștințele sale celui mai tânăr. Aici, fie că este vorba de un părinte sau de o rudă care transmite tradiția, pașii, dacă el o face, copilul o va învăța, sau fica o va învăța de la rudele ei, de la mama sau de la bunicii ei. [...] Devine parte din viața de zi cu zi, atunci când este o petrecere, evident că el spune: „Uită-te la pasul ăsta, eu o să fac așa, eu o să fac așa, încearcă să faci așa”.²¹

¹⁹ Szabó 2021a.

²⁰ Balázs 2001.

²¹ Colecție proprie: bărbat de 46 de ani de origine țigănească Ola, Nyírvasvári, 2019.

Pe lângă faptul că a învățat să danseze în copilărie, este un fenomen important faptul că o persoană cu reputație de *bun dansator* nu se ferește niciodată să învețe continuu și să-și îmbogățească repertoriul. Cercetările din municipiu arată că rivalitatea dintre bărbați și prestigiul de a fi un *bun dansator* au avut, de asemenea, un puternic efect motivațional.

„[...] dansul a fost foarte puternic aici. Întotdeauna a existat o competiție. Avea mult mai multă energie decât are astăzi. Le plăcea atât de mult să danseze, ori de câte ori era distracție, dansau aproape competitiv unul cu celălalt pentru a vedea cine se descurcă mai bine, cine poate face o figură mai bună. Astăzi, există dansuri, dar nu mai există aceeași vervă. Cântecul era atât de puternic, iar muzica. Cine putea cânta mai bine la ce instrument. Erau foarte bine puse la punct. Există tineri talentați, dar nu se folosesc de asta.”²²

Atunci când examinăm transmiterea dansului, merită, de asemenea, să analizăm modelele locale de calendare de dans, tipuri de dans și predare a dansului.

Calendare de dans

La romi, se disting două tipuri de calendare de dans. Primul este cel al dansurilor spontane, care sunt asociate în principal cu întâlniri sau sărbători ocazionale. Acest lucru este diferit de adunările de dans preorganizate și planificate.²³ În comunitatea țigănească Nyírvasvár Oláh, respondenții au evidențiat și distins, de asemenea, două ocazii principale de dans, dar criteriile de grupare a acestora sunt oarecum diferite: există întâlniri de dans în familie legate de sărbători și întâlniri de dans spontane în zilele lucrătoare.

„Când erau sărbători, cum ar fi Crăciunul, Paștele sau Marțea Grasă, ne adunam în comunitatea de țigani. Și atunci vă spun sincer, beam, beam, beam, nu într-un mod în care nu știam despre noi înșine, bineînțeles, nu făceam asta niciodată, ci într-un mod normal. Întotdeauna ne adunam, familia, tatăl meu avea o familie mare, sora mea Marika a început să cânte, ne-am alăturat și noi. Apoi am început

²² Colecție proprie: bărbat de 46 de ani de origine țigănească Ola, Nyírvasvári, 2019.

²³ Balázs 2001.

*să ne distrăm din nou, să cântăm, să dansăm. Până dimineața. Nu doar pentru o oră, ne distrăm până dimineața, sau a doua zi dimineața ne distrăm până la ora 9-10, eram atât de implicați în aceste dansuri. Chiar ne plăceau aceste sărbători”.*²⁴

În comparație, aventurile de dans asociate cu naveta au fost văzute ca practici culturale radical diferite. Începând cu anii 1960, membrii de sex masculin ai comunității de romi din așezare lucrau de obicei pe șantierele de construcții din capitală. Aceștia dansau adesea în timpul călătoriei cu trenul. Potrivit celor intervievați, această situație a oferit o oportunitate de a învăța pași și figuri de dans de la alte comunități și de a compara abilitățile de dans.

O altă ocazie a fost cercul de dansuri care s-a dezvoltat spontan la întoarcerea acasă de la naveta, care a contribuit, de asemenea, la practicarea continuă a tradiției și a asigurat un sentiment de unitate și apartenență la comunitate.

*„Chiar și în timpul săptămânii, când veneam acasă de la Pesta, (lucram în Pesta), când veneam acasă în weekend-uri, ne adunam, mai ales vara, deci jumătate seara. Până atunci, doar cineva se ducea acolo, trei sau patru dintre noi, și se aduna toată treaba, în zilele noastre, țiganii. Și atunci începeau să cânte, să facă niște dansuri ritmice, asta și aia, cine și cum. Apoi am început să dansăm, să cântăm, să ne distrăm. Așa a fost.”*²⁵

Pe baza relatărilor respondenților și a observațiilor, putem spune că dansul este mai puțin prezent în viața comunității din Nyírvasvár astăzi. Zilele de naștere, botezurile, Crăciunul și Paștele sunt singurele ocazii rămase în care comunitatea se poate organiza prin practicarea tradițiilor. Singurele excepții sunt familiile care au un muzician activ.

În ciuda procesului de aculturație a patrimoniului de dans, chiar dacă mai puțin intens, există încă o cunoaștere a tradiției și o practică limitată de transmitere intergenerațională a cunoștințelor de dans. Experiența arată că scăderea numărului de calendare de dans nu a fost însoțită de dispariția niciunui stil de dans local din repertoriul local.

²⁴ Colecție proprie: Bărbat de 68 de ani de origine țigănească Oláh, Nyírvasvári, 2019.

²⁵ Colecție proprie: Bărbat de 68 de ani de origine țigănească Oláh, Nyírvasvári, 2019.

Respondenții au menționat în mod special sistemul de delimitare a tipurilor, a cărui cunoaștere confirmă, de asemenea, că dansul a rămas un factor socio-cultural important în viața comunității de romi Oláh din așezare. Descrierea dansurilor de cuplu reflectă funcția socială a tradiției și rolul acesteia în dezvoltarea relațiilor dintre bărbați și femei.

*„A fost un dans de cuplu, de parcă se conduceau unul pe celălalt în dans. Cine putea să o facă mai bine, acesta era lucrul interesant. Cine poate dansa mai bine. Pentru că nu este suficient că eu sunt la dans și o femeie stă acolo sau nu se mișcă. Ea trebuie să se miște, trebuie să arate că dansează mai militărește și, mă rog, mai săltăreț. În dansul de cuplu, trebuie să-ți împingi partenerul.”*²⁶

Dansul emblematic al satului, botolo, avea o cu totul altă funcție.

„Dansul negustorilor este originar de aici. Pentru că oamenii se înșeală de unde provine dansul la bară. Nu a apărut de la o perie. Tata, când se distrau, când beau, dansau pe lângă foc. Atunci întotdeauna bătrânul era cel care lua bățul în mână. Se spune că bunicul lui și tatăl lor, când beau, întotdeauna dansau cu bățul. Și femeia din fața lor. Se învăteau. Era un dans feciorelnic. Tatăl meu a primit titlul de Tânăr Maestru al Artelor Populare în ,97. Era un om care dansa cu două mâini cu bățul. Se învătea. Iar eu nu puteam să învăț să o fac cu o singură mână.

*A transmis-o mai departe în familie. Un dans foarte spectaculos. A fost conceptul unei lupte care a pornit de la un dans al bățului. Se bazează pe doi oameni care se bat pentru o femeie și ea încearcă să oprească asta dansând ca să nu se bată. De aici a pornit dansul bățului. Apoi au introdus diferite tehnici și coregrafii.”*²⁷

Pe lângă botolo, țiganii Oláh din Nyírvasvár aveau un respect deosebit pentru dansurile masculine și le practicau, în care mișcarea rapidă și virtuoasă a sabiei are o importanță deosebită. Această formă de dans dificilă din punct de vedere tehnic, care necesită multă practică, este de obicei încorporată ca parte a unui dans de cuplu, în care bărbatul încearcă să își sublinieze îndemânarea și abilitatea.

²⁶ Colecție proprie: Bărbat de 68 de ani de origine țigănească Oláh, Nyírvasvári, 2019.

²⁷ Colecție proprie: Bărbat de 68 de ani de origine țigănească Oláh, Nyírvasvári, 2019.

„Dansurile competitive erau mai mult la dansurile masculine, pentru că ne întreceam între noi, ca să zic așa, dacă eu știam mai multe decât celălalt, încercam să vedem cine o face mai bine. Știți, cine o poate face mai bine, ca la fotbal, cine poate conduce mai bine în joc. Sau figura. Este una dintre acestea. Pentru că atunci când aceste figuri, aceste motive, erau interesante, pentru că, cu ele, cine putea să pășească, sau să danseze, sau cum era lovirea, lovirea. Cine lovea așa, cine lovea așa, cine lovea în alt mod.”²⁸

În Nyírvasvári, potrivit informatorilor, abilitățile de dans ale femeilor primeau, de asemenea, o atenție specială. Sensibilitatea față de calitatea culturii mișcării este un element important al modului în care sunt percepute abilitățile de dans ale unei femei.

„Ei bine, diferența este că dansul feminin este o chestiune diferită, pentru că o femeie trebuie să fie capabilă să învețe pașii, pentru că nu contează cum dansează. O femeie are o mare curiozitate în legătură cu modul în care o femeie se mișcă într-un dans. Ea trebuie să se miște. Chiar și atunci când ești copil, poți vedea că, deși este mic, un copil poate. Pentru că vede de la părinții lui că se apucă de dansuri țigănești și atunci începe să se miște. Când va crește, îl va fi învățat, așa cum a învățat și limba țigănească.”²⁹

Finisaj

În cadrul unei conferințe recente, Miklós Cseri, directorul general al Muzeului Etnografic în aer liber, a vorbit despre rolul în schimbare al muzeelor în aer liber din zilele noastre. Dacă în trecut, instituțiile de skansen funcționau ca rezerve de construcții, adică se concentrau pe *conservare* și documentare, astăzi au devenit rezerve de cunoaștere.³⁰ Termenul se potrivește perfect cu ideea, care poate fi formulată și în contextul seriei de filme etnografice *Tradiția noastră etnografică vie*, conform căreia informațiile păstrate în filme pot fi înțelese ca un mijloc de promovare a reconversiei și de descoperire a unor noi

²⁸ Szabó 2021a.

²⁹ Colecție proprie: Bărbat de 68 de ani de origine țigănească Oláh, Nyírvasvári, 2019.

³⁰ Szentendre, Muzeul Etnografic în aer liber, 5 mai 2023.

funcții pentru tradiție, datorită cunoștințelor autentice ale furnizorilor de date. Ca și instituțiile muzeale, filmele etnografice contemporane pot juca un rol indispensabil în păstrarea activă a cunoștințelor despre subiectul etnografiei în conștiința publică. Această activitate face posibilă furnizarea unei baze de cunoștințe care permite ca elementele patrimoniului să fie disponibile pentru oamenii din zilele noastre, fie în formă de renaștere, fie în formă de supraviețuire, ca cunoștințe integrale în viața de zi cu zi.

Pentru a dezvolta cultura etnografică, este important să înțelegem mai în detaliu practicile de transmitere a tradițiilor care sunt încă evidente astăzi, acordând o atenție specială proceselor transgeneraționale din comunitățile de romi. Cercetarea din Nyírvasvári dovedește că patrimoniul unei comunități locale, în acest caz cultura dansului, poate oferi o bună bază pentru o înțelegere mai exactă a funcțiilor comunitare ale tradiției.

Literatură

Gusztáv BALÁZS

- 2001 Tradiționalizarea dansului la țigani Ola din Nagyecséd. În Katalin Kovalcsik (ed.): *Studii privind situația socială și cultura romilor*. IFA - OM - ELTE. 363-379.

Gábor BICZÓ – Henriett SZABÓ

- 2019 *Dincolo de pod - Nagyecséd*. Small Worlds Documentary Series 4. <https://gygyk.unideb.hu/node/507> [ultima vizită 05/07/2023]

Ágnes DARÓCZI

- 2001 Mișcarea folclorică țigănească din Ungaria. În Bódi Zsuzsanna (ed.): *Cigány néprajzi tanulmányok 10*. Budapest. 122-125.

László FELFÖLDI

- 2001 Cercetări privind cultura de dans a romilor maghiari. În Bódi Zsuzsanna (ed.): *Cigány néprajzi tanulmányok 10*. Budapest. 110-115.

Henriett SZABÓ

- 2023 *Variații ale coexistenței: procese comunitare și etnie în trei așezări din Nyírség*. L'Harmattan Budapest – Departamentul de Etnografie, Universitatea din Debrecen.
- 2021a *Dansul țigănesc Nyírvavsári* - film etnografic. 10'26" <https://neprajz.unideb.hu/hu/videok-0> [ultima vizită: 2023. 07. 05.]
- 2021b „Tradițiile noastre etnografice vii” – serie de filme etnografice. *Orizonturi etnografice*. 30. 1-2. 125-135.

János PÉNZES – Patrik TÁTRAI – Zoltán István PÁSZTOR

- 2018 Schimbarea distribuției spațiale a populației rome din Ungaria în ultimele decenii. *Statistici teritoriale*. 58. 1. 3-26.

Resurse pe internet

Înregistrări de dansuri de Sándor Ébner Gönyey I.

În: <https://gyujtemeny.neprajz.hu/neprajz.06.13.php?bm=1&kv=1394720&nks=1> (Data descărcării: 28.04.2023.)

Nyírvasvár botolo. Turnul video al Centrului de cercetare în domeniul științelor umaniste ELKH. În: <https://mtabtk.videotorium.hu/hu/recordings/11379/nyirvasvari-botolo> (Data descărcării: 2023. 05. 06. 06.)

Ferenc Rostás este un maestru al artei populare. Lista combinată a măștrilor de artă populară. În: <http://nepmuveszetmesterei.hu/index.php/dijazottak-neve/224-rostas-ferenc> (Data descărcării: 2023. 05. 06. 06.)

Tibor Rostás – interviu. În: <https://napkeletnepe.hu/2018/01/17/rosta-tibor/> (Data descărcării: 28.04.2023.)

Tradiție, patrimoniu local

Melinda Marinka

Henriett Szabó

Felföldi, László

Jose Antonio Lorenzo L. Tamayo

Dansul de nuntă de la Kálló – reflecții asupra rezultatelor parțiale ale unei microcercetări antropologice de dans –

MELINDA MARINKA

Întreținerea elementelor de patrimoniu, fie că este un proces pe termen lung sau o regenerare periodică, presupune activitatea unei comunități care conservă, generează sau cere întreținerea acestora. Cu toate acestea, dacă abordăm procesul în sens invers, ne putem întreba: unde se află în comunitatea locală - prioritare sau marginalizate în spațiul de activitate al comunității - elementele de patrimoniu care „necesită” serviciile comunității care le revitalizează sau le susține? Examinând contextul comunității în ansamblul său, ar putea fi interesant de aflat cine este responsabil pentru supraviețuirea căror elemente și ce funcție sau rol joacă aceste persoane și elemente într-o așezare? Poate nu mai trebuie raportat la așezare în sensul lui Appadurai, ci de un context socio-cultural existent, posibil mai larg, în care elementele de patrimoniu trăiesc, supraviețuiesc, se revitalizează, supraviețuiesc sau sunt transformate, adormite și construite, sau care pot transcende comunitatea locală pentru a lua o amploare mai mare.¹

Nunta este unul dintre mediile care reprezintă exemple ale unor procese sociale, comunitare și individuale, care țin de funcționarea comunității locale, fără a exclude alte dimensiuni spațiale și temporale dincolo de așezare. Poate că nu este de mirare, așadar, că această temă a stat la baza a nenumărate abordări științifice și artistice ale subiectului, sau a contribuit cu idei pentru activitățile de construire a patrimoniului unei comunități. Un exemplu în acest sens este nunta din Kálló ca element de patrimoniu local, pe care o voi

¹ Pentru Appadurai, localitatea înseamnă contexte și relații, nu grade sau spațialitate. A se vedea Appadurai 2001: 3. În cazul întreținerii, activitatea conștientă sau, după caz, formarea patrimoniului, se referă la acțiunile din prezent, chiar și la cele necesare pentru crearea localității (cf. Hartog 2006: 179-180). În același timp, indivizii și comunitățile formează amprente spațiale care, la rândul lor, pot avea o putere de rememorare înzestrată simbolic în funcționarea localității. În cazul Nagykovács, aceasta ar putea fi crearea Pieței duetului Kállói, care marchează importanța dansului în cadrul comunității locale în centrul așezării.

discuta în detaliu, Acest poate aduce în prim-plan alte întrebări legate de procesul de punere în scenă și de construire a comunității.² Micro-cercetarea mea în domeniul antropologiei dansului presupune în esență o interpretare a proceselor sociale contemporane din colectarea recentă de date, dar, de asemenea, se bazează în principal pe fundamentele care apar în istoria culturală și etnografie ca surse pentru o descriere a construcției teatrale a nunții și a specificităților comunității locale.

Așezarea aleasă pentru cercetare este Nagykovács³ cu o serie de bunuri municipale cu o relevanță deosebită nu numai în comunitatea locală, ci și în regiune. Acest lucru se poate datora faptului că, Nagykovács a fost oraș județean, mult timp un centru economic, social și cultural central pentru populația satelor din jur. După cum se știe, reputația orașului este asociată cel mai bine cu dansul și muzica duală din Kócs.⁴ Istoria culturală dansului a fost sintetizată de Ratkó Lujza în numărul din 2020 al revistei Ethnographia, în timp ce aspectele muzicale au fost rezumate de Paksa Katalin.⁵ Numeroasele publicații științifice și academice despre duet din Kócs arată că fenomenul recurent al revirimentului dansului într-o formă sau alta în ultimii 130, a împiedicat uitarea unei părți din matricea veche de dans.⁶ Examinarea dimensiunilor sincronice și diacronice ale elementelor de patrimoniu ale așezării, se explică datorită poziției mele cercetător, care se întinde pe 30 de ani. Deși cercetarea mea în raport cu duet de Kócs, se concentrează în principal pe relația comunității din Kócs cu dansul, pe

² Studiul a fost realizat în cadrul programului de cercetare al grupului de cercetare etnografică ELKH-DE. Cercetarea a fost susținută de grantul NRD K 143711. Studiul este dedicat memoriei lui Katalin Lókodi Lászlóné Szabolcsi. Pe lângă persoanele intervievate, aș dori să le mulțumesc în mod special mamei Manyika Gézané Harsányi și Illés Marinka pentru ajutorul acordat în timpul colectării datelor.

³ Kiskócs a existat ca o așezare vecină separată din punct de vedere administrativ de Nagykovács până în 1951 (a se vedea Gazeta Maghiară, 23 ianuarie 1951, p. 118). În conștiința publică a locuitorilor așezării, totuși, așezarea cândva separată apare ca parte a așezării Kiskócs, iar în limbajul colocvial locuitorii se numesc „kiskócs”.

⁴ Pentru mai multe informații despre patrimoniul local al municipiului, consultați: <http://nagykovoacs.hu/ertektar/> (Accesat 26.04.2023)

⁵ Ratkó 2020: 208-251; Paksa 2010: 299-323.

⁶ Pentru rezultatele studiului privind originile și supraviețuirea dansului, a se vedea Ratkó 2020: 208-251. Se presupune că dansul a fost parte integrantă a calendarelor de dansuri naturale în secolul al XIX-lea și că a fost adesea interpretat la nunți și festivaluri de dans. Cf. Dr. Lujza Ratkó, Muzica și coregrafia duetului Kócs (categoria Patrimoniu cultural) <http://szszbm-ertektar.hu/ertek.php?azon=180> (Retrieved 28.04.2023).

biologia elementelor de dans tradițional și pe mediul lor obișnuit⁷, precum și pe rețeaua de relații dintre indivizi și comunități. Trecut și prezentul acestui dans ne atrage atenția asupra unei alt bun local în examinarea proceselor comunitare ale societății locale: „*scena populară de nuntă din Kálló*” include o variantă a construcției teatrale a „dansului local relicvă”⁸, dar interpretarea acestuia nu ar trebui să se restrângă doar la funcția de menținere a matricii dansului. În cele ce urmează, voi încerca să prezint acest bun comunitar și, să expun unele problematice ale cercetării după cum urmează: *reprezentarea teatrală/scenică a nunții; abordarea istorico-etnografică a construcției scenice a nunții din Kálló; interpretarea duetului de Kálló la nuntă; procesul de formare a comunității: cercetători - colecționari - actori.*

Prezentarea teatrală/scenică a nunții

„*O nuntă este în sine o formă particulară de ritual teatral. Obiceiurile asociate nunții pot fi văzute ca niște scene dintr-o piesă de teatru, care se succed una după alta sub conducerea unui ”regizor invizibil”. Acest regizor este însăși tradiția.*”⁹ Un exemplu bine cunoscut din folclor este nunta copiilor, o imitație, dacă vreți, o mimetizare a dansului adulților, o construcție dramaturgică de spectacol organizată spontan. Ansamblul nunților tradiționale a fost, de asemenea, interpretat de cercetători drept o dramă în sine, în timp ce reprezentarea nunții a fost o temă predilectă a jocurilor dramatice din folclor.¹⁰ Diferența dintre cele două poate fi despărțită în termeni de scop și

⁷ Aplicând o interpretare biologică de basm, derivată din cercetarea basmelor populare, ne putem gândi aici la viața dansului, la contextul social al existenței matricelor de dans, la arenele de construcție a acestora și la actele cutumiare asociate, la interpretări, la rolurile lor, la creația și puterea lor.

⁸ Ratkó 2020: 208.

⁹ Ujváry 1983a: 329.

¹⁰ Cf. Ujváry 1983a: 329. Printre obiceiurile de nuntă și carnaval din Nyírség și Szatmár, Sándor Erdész, într-o publicație din 1962, evidențiază un exemplu de carnaval de nuntă în Szamoszeg, unde mascații de sex masculin îmbrăcați în mire și mireasă, însoțiți de alte personaje, vizitează casele de filatură „unde există numeroase ocazii de glume”. Și descrie mascaradele care participă la nuntă cu un exemplu din *Nyírbogát*: «În Nyírbogát, un bilet este trimis cavalerului de onoare în care se spune că Sándor Rózsa și gașca lui cer permisiunea de a intra. Când intră gașca, cavalerul de onoare le cântă un cântec. «Haiducii» dansează, o fac chiar și pe mireasă să danseze, glumesc ei. După ce li se oferă mâncare și băutură, pleacă.» Sándor Erdész. *Kelet-Magyarország*, 25 februarie 1962, nr. 47. pagina 6.

funcție, deoarece în cazul nunții propriu-zise, jocurile, ritualurile și scenele se desfășurau într-o rețea de intrigi cu încărcătură simbolică, în timp ce în cazul pieselor de teatru, scopul principal era acela de a amuza și distra.¹¹

Punerea în scenă a nunților a devenit foarte populară în secolul al XX-lea și chiar și astăzi există comunități care doresc să își păstreze elementele de patrimoniu local prin reconstituiri teatrale ale obiceiurilor locale de nuntă. Multe dintre fostele grupuri din Gyöngyösbokréta au organizat ceremonii de nuntă, de exemplu în Nagyréde, Somogyudvarhely, Tard, Tápé, fără a pretinde însă că acestea sunt complete.¹²

În anii 1950, genul a avut un mare succes. Influența la nivel național a dansului de nuntă din Ecsér, ilustrează excelent modul în care fenomenul nu numai că poate asigura o reputație semnificativă pentru o anumită așezare, dar poate să devină o sursă de turism de patrimoniu.¹³ Nu este de mirare atunci că realizarea teatrală a "Clopotelor de Nuntă" poate fi atribuit perioadei care a urmat. În multe cazuri, însă, o astfel de producție a avut o durată de câteva reprezentații.

În regiunea Tisei Superioare am cercetat exemple de creare de „nunți de probă”, fenomen care a existat încă din anii 1920, cum ar fi nunta Benkő bokor, prezentată în Nyíregyháza la 19 septembrie 1924. Ca parte a nunții, publicul a avut parte de așa-numitele dansuri de nuntă, un dans al florilor, un dans al caprei și un verbunk, iar directorul realizării nunții a fost profesorul Kemény Péter.¹⁴

Un alt exemplu este jocul popular de nuntă al copiilor din Pócspetri, care a devenit subiectul unei știri din 1954:

„s-a ridicat cortina: domnișoarele de onoare au cântat, au dansat pe scenă în jurul miresei cântece din Petri, dansuri tipice de Petri, lente și demne, apoi au venit cavalerii de onoare cu sticle de vin, cu cureaia în mână și au adus mirele, iar în final au intrat fetele cu linguri, oale, iepurași și cârpe de casă.”¹⁵

¹¹ Cf. Ujváry 1983b: 7.

¹² Pálfi 1970: 156.

¹³ A se vedea Eitler 2019: 51-80.

¹⁴ N. N. N.: Nunta din Benkő bokor. *Nyírvidék*, 20 septembrie 1924. pp. 3-4.

¹⁵ S.L.: „Porumbel al păcii, îmi doresc doar...” La Nyírbátor, în ajunul Conferinței de la Geneva. *Kelet-Magyarország /Néplap*, nr. 99, 27 aprilie 1954, p. 3.

La sfârșitul secolului al XX-lea și începutul secolului al XXI-lea, apare un alt val de reconstituire și reviriment, cum ar fi scenele de nunți ale comunităților din Balmazújváros, Ajak și Tírpak din regiune, cercetată fără pretenția de totalitate. Acest „nou val” de construcție a tradițiilor apar ca practici specifice de conservare a patrimoniului, iar în cazul comunităților menționate, activitățile de conservare a elementului de patrimoniu sunt realizate de organizațiile civile de vârstnici sau a microcomunităților care reprezintă grupuri de dansuri populare de amatori.

Construcția unei săli de dans pentru toate generațiile devine un spațiu comunitar care oferă un spațiu pentru afișajul amplu al valorilor culturale imateriale ale unei așezări. Probabil că asta explică și popularitatea sa. Întrebarea este: presupunând existența unei comunități active, cât timp poate fi conservat genul - timp de trei generații? Ce duce la o altă întrebare ipotetică: poate supraviețuirea sau reconstituirea sărbătorii să fie direct proporțională cu activitatea acceptată a comunității, condusă de liderul acesteia?

O abordare istorico-etnografică a construcției teatrale a nunții din Kálló

Povestea originilor nunții din Kálló este cel mai bine readusă în prezent prin intermediul unei reconstituiri teatrale recunoscut ca un bun local în secolul XXI,¹⁶ și prin prisma puținelor înregistrări ale primei producții printre cei care își amintesc de ea. Începuturile punerii în scenă a scenei folclorice datează din anii 1950, iar fenomenul poate fi urmărit până la grupurile active ale acelor vremuri. În repertoriul ansamblului ”bokrétás” din Nagykálló între 1931 și 1942, nu includea nici o reprezentare scenică, ci doar duetul Kállói și evenimentul *Kendertaposás* (*apăsarea cânepei*).¹⁷ Mai multe informații despre construcția scenică a nunții din Kálló sunt disponibile din perioada de după, în ciuda faptului că unele evidențe datează din timpuri mai vechi.¹⁸

¹⁶ Pentru un paladin, vezi versiunea scenei populare a nunții din Kálló construită în 2004 la întâlnirea din 2007 a Societății de Prietenie a Județului Szabolcs-Szatmár-Bereg. https://www.youtube.com/watch?v=42hDs_1m6WU (Retrieved 08.05.2023)

¹⁷ Pálfi 1970: 149.

¹⁸ Vezi descrierea sărbătorii Kálló, care a fost inclusă în registrul patrimoniului local, pe site-ul oficial al municipalității: <http://nagykallo.hu/ertektar/kallai-lakodalmas-nepi-jelenet/> (Data descărcării: 13.05.2023)

În memoria comunicativă a localnicilor, detaliile exacte ale apariției acestei practici nu sunt înregistrate, dar identitatea liderilor de grup, de care poate fi legată punerea în scenă a recontituirii, este mult mai vizibilă. Cei mai mulți dintre repondenți au oferit informații despre predarea dansului duetului Kállói. Potrivit repondenților locali, datorită profesorului de canto Nagy Károly, dansul duetului Kállói a fost predat chiar și în curtea casei sale din Kálló, unde dansatorii Kálló obișnuiau să repete. Nagy Károly a preluat conducerea grupului local în 1936 de la Szabó Antal, un personaj important în istoria culturală a dansului local.¹⁹ Al Doilea Război Mondial i-a forțat pe membrii grupului să înceteze să mai danseze, iar un nou grup a fost format din vechii membri abia în 1950. Foștii dansatori, Szabó Sándor și Nagy Károly, au condus grupurile unul lângă altul și și-au transferat între ei reciproc conducerea. „Grupul Casei de Cultură” a fost condus de Szabó Sándor și Vas József în 1954, iar Nagy Károly a preluat conducerea în același an, până în 1956.²⁰

În acest proces de punere în scenă a scenei folclorice a nunții din Kálló, lui Nagy Károly îi este atribuită reconstituirea, iar lui Szabó Sándor rolul de instructor.²¹ Mai multe informații despre colecția lui Nagy Károly, un profesor pensionar, se regăsesc într-un document datat din 26 mai 1954. Arhiva etnografică a Arhivei Muzeului Jósa András păstrează un document de 5 pagini în care este menționată colecția profesorului pensionar despre „*cortegiul cu torțe al nunții*”. Doamna Nagy Károly, Lajos Ács, János Imre și József Vass, locuitori din Nagykálló, au scris descrierea obiceiului și scenografia pentru acesta. Conform descrierii, ultima „*nunță cu torțe*” datează din 1912-13, înainte de Primul Război Mondial. Mărimea nunții și a procesiunii cu torțe era determinată de numărul de torțe, astfel încât avantajul de a avea un număr mare de torțe era motiv de fală, iar numărul mic motiv rușinare. În materialul sursă, profesorul dă un exemplu: „*Nagy Pišta avea doar 6 torțe în cortegiul*”.²² Descrierea ceremoniei de nuntă este menționată, însă autorul subliniază că lipsește textul poeziei cavalerului de onoare, deoarece accentul este pus pe

¹⁹ Harsányi 2007: 177.

²⁰ Cu privire la funcționarea grupului, a se vedea Nyárády 1969: 40-41.

²¹ <http://nagykallo.hu/ertektar/kallai-lakodalmas-nepi-jelenet/> (Descărcat la 13.05.2023)

²² Károly Nagy: Obiceiul nunții cu torțe și scenografia acesteia în Nagykálló. Arhivele Muzeului Jósa András, Arhivele etnografice, Ltsz: 32-67. p. 1. 1954.

cortegeul cu torțe și pe mascaradă. Potrivit descrierii, după nuntă, nuntașii, care se dispersaseră după-amiaza, se întâlneau din nou seara, separat la casa mirelui și a miresei, după care mirele mergea să o ia pe mireasă împreună cu invitații săi. Aprinderea torțelor urmează despărțirii de mireasă și, odată cu aceasta, se îndreaptă spre casa mirelui, unde găsesc toate porțile încuiate, așa că cer să accesul.²³

Conform planului de scenă al tradiției nunții cu torțe din Nagykálló, scena începe cu copiii care se joacă și care sunt alungați de către femeile care găsesc pentru a nu-i călca în picioare. Aceștia joacă 3 sau 4 jocuri, după care sosesc nuntașii cu torțele. După prezentări²⁴, domnișoarele de onoare încep să danseze, apoi ele se așează la masă și încep închinările. În acest moment, sosesc „mascații”²⁵, iar gazda se anunță în timp ce ei dansează:

„Bine dansat băieții mei! Dar bunicii și străbunicii noștri obișnuiau să facă celebra duet de Kalla la fiecare nuntă! Și eu îl dansez, ascultați-mă!/ Stau laolaltă cu publicul/ Dansează până când femeia se întoarce și își părăsește partenerul care o ținea de brâu, acesta se întoarce și strigă „Dacă m-ai lăsat, nu mai dansez! Mă dor picioarele! Dar iată-vă, tineri - care v-ați aliniat deja - continuați și nu lăsați să se piardă acest dans frumos!”²⁶

Nu numai în scenografie, ci și în descrierea obiceiului, duetul de *Kálló* începe numai după ce au trecut mascaradele: „După aceea, oaspeții dansează și ei, iar doi bătrâni dansează duet de *Kálló*”.²⁷ În același timp, motivul scenografic al lui Nagy Karoly își capătă sensul: asigurarea supraviețuirii dansului.

²³ Károly Nagy: Obiceiul nunții cu torțe și scenografia acesteia în Nagykálló. Arhivele Muzeului Jósa András, Arhivele etnografice, Ltsz: 32-67. pp. 1-3. 1954.

²⁴ În jocul de prezentare, mireasa este așteptată de soțiile bucătarilor, care, la sosirea ei, primesc o „pâine mărunțită” de la una dintre soții, în timp ce cealaltă presară grâu peste cuplu, aducând astfel fericire și binecuvântare. Károly Nagy. 1954. Arhivele Muzeului Jósa András, Arhivele etnografice, Ltsz: 32-67. p. 2.

²⁵ La nunțile tradiționale, se obișnuiește să se ceară intrarea, iar momentul acesta este inclus și în materialul colecționat de Carol cel Mare: „Anunțator de mascaradă de nuntă veche”. Károly Nagy. 1954. Arhivele Muzeului Jósa András, Arhivele Etnografice, Ltsz: 32-67. p. 4.

²⁶ Károly Nagy: Obiceiul nunții cu torțe și scenografia acesteia în Nagykálló. Arhivele Muzeului Jósa András, Arhivele etnografice, Ltsz: 32-67. p. 5. 1954.

²⁷ Károly Nagy: Obiceiul de nuntă al procesiunii cu torțe și planul scenei acesteia, 1954. Arhivele Muzeului Jósa András, Arhiva Etnografică, Ltsz: 32-67. 3. p.

Sărbătoarea nunții realizat într-un cadru obișnuit a adus mai multe generații pe scenă în același timp, a inclus dansul duetului Kállói și a permis instinctului ludic să se manifeste. Urme ale punerii în scenă din 1954 și 1961 mai pot fi găsite în presa vremii, un reportaj evidențiind în mod special *dansul în scena nunții. Cei 60 de membri ai ansamblului din Nagykálló au fost invitați la Expoziția Națională de Agricultură. Pentru această ocazie, membrii grupului au interpretat tradițiile de nuntă din satul lor și au încorporat și celebra duet de Kálló.*²⁸ Recenzia spectacolului din 1954 de către Bars Sári laudă sărbătorile de nuntă Kálló, cu o scurtă descriere a spectacolului și publicarea unei fotografii de la nuntă:

„Dansul începe cu jocul copiilor de fete și băieți. Este un joc de societate cântat: ghemuit, găsit perechea, figuri drăguțe. Băieții cu pălăriile trase pe ochi - copii între șapte și zece ani - le curtează pe fete cu zâmbete mătăsoase și seriozitate de adulți, învățându-le de jur împrejur, burlăcește. Comportamentul lor serios, cu inima mare, este nuanțat de bucuria jocului. Fetele cântă, cerșesc, le imită pe vânzătoare cu o dulceață care induce zâmbete. [...] Și acești săteni mici au fost acolo la nunți de când erau mici, au învățat mișcările adulților, au crescut cu aceste elemente de dans. De aceea, dansul lor nu este un rol învățat, ci un joc inconștient, conștient de sine, o încântare care îți taie inima.

Nunta continuă cu un cortegiu la lumina lumânărilor. Domnișoarele de onoare vin cu burlacii: în față, mirele cu piciorul roșu - un țaran de-o vârstă respectabil. Cerere în căsătorie la casa miresei, cântec și dans. Solo-ul mirelui este incredibil de ușor, proaspăt, vesel și atât de elaborat, încât dansatorii profesioniști nu ar putea dansa mai bine în sala de operă. [...] Căci solo-ul și figurile bărbaților și fetelor în perechi și grupuri sunt atât de originale, atât de sălbatic ritmate, atât de frumoase, atât de naturale și fără efort, încât numai cei care au studiat, cântat, văzut și dansat de generații pot dansa așa. [...] acești oameni nu performează, ei nu joacă pe scenă, ei trăiesc. Ceea ce vedem nu este o producție, ci un mod de viață, de la închinarea copioasă de la casa fetelor și până la final. Bucuria de a trăi, exuberantă, veselia ușor

²⁸ N.N. News. *Szabad Nép*, 25 august 1954. p. 4.

*reținută, virtuozitatea iubitoare de distracție, exuberanța condensată în mișcări de dans, este aceeași ca acasă - după recoltă, după împachetarea tutunului, la adevăratele ospete.*²⁹

Procesiunea de lumânări din scenă se referă probabil la torțe sau poate să reprezinte un substitut pentru acestea. Comparând descrierea spectacolului cu scenografia lui Károly Nagy, se poate concluziona că scena prezentată în 1954 s-ar putea să se fi bazat pe o notă a profesorului de canto pensionar. În consecință, originea realizării acestei sărbătorii de nuntă de Kálló, care până acum a fost datată în anii 1950, dar nu a fost definită cu precizie, poate fi plasată în 1954.

Evenimentele istorice majore din anii 1940 și 1950 au impactat, viața și activitatea lui Nagy Károly și a dansatorilor, și, prin urmare, producția teatrală a „Nunții”. În 1961, presa vremii relatează despre o reviriment: „...datorită colaborării lui Szabó Sándor, Cérna István și a altora, există speranța că picioarele bătrânilor și a tinerilor vor dansa din nou, frumoasa muzică a duetului de Kálló va răsună din nou, iar iubitorii de artă populară vor dansa și vor cânta”.³⁰ Mai multe reportaje despre evenimentul memorabil sunt apoi publicate, oferindu-ne o perspectivă suplimentară asupra istoriei dansului de nuntă. Pe lângă opiniile pozitive ale acestui reviriment, articolele subliniază caracterul comunitar și intergenerațional al evenimentului: „Dansul nunții de Kálló a fost reînviat”³¹, „Colaborare pentru o performanță de dans”³²; „Dansul celor trei generații”³³. Astfel, în 1961, prin eforturile lui Szabó Sándor, scena folclorică revine. Ca și în cronică revistei din 1954, interpretarea dansatorilor pe scenă reflectă un naturalism care reflectă experiența extrasă din viață în contract cu interpretarea unui rol pe scenă:

„Părinții de pe scenă - unchiul Toka Menyus și soția sa - își joacă rolurile atât de fidel, de parcă s-ar căsători cu adevărat cu scumpa lor fiică.” Interpretarea celor doi actori principali - interpretați de Cérna

²⁹ Barouri 1954: 330-331.

³⁰ N.N.: Nunta Kálló reînvie. *Kelet-Magyarország*, 28 iunie 1961, nr. 149, p. 4.

³¹ N.N.: Nunta Kálló reînvie. *Kelet-Magyarország*, 28 iunie 1961, nr. 149, p. 4.

³² N.N.: Unirea forțelor pentru un joc de dans. Un început încurajator în Nagyálló. *Kelet-Magyarország*, 20 septembrie 1961, nr. 221, pagina 5.

³³ balasa: Dansul a trei generații... *Kelet-Magyarország*, 10 noiembrie 1961, nr. 264, p. 5.

István și unchiul Antal D János, ambii cu vârsta combinată de peste 120 de ani - nu lasă nimic de dorit. Dar numai timpul a trecut pe lângă ei, căci picioarele lor sunt agile și conduc petrecerea de nuntă într-un mod care oferă o bucurie spectatorului.

Apar tineri și copii, iar jocul clocotește și fierbe - fascinând deopotrivă spectatorii și profesioniștii. Și acum se poate vedea cu adevărat că a fost nevoie ca întregul sat să se unească pentru a da viață nunții din Kálló. Pe scenă, trei generații - de la bunici la nepoți - dansează, se joacă și dau viață tradițiilor centenare.

În aceste trei generații se regăsesc cei mai tineri și cei mai în vârstă, precum și reprezentanți ai tuturor straturilor comunității. Unchiul Cérna Pista este membru al Tsz(CAP), mirele este interpretat de Zsoldos Tibor, reprezentantul Tsz(CAP) la filiala băncii și responsabilul cultural al comitetului districtual al CPVDSZ, care dansează din copilărie. Mireasa, Szemáncsik Zsuzsa, nu lucrează nicăieri, dar încă mai există cizmari și croitori din KSZ, zidari din TSZ, chelneri din FMS și elevi de la școala de formare a profesorilor și de la gimnaziu care vin din Kálló, dar studiază în Nyíregyháza.”³⁴

După asta dansul cade uitării și abia apoi asistăm la renașterea sa în secolul XXI. Vágó László, unul dintre copii dansatori din anii 1950, a înregistrat și recreat dansul de nuntă în 2004 pe baza amintirilor lui Lókodi Katalin Szabolcsi Lászlóné și Erdőhegyi Klániczáné Karolina. Între versiunea tradițională și noua versiune a reconstituirii au trecut aproape 100 de ani. Nunta tradițională cu torțe a fost o practică locală la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, ultimul cortegiu din 1912-13, potrivit lui Károly Nagy, a avut loc imediat după apariția iluminatului stradal în 1910, în centrul orașului Nagykálló.³⁵ În ceea ce privește cercetarea nunții, explorarea de tip sinteză a nunților cu torțe împreună cu alte fenomene folclorice conexe din regiunea studiată oferă o rută de cercetare suplimentară, deoarece construcția iluminatului stradal, care a jucat un rol condiționat în transformarea obiceiului în zona Nagykálló, poate fi datată doar la mijlocul secolului,³⁶ dar, în același

³⁴ balasa: Dansul a trei generații... *Kelet-Magyarország*, 10 noiembrie 1961, nr. 264, p. 5.

³⁵ Cf. Noszály - Sarkadi - Balogh 1970: 252.

³⁶ Cf. Noszály - Sarkadi - Balogh 1970: 253.

timp, nu trebuie să uităm de funcția și semnificația cortegiului de nuntă cu torțe în raport cu rolul focului.

Duet de Kálló interpretat la nunți

Particularitatea dansului de nuntă Kállói este că include dansul duetului Kállói, oferind astfel un alt cadru pentru ca dansul să supraviețuiască într-o anumită formă. Prin urmare, celălalt punct central al cercetării urmărește să poziționeze dansul duetului Kállói interpretat la petrecerea de nuntă, ceea ce situează dansul de la petrecerea de nuntă Kállói în contextul tradiției construite. Definiția lui Ujváry Zoltán include „*jocul în joc*”, atunci când sunt încorporate „*jocuri dramatice, scene mascate, dansuri ceremoniale care nu fac parte integrantă din ordinea nunții, dar care sunt adesea extrem de importante ca inserții*”.³⁷

Szabó Antal, unul dintre revirimentiștii dansului, este citat de Paulini Béla, „*bătrânul grădinar al tufișului de perle*”, cum descrie a duetul de Kálló: „*El o curtează pe fată. În unele nopți nu se duce la ea. Când se întâlnesc la bal, ea îi reproșează absența. El își cere scuze. Fata îl respinge:*

Noaptea trecută m-am dus acolo și m-am ascuns

O altă fată era așezată în poala ta...

*El o invită la dans, dar ea se îmbujorează și scapă din brațele lui. El este brusc supărat, ea este speriată, temându-se că se va despărți definitiv de ea. El devine mai deschis față de ea, o lasă să îl îmbrățișeze, se împacă și dansează vesel, cu izbucniri de bucurie.”*³⁸

Dacă ne uităm la aspectul dramaturgic al mesajului dansului, spectacolul baladesc al scenei de dragoste oferă deja posibilitatea de a o interpreta ca o piesă într-o piesă de teatru care se joacă într-un dans.³⁹ Așadar, în acest caz, ca parte a nunții puse în scenă, nu trebuie să vorbim decât despre dramaturgia dansului în sine și despre momentele teatrale care apar pe parcursul nunții. În ceea ce privește primul aspect, trebuie remarcat

³⁷ Ujváry 1983b: 8.

³⁸ P.J. Bătrânul grădinar de peșteră. O conversație lacrimogenă și entuziastă cu Béla Paulini. *Az Est*, 11 august 1934, p. 13.

³⁹ În 1934, au scris despre dans: „Povestea dansului este o scenă de gelozie”. Jenő Pálmai. *Az Est*, 17 august 1934. p. 12.

faptul că, în 1934, *Ziarul Maghiar din Praga* se referea la duet de Kálló ca la o „*dramă de dans cu dialog*”, care a fost interpretată atunci de 25 de cupluri ca la un „*monument etnografic prețios*”, și în care băiatul și fata își exprimă emoțiile prin schimburi verbale, cântec și dans.⁴⁰ Potrivit lui Paksa Katalin, momentul iubirii și al „momelii” din duet de Kállói amintește de lumea romantică a teatrului popular, un astfel de „*dialog cântat*” și *joc de roluri* nu este cunoscut în folclorul maghiar.⁴¹ Potrivit lui Szabó László, dansul care apare la nuntă este una dintre elementele cu semnificație simbolică⁴² și are și alte funcții în comunitate în afară de divertisment. Duetul de Kálló, care apare în nunțile tradiționale, poate fi interpretat în principal ca fiind punctul culminant al evenimentului, un moment cu semnificație aparte, dar unele relatări sugerează că ar putea juca și un rol conotația de dans, testarea sau cunoaștere voalată în toiul festivităților. Se mai poate observa că nu era prezentă doar în nunțile tradiționale locale ca măsură a abilităților muzicale sau de dans, ci era răspândită și în alte zone.⁴³ Legat de apariția dansului la nunți, este necesar să atingem problema referitoare la denumirea dansului remarcată de Ratkó Lujza. În satele învecinate din Nagykálló, duetul de Kálló era folosit în interpretarea dansului solo și verbungul maghiar, ceea ce a creat o confuzie conceptuală cu privire la dans.⁴⁴

Potrivit istoricului local Harsányi Gézáné, duet de Kálló era tradițional cunoscută de către reformații de acolo⁴⁵, în prima jumătate a secolului al XX-

⁴⁰ N.N.: Directorul Antal Szabó din Nagykálló a resuscitat Kálló doi cu patruzeci de ani de muncă. *Ziarul maghiar din Praga*, 11 ianuarie 1934. p. 6.

⁴¹ Paksa 2010: 307.

⁴² Cf. Szabó 1983: 354.

⁴³ „*Marele >oraș de paprika< din Szeged are și el propria sa figură: în persoana lui Tamás Csonka Bukocza, care este faimos pentru că este singurul din toată Marea Câmpie care are o adevărată cimpoiță >Cap de pisică< >Fata de femeie<, cu care sufla >Kálló Two< sub picioarele invitaților la nuntă.*” Elemér Horkay. (Botfaragó Botykai András) *Pécsi Figyelő*, 25 iunie 1899, p. 3; „*La 5 februarie 1899 a avut loc o mare sărbătoare în satul Bize. Vinul curgea, masa din casa tatălui miresei era așezată cu găini, caltaboși și alte bucatele gustoase, iar tânărul umbla pe scaunul cu două picioare Kálló.*” N.N.: Oaspeți neinvitați. *Somogyi Újság*, 20 februarie 1907. p. 3. O altă consemnare a apariției dansului în comitatul Fejér se găsește în colecțiile lui József Gelencsér, care se referă la estetica dansului: „*Erzsébet Pap (1927-1994), născută în sárkeresztes, a menționat că a auzit de la tatăl ei, Ferenc Pap (1900-1961), de mai multe ori în copilărie: „Meg a Kállói kettőst kun dancing, az vót ám a szép*”.” Gelencsér 2014: 145.

⁴⁴ Ratkó 1996: 251.

⁴⁵ Conform lui Gézáné Harsányi, Nagykálló, 2023.

lea încă mai puteau fi văzuți dansând la festivalurile de dansuri tradiționale din sat.⁴⁶ Deși există mai multe revirimente documentate în istoria apariției sale pe scenă, existența dansului în practica locală este sugerată și de o altă înregistrare, care dezvăluie circumstanțele filmării dansului din 1933. Pentru filmarea filmului maghiar „Íté! a Balaton”, regizorul Pál Fejős a selectat personal 12 cupluri dintre cei 100 de locuitori din Nagykálló pentru a dansa în film.⁴⁷

Procesul de construire a comunității: cercetători – colecționari - actori

Micro-cercetarea mea a scos la iveală confuzia conceptuală dintre duetul de Kállói și sărbătoarea Kállói: cea mai vizibilă confuzie din materialele de presă contemporane a fost menționarea dansului, a ansamblului de dansuri populare și a sărbătorii. Dansul se află în prezent în repertoriul unui ansamblu artistic de amatori, *Kállói Lakodalmas Egyesület*, care interpretează o versiune a dansului în care apar trei melodii: „*Vântul de toamnă suflă de sus...*”; „*Comoara mea, doamna mea de la conac...*”; „*Nu sunt îndatorat nimănui...*” Aceasta este interpretată atât ca parte a dansului nunții din Kálló, cât și ca producție separată.

Din istoriografia duetului de Kálló, se poate observa că, în ultimii 130 de ani, au existat mai multe interpretări ale istoriei muzicii și dansului din Kálló.⁴⁸ Revirimentul în cadrul comunității este legată de numele lui Görömbei Péter, Farkas Lajos, Szabó Antal, Nagy Károly și Szabó Sándor,⁴⁹ în timp ce, alături de profesori, cercetători laici și profesioniști, a existat în paralel întotdeauna colaborarea comunității locale și munca dansatorilor. Iar din a doua jumătate a secolului al XX-lea și până în prezent, materialul de dans a fost prezentat unui public mai larg prin numeroase producții scenice. De asemenea, a fost adus în atenția cercetătorilor și a profesorilor de dans popular.

Arhivarea colecției lui Nagy Károly în Muzeul Jósa András implică și o colaborare cu cercetătorii, precum și contactul cu Nyárády Mihály, iar în

⁴⁶ Kállói two putea fi dansat și la nunțile din satele învecinate, iar familiaritatea sa este un indiciu al răspândirii sale geografice mai largi. Cf. Ratkó 1996: 266.

⁴⁷ p. 1.: Kállói duetulu - pe filme sonore. *Ujság*, 15 februarie 1933, p. 10.

⁴⁸ Lujza Ratkó rezumă scrierile legate de duetul Kállói, vezi Ratkó 2020: 213-223. Cu toate acestea, la momentul microcercetării mele a devenit clar că mult mai mulți oameni lucrau la acest subiect, a cărui explorare completă poate fi o sarcină viitoare.

⁴⁹ Pentru mai multe informații despre primele trei, a se vedea Ratkó 2020: 208-251.

mărturiile localnicilor se poate observa și faptul că profesorul de canto a fost în contact cu colecționari și cercetători renumiți ai perioadei, precum Kodály Zoltán și Muharay Elemér.⁵⁰

Szabó Sándor este văzut salvatorul duetului de Kálló,⁵¹ el l-a întâlnit pe Kodály Zoltán și probabil a fost în contact și cu Volly István.⁵² Din 1961, acesta și-a asumat și rolul de lider și membru în cadrul grupului. *Unchiul Szabó se apropie acum de șaiszeci de ani și a dansat duet de Kálló la douăzeci de ani, dar încă se mișcă la fel de bine ca acum treizeci de ani.*⁵³ A murit în 1969, la vârsta de 66 de ani, înainte de a muri le-a lăsat un mesaj copiilor săi să nu lase dansul să dispară.⁵⁴ Odată cu moartea lui Szabó Sándor, dansul de nuntă de Kálló a fost dat uitării și, încă din 1963, s-a raportat că numărul membrilor fluctuează constant, în condițiile în care mai mulți membri au „emigrat” sau s-au mutat la muncă în alte județe.⁵⁵

La începutul anilor 1950, Vágó László a început să danseze de mic copil sub îndrumarea lui Nagy Károly. Atașamentul său față de Duet de Kállói și de Dansul nunții Kállói provine din tradiția familiei, în timp ce participarea sa la scena folclorică i-a decis și poziția ulterioară în cadrul comunității locale. Și-a moștenit veselia dansantă de la tatăl său, Vágó Lajos, care a dansat pentru Kodály Zoltán în biserica parohială reformată din Nagykálló în 1926. Vágó László a devenit cavalier de onoare la sub influența piesei de dans, iar în producția din 2004 a dansului nunții, pe care el a inițiat-o, era clar că joacă rolul de cavalier de onoare.⁵⁶

De ani de zile, etnograful Ratkó Lujza a urmărit și a oferit consiliere profesională Asociației Sărbătoririi de Kálló. Prin munca concertată a liderilor, dansatorilor, actorilor și cercetătorilor, asociația și scena pe

⁵⁰ Despre șederea lui Elemér Muharay în Nagykálló și despre cuplul Kállói, vezi Nyárády 1969: 40.

⁵¹ Koroda 1970: 90. Vezi și (MTI): Sándor Szabó, salvatorul duetului Kállói, a murit. *Népszava*, 19 iulie 1969, vol. 98, nr. 166, p. 2.

⁵² Potrivit lui Lászlóné Torma (fica lui Sándor Szabó). Nagykálló, 2018.

⁵³ N.N.: Viața culturală din Nagykálló a luat amploare. *Kelet-Magyarország*, 13 februarie 1962, numărul 36, pagina 4.

⁵⁴ Potrivit lui Lászlóné Torma (fica lui Sándor Szabó). Nagykálló, 2018.

⁵⁵ Vezi Ágnes Gombos, Where the Kálló Double was Born. Schimbătorii de viață de astăzi - 72 de ani de căsătorie. Se pregătesc pentru un turneu național. *Kelet-Magyarország*, 24 iulie 1963, nr. 171, p. 5.

⁵⁶ Potrivit lui László Vágó. Nagykálló, 2018.

care o interpretează devin mediul care susține patrimoniul local. În 2005, municipalitatea din Nagykálló a acordat Premiul pentru cultură Nagykálló „comunității creative care pune în scenă Sărbătoarea din Nagykálló”. Printre membrii de atunci se numărau membrii ”Asociației Pensionarilor Toamnei Însorite”, Grupul de dansuri populare pentru copii și tineri Kállói Kettős și Clubul de dansuri populare Kállói Kettős.⁵⁷ Marinka Tibor și Ladányi Anita, profesori de dans popular, au sprijinit, de asemenea, asociația în primii ani de la relansare. Conducătoarea Asociației Kállói Lakodalmas a fost Klániczán Erdőhegyi Karolina până în 2015, urmată de Plajosné Erdei Anita, care s-a implicat în predarea dansurilor încă de la început și continuă să coordoneze dansatorii, care s-au organizat într-o mică comunitate. În funcționarea lor actuală, un rol important îl joacă activitățile care reunesc oameni de vârste diferite, ajutându-se reciproc nu doar în timpul spectacolelor, ci și în viața de zi cu zi.⁵⁸

Alte perspective

Prezentarea rezultatelor parțiale ale micro-cercetării a condus la o serie de întrebări suplimentare, care vor necesita un studiu antropologic mai aprofundat al scenei folclorice a nunților din Kálló. Interpretarea antropologică a spectacolului de scenă duet de Kálló aduce, de asemenea, perspective noi în cadrul etnografiei performative, deoarece a devenit clar că spectacolul de dans pus în scenă, sub o anumită formă, joacă încă un rol semnificativ în viața locuitorilor așezării. Problema genului nunții de Kálló poate fi un alt punct de investigație, deoarece denumirea anterioară, cunoscută acum în sens popular, include și termenul de „piesă de dans”. O analiză mai profundă a altor fenomene legate de denumirea însăși, duet de Kálló este la fel de justificată. Consider că repertoriul grupurilor și ansamblurilor care activează de la primele eforturi de reviriment a dansului de la sfârșitul secolului al XIX-lea și până în prezent, coregrafiile pe care le dansează și chiar legătura lor cu dansul sunt necesare pentru a surprinde procesul de organizare a acestora

⁵⁷ Bazat pe o foaie memorialistică aflată în posesia lui László Vágó și Karolina Klániczáné Erdőhegyi. Nagykálló, 2018.

⁵⁸ Ulterior, au fost puse în scenă și alte scene. Potrivit Anitei Plajosné Erdei. Nagykálló, 2023.

într-o comunitate. Printre dansatorii care au reînviat dansul nunții, au existat mai multe persoane ai căror strămoși erau, de asemenea, legați de dans, astfel încât apariția pe scenă a mai multor generații dintr-o familie, atașamentul intergenerațional față de dans și de sărbătoarea nunții, poate prezenta un nou punct de plecare. Persoanele care au experimentat influența culturii locale ca non-localnici, au simțit de asemenea, responsabilitatea de a transmite mai departe dansul ca moștenire, astfel încât activitatea și rolul lor ca organizatori ar putea constitui un alt subiect de cercetare. Întrebările ridicate aici indică în mod clar necesitatea unor cercetări suplimentare.

LITERATURĂ

APPADURAI, Arjun

- 2001 Crearea localismului. *Régio - Minoritate, politică, societate*. 2001/3. 3-31.

BARURI Sári

- 1954 Ospățul de nuntă al lui Kállói. *Arta dansului*. Octombrie 1954, vol. IV nr. 10. 330-331.

DIKÁN Nóra

- 2002 Reconstituirea partidelor fostei coaliții în 1956 în județul Szabolcs-Szatmár. *Anuarul Muzeului Jósa András din Nyíregyháza*. 44. 339-354.

EITLER Ágnes

- 2019 Istoria și contextualizarea unui element de patrimoniu. Sărbătoarea Ecseri. *Ethno-Lore*. XXXVI Patrimoniu, globalizare și localism. 51-80.

GELENCSEÉR József

- 2014 Forțarea de a dansa și dansul ca sancțiune. În József Gelencsér. 128-152.

Dna HARSÁNYI Géza

- 2007 *Comorile lui Kálló*. Nagykálló.

HARTOG, François

- 2006 *Ordinea istoricității. Prezentismul și experiența timpului*. Budapesta: L'Harmattan- Atelier

KORODA Miklós

- 1970 Sol de nisip și lavă. În *Ungaria de mii de culori*. Editura Móra Ferenc Book Publishing House. 77-111.

NOSZÁLY András – SARKADI Tibor – BALOGH Árpád

- 1970 Populația, mișcarea populației. În Tamás Csepelyi - József Ratkó – Gézáné Orosz – Imre Szücs (eds.): *A nagykállói járás múltja és jelene*. Nagykálló: Nagykállói Járási Tanács VB. 245-253.

NYÁRÁDY Mihály

- 1969 Dansul „duetului de Kálló” al locuitorilor din Nagykálló. *Szabolcs-Szatmári Szemle*. Vol. IV nr. 3. 23-56.

PAKSA Katalin

- 2010 Melodiile „duetului de Kálló” în folclor și pe scenă. *Lucrări muzicologice*. 2010. 299-323.

PÁLFI Csaba

- 1970 Istoria meiului perlat. În Gedeon Dienes - László Maác (eds.): *Studii de dans*. 7. 1969-1970. 115-161.

RATKÓ Lujza

- 1996 „Nu mai este acum ca pe vremuri...” *Dansul ca tradiție în cultura țărănească din Nyírség*. Nyíregyháza-Sóstófürdő.
- 2020 „Faimoasa duet de Kallo”. Istoria culturală a unui dans relicvă locală. *Ethnographia*. 131/2020. 208-251.

SZABÓ László

- 1983 Texte de nuntă, aspecte estetice ludice. În László Novák - Zoltán Ujváry (eds.): *Lakodalom. Ujolya Uyoltov (Zygmuntary), Lodavlaki (Festivalul nunții), Folclor și etnografie maghiară*. 9. Debrecen: Departamentul de Etnografie al Universității Kossuth Lajos. 335-360.

UJVÁRY Zoltán

- 1983a Jocuri dramatice la nunți. În László Novák - Zoltán Ujváry (eds.): *Lakodalom. Ujolya Ujolya (Zygmuntov, Uygmunto, Folclor și etnografie maghiară)*. A 9-a ediție Debrecen. 329 - 334.
- 1983b *Joc și mască. Obiceiuri populare dramatice*, II. Debrecen.

Funcțiile dansului în procesele comunitare dintr-un oraș mic de etnie mixtă din Nyírség

HENRIETT SZABÓ

Introducere

Pentru ca un element folcloric să aibă vreo funcție în funcționarea unei societăți locale, trebuie îndeplinite o serie de condiții. Studiul de caz de față abordează întrebarea cum și în ce condiții dansul, ca element dominant al patrimoniului cultural în procesele comunitare ale unei așezări mixte etnice, influențează viața societății locale și dezvoltarea relațiilor interetnice.¹

Locul analizei este Nagyecsed, unde în 2019 am realizat un documentar antropologic pe această temă, al cărui context și cercetările aferente stau la baza acestui studiu.² Documentarul și munca de teren au oferit oportunitatea de a studia modelele locale ale sub-comunităților coexistente pe baza proceselor sociale, culturale și economice contemporane și a structurii multietnice a populației din Nagyecsed. În cursul studierii proceselor socio-culturale ale municipalității, documentarul antropologic *Beyond the Bridge* a oferit, de asemenea, un spațiu pentru a explora sistemul de tradiții locale și rolul setului de tradiții în viața sub-comunităților locale. Ca urmare a cercetării, a devenit clar că dansul, în cazul nostru cultura de dans a comunităților de țigani maghiari și Oláh, este un element specific al tradiției care determină construcțiile identitare ale celor două sub-comunități locale. Pe lângă reprezentarea vizuală a rolului dansului în film, încorporarea informațiilor calitative din interviurile înregistrate în timpul cercetării antropologice pe teren a contribuit la formularea faptului că dansul, ca instrument de mediere, funcționează ca un fel de „limbaj comun” și ca factor care influențează coexistența comunităților locale. Se poate spune că cultura dansului este un factor esențial în realitatea socio-culturală din Nagyecsed, deoarece organizațiile comunitare legate de această tradiție, adică ansamblurile locale de dans, au sarcini con-

¹ Cercetarea a fost susținută de grantul NRD K 143711.

² Biczó - Szabó 2019.

crete și roluri simbolice importante în dezvoltarea coexistenței comunității locale. Studiul de caz de față este un bun exemplu de ce, în înțelegerea relațiilor contemporane din societățile locale, poate fi o sarcină importantă clarificarea contextelor care pun în lumină rolul tradițiilor locale în viața comunităților, adesea periferice.

Clarificarea valorii locale funcționale contemporane a tradiției presupune o înțelegere a procesului prin care aceasta a fost creată și apoi transmisă, precum și un studiu al micilor comunități de tradiționaliști, în cazul nostru grupuri locale de dansuri populare, a căror activitate stabilește că tradiția poate funcționa ca un factor concret de modelare a relațiilor din prezent. Pe această bază, în prima parte a lucrării, vor fi prezentate contextele sociale ale dansului popular din Nagyecsed, iar în a doua parte vor fi discutate practicile de educație a dansului și de transmitere a tradiției în municipalitate și instituțiile formale și civile care le oferă spațiu.

Mediul social al culturii dansului în Nagyecsed

În prezent, Nagyecsed este un centru microregional dezavantajat din punct de vedere social și cultural, situat la periferia regiunii Marii Câmpii de Nord, la marginea Nyírség. Societatea micului oraș este formată din trei sub-comunități etnice distincte, ~70% din populație este de origine maghiară, în timp ce ~30% se identifică drept minoritate romă. La fel cum în țara noastră nu putem vorbi de o societate romă omogenă, la fel și în Nagyecsed este eterogenă. Se poate face o distincție între romii din Nagyecshek, a căror limbă maternă este maghiara și care vorbesc dialectul Cerhari, și romii Romungro, a căror limbă maternă este maghiara. Cele două comunități de romi s-au stabilit în Nagyecsed în momente diferite, cu medii culturale, obiceiuri și valori radical diferite. Pe această bază, este important de remarcat că rețeaua etno-culturală a scenei locale poate fi văzută ca o rețea complexă între trei comunități etnice.

Cercetarea de bază efectuată în așezare a scos la iveală tradițiile recurente ale sub-comunităților etnice locale. Cercetarea, care a stat la baza conceptului filmului documentar „*Dincolo de pod*”, a fost concepută atât pentru

a face vizibilă moștenirea elementelor de tradiție specifice etniei, cât și pentru a oferi informații despre funcțiile lor contemporane.³

Rezultatele anchetei prin chestionar pe un eșantion mare și ale interviurilor structurate au arătat că în comunitatea maghiară din Nagyecséd pot fi identificate o serie de elemente tradiționale semnificative din punct de vedere etnografic. Printre acestea, se remarcă importanța culturii spirituale, în special a dansului popular, dar, în plus, există și trăsături tipice ale fostelor comunități țărănești, care, în cazul așezării, sunt tipice pentru Nyírség.⁴ Relicvele includ costume, artefacte și artă populară, precum și trăsăturile specifice ale unora dintre clădiri. De asemenea, este important de remarcat faptul că volumul de cunoștințe despre tradițiile locale păstrate în memoria colectivă depășește frecvența formelor specifice, a obiectelor, a cunoștințelor cu valoare etnografică imaterială sau a practicilor culturale reale care le reprezintă. Motivul este că în comunitatea maghiară din Nagyecséd, ca și în general, influențele modernizării care au determinat schimbarea modului de viață al societăților țărănești au dus treptat la îndepărtarea de patrimoniul etnografic clasic.⁵ În cazul lor, acest lucru înseamnă că pot fi observate doar câteva rămășițe ale sistemului de tradiții odinioară foarte bogat.

Până la secarea mlaștinii Ecsedi, modul de viață al societății maghiare locale a fost determinat de cultivarea mlaștinilor. Cu toate acestea, astăzi, amintirea acestui patrimoniu istoric nu mai are nicio influență asupra identității culturale a societății maghiare din Nagyecséd. Relicvele sale au fost păstrate și expuse doar ca parte a colecției de istorie locală, unde sunt expuse uneltele tipice ale culturii Láp și elementele definitorii ale modului de viață. Acest strat de tradiții locale este menținut de o societate civilă locală, Láp Betyárok Kulturális Egyesület (Asociația culturală Láp Betyars). Reînvierea tradițiilor, înțeleasă ca un fenomen de revigorare, contribuie la conservarea culturii lapone ca element de identitate locală prin redescoperirea simbolică a conținutului cultural rural, dar aceasta este o activitate de grup restrâns, mai degrabă decât una care are un impact major asupra comunității locale.

³ A se vedea Szabó 2023.

⁴ Șahuri 1974.

⁵ Cf. Kovách 2010; 2012; Vajda 2019: 11-29.

Comunitatea Romungro, care a avut un impact semnificativ asupra vieții sociale din Nagyecsed, se știe că a aparținut inițial grupului de țigani din Carpați și că a fost aculturată și parțial asimilată în comunitatea locală. Potrivit cercetărilor, primele grupuri de țigani au sosit în Ungaria în secolul al XV-lea și, mai târziu, în timpul domniei Mariei Tereza.⁶ Inițial, muzicienii au fost grupul ocupațional dominant în cadrul comunității, dar practicau și o serie de alte meserii tradiționale.

Din colecțiile lui Gusztáv Balázs, un etnograf născut în Nagyecsed, știm că comunitatea țigănească din Romungro vorbea inițial țigănesc - dialect carpatic - și era caracterizată de un set complex de tradiții.⁷ Ca urmare a coexistenței îndelungate, comunitatea Romungro nu a păstrat niciun element al tradiției sale. În cazul lor, nu ne confruntăm pur și simplu cu o absență totală a tradițiilor în viața de zi cu zi, ci cercetările relevante au arătat, de asemenea, că memoria colectivă nu înregistrează nicio tradiție culturală ca parte a identității grupului etnic.

Cazul comunității țigănești Oláh, care a venit în Nagyecsed și în împrejurimi mult mai târziu, după Reunificare (1867), este complet diferit.⁸ Caracteristica comună a grupurilor de țigani Olah care s-au infiltrat din Transilvania în mai multe valuri este aceea că sunt comunități extrem de bogate în tradiții pe care le păstrează în mod conștient, ca urmare a grupărilor ocupaționale și a folosirii limbii materne romani, ceea ce limitează contactul cu mediul majoritar. Viața comunităților lor închise, legate de tradiții, a fost determinată de valorile, modul de viață și obiceiurile lor specifice, diferite de cele ale comunităților majoritare maghiare și țigănești, care au influențat și relațiile cu alte sub-comunități etnice.

Comunitatea de țigani Oláh din Nagyecsed păstrează încă multe elemente tradiționale ca practici de viață. Caracteristicile interioarelor caselor, unele dintre regulile privind rolurile de gen sau utilizarea dialectului Cerhari - deși cu o intensitate din ce în ce mai slabă - în comunicarea familială. Cu toate acestea, moștenirea culturii dansului și a muzicii etnice este elementul tradițional cel mai dominant și cel care a modelat în mod decisiv identitatea etnică locală.

⁶ Colecție proprie: interviu cu Gusztáv Balázs, etnograf, Nagyecsed, 2018.

⁷ Colecție proprie: interviu cu Gusztáv Balázs, etnograf, Nagyecsed, 2018.

⁸ Colecție proprie: interviu cu Gusztáv Balázs, etnograf, Nagyecsed, 2018.

După un scurt rezumat al relațiilor tradiționale ale celor trei sub-comunități etnice locale, trebuie văzut că atunci când încercăm să conturăm pe scurt mediul social al culturii dansului din Nagyecsed, relațiile de conviețuire care au influențat relațiile de conviețuire ale așezării sunt și ele un aspect ineluctabil. Coexistența grupurilor etnice din comunitatea locală este caracterizată de segregarea fizică ca un continuum social-istoric. Studiile arată că relațiile dintre grupurile etnice sunt grevate de strategii de segregare și izolare, deși relațiile dintre țiganii din Oláh și societatea majoritară maghiară s-au schimbat în ultimele decenii și pot fi caracterizate de o anumită apropiere.

Ca rezultat al cercetării de bază la fața locului, a fost dezvoltat un model explicativ pentru a interpreta relațiile de coexistență ale celor trei sub-comunități etnice din Marele Ecsed. Esența modelului constă în faptul că, pe baza datelor colectate în timpul cercetării pe teren în teatru, relațiile intergrupale ale maghiarilor, romungroșilor și țiganilor Oláh formează un sistem corelațional.⁹ Practica, care a fost denumită *modelul de coexistență corelațională dinamică pentru a* explica funcționarea sistemului și pentru a-i conferi o valoare terminologică, sugerează că, dacă există o schimbare în relațiile dintre oricare două comunități etnice din societatea locală, aceasta va afecta și relațiile cu cea de-a treia comunitate etnică. Din punctul de vedere al descrierii condițiilor de mediu social ale culturii contemporane de dans din Nagyecsed, cercetarea sugerează că aculturația comunității țigănești Oláh duce la o adaptare mai eficientă la normele majorității, ceea ce, la rândul său, afectează atitudinea mai acceptabilă a comunității maghiare față de acestea. Cu toate acestea, înainte de a analiza funcțiile comunitare ale culturii locale de dans, să trecem în revistă pe scurt cele mai importante corelații ale sistemului de corelații pentru a vedea de ce acest element folcloric poate juca un rol important în influențarea coexistenței.

Relația dintre maghiari și romi-țigani poate fi descrisă în termeni de segregare și izolare. Și în acest caz, practica izolării, după cum a spus Béla Janky, înseamnă că grupul în cauză, în cazul nostru comunitatea romilor-țigani, este exclusă de la resursele locale, infrastructura este limitată și nu poate ieși singură din cercul vicios al sărăciei și al perspectivelor de viitor fără

⁹ Vezi mai multe despre Szabó 2023.

speranță.¹⁰ Într-un alt context al modelului de corelație, apropierea în relația dintre comunitatea romă din Oláh și cea maghiară are un impact asupra relației dintre comunitatea romă din Oláh și cea maghiară din Romungro, prin consolidarea practicilor segregative ale majorității și stimularea tendinței de izolare a comunității romă din Romungro.

Pe baza rezultatelor cercetării, putem spune că relația dintre cele două comunități de romi poate fi interpretată în cadrul conceptual al disimilării. Aceasta înseamnă că comunitățile de țigani Oláh și Romungro nu consideră valabilă niciuna dintre caracteristicile celeilalte comunități țigănești. Atitudinea lor autolimitatoare față de celălalt poate fi exprimată pe scurt prin faptul că în imaginea lor de identitate etnică locală percep percep percepția celuilalt ca un fel de contrapunct care le determină atitudinea. Această atitudine de autolimitare se reflectă și în sensul fizic al distanțării, deoarece a fost cartografiat faptul că comunitatea locală Romungro trăiește aproape exclusiv în zona segregată de la marginea vestică a așezării. În schimb, țiganii Oláh au trăit cândva în zona segregată de la marginea estică a orașului, dar începând cu anii 1960 au fost supuși migrației interne și pot fi văzuți locuind pe străzile interioare ale orașului, mai ales în vecinătatea maghiarilor. Relațiile mai acceptabile dintre majoritatea maghiară locală și comunitatea olahă au sporit atitudinea disimilatoare a comunității olahă față de comunitatea romă, care are o atitudine integraționistă.

Pe baza relațiilor etnice locale descrise pe scurt, a devenit clar că analiza relației dintre maghiarii și țiganii Oláh din Nagyecséd necesită o investigație mai aprofundată, mai ales pentru că cultivarea tradițiilor de dans ale celor două comunități locale este o practică culturală reprezentativă.

O privire mai atentă la relațiile dintre cele două grupuri etnice dezvăluie un proces interesant. Pe de o parte, aculturația țiganilor Oláh din Nagyecséd, adică abandonarea parțială a tradițiilor lor - limbă, costum - reduce distanța culturală și astfel crește acceptarea în ceea ce privește relațiile cu maghiarii. Pe de altă parte, situațiile de întâlnire, care au un impact important asupra dezvoltării relațiilor dintre subcomunitățile coexistente, au rămas destul de limitate. Dacă privim pe grupe de vârstă, putem spune că și în Nagyecséd, primul punct de contact interetnic important este legat de instituții-

¹⁰ Janky 2014.

ile de învățământ. În Nagyecsed, grupurile integrate sunt tipice în grădinițe, dar în școli au fost găsite practici diferite. Municipality are două instituții pentru educația primară a copiilor, dintre care una dintre ele, ca instituție supusă segregării spontane, este aproape fără excepție frecventată doar de copiii romi. În schimb, școala din centrul municipiului, administrată de Biserica Reformată, este frecventată în mod obișnuit doar de copiii din comunitatea majoritară.

Pentru adulți, principalele oportunități de interacțiune se află în lumea muncii. În Nagyecsed, există mai multe locuri de muncă în care sunt angajate persoane din toate cele trei subcomunități locale. Cu toate acestea, numărul persoanelor de origine romă care lucrează în locuri de muncă de prestigiu scăzut, de obicei, este limitat. În plus, s-a observat că salariile acestora sunt mai mici decât cele ale colegilor lor majoritari, ceea ce are un impact negativ asupra relației dintre cele două comunități. Cu toate acestea, în timpul cercetării, am văzut și exemple de absolvenți de origine romă care au obținut locuri de muncă pentru absolvenți. Acest lucru are mai degrabă un impact simbolic decât real asupra proporțiilor etnice de pe piața locală a muncii.

Scurta analiză a contextului social local al culturii dansului în Nagyecsed este un preludiv important pentru interpretarea semnificației funcționale a tradiției dansului, deoarece demonstrează că dansul nu este un element izolat al patrimoniului cultural, ci, dimpotrivă, o parte integrantă a realității socio-culturale. În plus, în lumina celor de mai sus, este rezonabil să ne întrebăm unde, când și de ce interacționează membrii comunităților etnice care trăiesc împreună? Cum oferă cultivarea culturii dansului tradițional în Nagyecsed o oportunitate de întâlnire între maghiari și țigani?

Comunitățile civile organizate pentru cultivarea culturii dansului tradițional și impactul lor asupra coexistenței etnice în Nagyecsed

Organizațiile comunității civile oferă o oportunitate excelentă pentru membrii unei societăți locale multietnice de a deveni parte a unei mici comunități dincolo de grupul lor etnic. Participarea în calitate de membru al unei organizații de bază a societății civile se bazează pe voluntariat și acțiune colectivă,

cea ce creează oportunități pentru ca indivizii să contribuie la obiectivele și cauza socială în care sunt implicați ca membri activi ai organizației.¹¹

Dacă ne uităm la organizațiile societății civile care activează în Nagyecsed, putem spune că există exemple de practici de organizare comunitară foarte active și bogate. Ținând cont de caracteristicile scenei, organizațiile comunitare locale au fost clasificate în două tipuri pe baza apartenenței lor: ONG-uri etnice și transetnice. Astfel, distincția se bazează pe etnia membrilor, adică dacă membrii provin dintr-un singur grup, acestea sunt etnice, în timp ce dacă se alătură din mai multe sub-comunități, acestea sunt clasificate ca ONG-uri transetnice.

<p>1. Etnikus civil közösségszervezetek</p> <ul style="list-style-type: none">□ Lovasklub (magyarok)□ Rákóczi Kovács Gusztáv Hagyományörző Egyesület (magyarok)
<p>2. Transzetenikus civil közösségszervezetek</p> <ul style="list-style-type: none">□ Nagyecsed Cigány Kultúráért Hagyományörző és Érdekvédelmi Egyesület (magyarok és oláh cigányok)□ Nyevo Drom – Új út Roma Férfiak Egyesülete (magyarok és oláh cigányok)□ Nagyecsed Hátrányos Helyzetű Emberekért Egyesület (magyarok és romungrók)□ Nagyecsed Gyöngyszemek Cigánytánc Együttes (oláh cigányok és romungrók)□ Vazdune Cherhaja – Emelkedő Csillagok Roma Nők Egyesülete (magyarok, oláh cigányok és romungrók)

Figura 1: Comunitățile civile din Nagyecsed clasificate după etnie și transetnicitate

După cum se poate observa din figura 1, municipiul este compus predominant din comunități transetnice, ceea ce înseamnă că în cadrul ONG-urilor respective, cele trei sub-comunități etnice locale găsesc un forum care presupune cooperare, întâlniri regulate și acceptare reciprocă.

Dacă analizăm care dintre ONG-urile locale au un element activ de conservare a tradiției în programele lor, putem spune că, cu excepția a două organizații¹²

, majoritatea activităților lor sunt caracterizate de un angajament față de tradiție. Deși afirmația de mai sus pare destul de vagă și clișeică, ea este

¹¹ Aparovics - Vercseg 2017.

¹² Nyevo Drom și Asociația pentru persoanele defavorizate din Nagyecsed nu erau implicate în nicio activitate tradițională la momentul auditului (2019-2020).

cu atât mai semnificativă. Din activitatea comunităților care mențin un element de tradiție locală reiese clar că societatea din Marele Neuchâtel este în mod fundamental orientată spre tradiție, indiferent de compoziția etnică a membrilor săi. Această atitudine este un element esențial al atitudinii deschise care a început să schimbe într-o direcție pozitivă relațiile dintre cele două comunități, care erau cândva închise și distante.

Lucrarea va discuta apoi modul în care cultivarea patrimoniului cultural al dansului influențează relațiile sociale identificate mai sus și prezentate în schema de coexistență.

„Sunt convins că în Nagyecsed, pentru că ne ocupăm în mod activ de problema integrării și incluziunii romilor de foarte, foarte mult timp, de aproape douăzeci de ani. La început, a fost doar într-un mod autodidact, dar apoi, evident, odată cu deschiderea și disponibilitatea fondurilor Uniunii Europene, a devenit posibil să facem progrese în acest domeniu pe o scară tot mai mare. Cred că în Nagyecsed, în calitate de pionieri sau modele de urmat, am implementat și implementăm multe programe care cred că nu vor trece fără urmă în viața municipalității atunci când vorbim despre incluziune și integrare. Un lucru pe care l-am experimentat cu siguranță, am avut ocazia să îl experimentez în acest domeniu, este că tradiția romilor, fie că este vorba de programe de dans, de cântec sau de meșteșuguri, oricine se implică în acest program în orice fel, fie că sunt tineri, copii sau adulți, suferă o schimbare uriașă, atât în personalitatea lor, cât și în acceptarea și în valorile lor. Cred că trebuie să continuăm pe această cale și să promovăm păstrarea și cultivarea tradițiilor pe o scară cât mai largă. Mă bucur foarte mult că acest lucru a fost de fapt recunoscut la nivel național recent, când în registrul patrimoniului cultural național a fost adăugat recent dansul nostru popular maghiar, iar dansul popular al romilor a fost primul din Nagyecsed, primul din țară.”¹³

Discursul de deschidere al lui Lajos Kovács din 2019 este legat de un eveniment local important. A fost inaugurată *Sala Romilor*, o nouă expoziție a Colecției de istorie locală Berey József. Acest eveniment unic a contribuit la dezvoltarea unor relații pozitive între maghiari și țigani în mai multe moduri.

¹³ Fragment de interviu din documentarul *Beyond the Bridge*. Biczó - Szabó 2019.

Pe de o parte, istoria societății locale de romi a fost inclusă ca parte a colecției de istorie locală, arătând astfel caracteristicile culturale distincte, dar pozitive și valoroase ale comunității de romi din Oláh comunității majoritare locale.

Un alt element la fel de important al sărbătorii a fost - așa cum a subliniat în mod deliberat textul discursului - includerea în paralel a dansului țigănesc din Nagyecsed în lista Patrimoniului Cultural Imaterial al Nagyecsed în 2017. Acest lucru este scris pe pagina *Patrimoniului Cultural Intelectual din Ungaria*:

„Nagyecsed este o „așezare de dans” de o importanță remarcabilă, în care verbunk-ul maghiar, Csárdás-ul lent și proaspăt, solo-ul țigănesc, botolo și Csárdás-ul țigănesc sunt încă dansate împreună de tineri și bătrâni, maghiari și țigani. Aici s-au născut, au trăit și trăiesc maeștri și savanți de renume național atât în dansurile maghiare, cât și în cele țigănești. Datorită izolării așezării, repertoriul de dansuri caracteristice, motivele bogate și unice, repertoriul de cântece și obiceiurile asociate cu dansurile au rămas neschimbate, astfel încât cei care doresc să învețe toate acestea de la informatorii locali vizitează și astăzi Nagyecsed și dansatorii săi.”¹⁴

Aceste două momente importante dau vizibilitate nu numai la nivel local, ci și național, coexistenței celor două comunități, a căror prezentare paralelă indică o relație caracterizată de o atitudine pozitivă.

În Nagyecsed există două ansambluri de dansuri care funcționează în paralel, Ansamblul de dansuri tradiționale Rákóczi Kovács Gusztáv și Ansamblul de dansuri tradiționale Gyöngyszemek. Primul a fost înființat pentru a cultiva patrimoniul local de dansuri maghiare, în timp ce Gyöngyszemek este specializat în cultivarea dansurilor țigănești Olach din Nagyecsed.

Dintr-un interviu cu liderul ansamblului de dans maghiar Nagyecsed, aflăm că ansamblul a fost înființat în 1996, condus de la început de Miklós Tóth. Dialectul local de dans maghiar este un exemplu remarcabil al culturii dansului din regiune. *„În ceea ce privește dansurile, Nagyecsed aparține dialectului de dans de mijloc sau Tisza, zona dialectală Tisza superioară, care este cea mai bogată și mai reprezentativă dintre marile dialecte de dans și care are un*

¹⁴ http://szellemikulturalisorokseg.hu/index0.php?name=0_nagyecsed_i_ciganytanc [ultima vizită 04/07/2023]

rol foarte important în aprecierea patrimoniului de dans maghiar în ansamblul său.”¹⁵ Scurtul rezumat poate fi găsit pe site-ul oficial al Colecției valoroase a județului Szabolcs-Szatmár-Bereg și subliniază, în esență, importanța patrimoniului local de dans dincolo de granițele așezării.

Liderul trupei a spus că grupul a ajuns în curând la 12 cupluri și a apărut la aproape toate evenimentele din oraș și din împrejurimi. Importanța muncii lor tradiționale este demonstrată de faptul că au devenit cunoscuți la nivel național, obținând trei ratinguri excelente.

Activitățile lor au fost rezumate de către lider:

„Am fost la Nagyecsed cu 45 de persoane și am obținut primul nostru rating național excelent. [...] Acest lucru ne-a încurajat, atât pe mine, cât și echipa, să lucrăm la mai multe tradiții Ecsed. Care începe cu un furt de mare pe care băieții obișnuiau să îl facă atunci când voiau să iasă și să se distreze. Nu aveau bani, furau fructele de mare de la părinți și bunici, mergeau la evreiesc, le schimbau pe vin și mergeau la hambar să se distreze. Noi am pus asta pe scenă”.¹⁶

Grupul poate fi clasificat ca un ONG local etnic, ceea ce înseamnă că toți membrii sunt de origine maghiară și, deși dansează dansuri țigănești locale, grupul nu a avut niciodată dansatori din comunitatea etnică țigănească.

Cu scopul de a păstra tradiția dansului țigănesc în Nagyecsed, în 2005 a fost organizat un ansamblu separat, numit Nagyecsed Gyöngyszemek Gypsy Dance Ensemble. Liderul grupului este Szilvia Balogh Erössné, o țigancă locală de origine Olach. Inițial a fost înființat ca un grup informal, începând ca un club pentru copii. Pe măsură ce tinerii au crescut, s-a dezvoltat ideea de a transforma comunitatea într-un atelier de talente și într-o adevărată comunitate. Potrivit amintirilor liderului ansamblului, scopul lor de la început a fost acela de a oferi tinerilor țigani talentați din Nagyecsed un cadru organizat pentru dans și muzică. Grupul are 20 de membri de vârste diferite.

Pe lângă conservarea culturii tradiționale de dans Ola Gypsy, sunt importante și muzica activă, dezvoltarea talentelor și organizarea comunității. Liderul a declarat

¹⁵ Descrierea tradițiilor de dans maghiar și țigănesc din Nagyecsed, așa cum au fost formulate de Trezoreria județului Szabolcs-Szatmár-Bereg. În: <http://szszbm-ertektar.hu/ertek.php?azon=218> [Data descărcării: 15.04.2023]

¹⁶ Colecție proprie: interviu cu Miklós Tóth, liderul trupei, Nagyecsed, 2019.

„Cred că este foarte important pentru identitatea noastră să știm că suntem țigani, că avem o cultură diferită, un set de obiceiuri diferite și că trebuie să le păstrăm pe cele bune. Dacă există o valoare, nu ar trebui să o lăsăm să se piardă, cum ar fi muzica, dansul și cântecul.”¹⁷

Circumstanțele situaționale specifice au jucat un rol în instituționalizarea tradiției dansului țigănesc în Nagyecséd. Pe de o parte, cultura dansului are o funcție profund integrată în viața comunității etnice, adică majoritatea membrilor acesteia sunt participanți activi la menținerea tradiției. Reuniunile și sărbătorile de familie oferă încă un spațiu pentru cultivarea tradiției. Pe de altă parte, este foarte important, iar cercetările au arătat că activitatea educațională a mai multor actori locali de origine țigănească Oláh, desfășurată în paralel și în contexte diferite, are o influență continuă și puternică asupra opiniei publice din Nagyecséd. Pe lângă activitatea liderului fondator al ansamblului menționat mai sus, dansul țigănesc este predat atât la grădinița locală, cât și la școala primară din apropierea mahalalei Romungro.

Mariann Balogh, o profesoară de grădiniță de origine Ola Gipsy, a integrat orele de dans în practica sa didactică, ceea ce consideră că este o sarcină importantă. În sesiunile regulate cu copiii de grădiniță, ea se străduiește să predea elemente autentice și noțiuni de bază ale dialectului local. Munca ei este caracterizată de un nivel ridicat de conștientizare, ceea ce contribuie la sprijinul părinților copiilor de la grădiniță pentru eforturile ei pedagogice neconvenționale de a păstra tradițiile.

„Aici avem o mulțime de dansatori populari, tineri maeștri ai artelor populare, dans, muzică populară și povestitori. [...] dansul joacă un rol important în familii, atât în rândul țiganilor Oláh, cât și al maghiarilor. Am întrebat opt copii care ar vrea să mergă și, bineînțeles, părinții m-au susținut. [...] Este foarte interesant faptul că cei care merg la dansuri țigănești, unii dintre ei merg și la dansuri populare maghiare și la educație religioasă. În grupul meu, sunt copii țigani romi și țigani Oláh, și există grupuri mixte, unii ale căror mame sunt țigani Oláh și ai căror tați sunt țigani maghiari, unii ale căror mame au tați maghiari și țigani romi, și unii ai căror tați sunt maghiari și ale

¹⁷ Colecție proprie: interviu cu Szilvia Balogh Erössné, liderul ansamblului, Nagyecséd, 2019.

căror mame sunt romi. Sunt complet mici „viermi de momeală”, dar foarte inteligenți. [...] Este foarte important ca cei care sunt dansatori de muzică populară sau merg la fotbal sau fac o activitate suplimentară, coordonarea mișcărilor este foarte importantă, răbdarea lor, capacitatea de concentrare și memoria lor. Iar în dans, toate acestea sunt foarte, foarte necesare.”¹⁸

La școala primară predă Izsák Lakatos, un tânăr de 19 ani care provine dintr-o familie locală importantă de muzicieni țigani Olach, care studiază la școala serală. Crezul său arată exact cum angajamentul său îl face o persoană autentică în predarea sa. În calitate de membru obișnuit al Beads, el reprezintă cultura de dans a comunității sale în spectacole.

„Am crescut în ea. Sângele, sângele, sângele nu mă lasă să mă opresc din dans. Chiar dacă ascult muzică stând jos sau culcat, dansez. Am crescut în ea. Sunt singurul care poate spune că nu am învățat de la nimeni, am învățat să dansez totul de unul singur. Adică, am văzut, dar nu m-a învățat nimeni, așa că ceea ce știu fac de una singură. De ce să o fac învățându-i pe alții? Poate pentru că poate că dansul te face o persoană diferită. Sau, dacă ajungi într-un mediu, nu fi o persoană care respinge, că nu poți, stai pe margine, dar poate devii o altă persoană. Este mai bine acceptat în mediu sau ce-o fi, sau într-un grup de prieteni, că nu este o persoană separată, nu este o persoană care nu face parte din grup, ci că ne aparține, știe ceva. Și cu dansul poți vorbi oricum foarte mult. Poți arăta cine este cu adevărat persoana care dansează.”¹⁹

Instituționalizarea dansului țigănesc Oláh a contribuit în mare măsură la înțelegerea de către societatea majoritară din Nagyecséd a valorilor culturale ale comunității de romi care trăiesc împreună. În acest proces, după cum arată citatele de mai sus, tinerii profesori de dans de origine Oláh Gypsy din instituțiile locale de învățământ și de formare publică au jucat un rol imens.

¹⁸ Biczó - Szabó 2019.

¹⁹ Biczó - Szabó 2019.

	Rákóczi Kovács Gusztáv Hagyományőrző Együttes	Nagyecsed Gyöngyszemek Cigánytánc Együttes
Tagok száma	~40-45 fő	~20 fő
Tagok etnikai származás szerinti megoszlása	magyarok	oláh cigányok, romungrok
Tagok életkor szerinti megoszlása	10-75 éves korúak	8-60 éves korúak
Tagság feltétele	tánc szeretete	minimális tánc tudás
Együttes működésének a célja	hagyományőrzés	hagyományőrzés, közösségszervezés, identitás erősítés
A település kulturális életébe történő bekapcsolódás alkalmi	minden városi rendezvényen	minden városi rendezvényen

Figura 2: Comparație între cele două companii de dans din cadrul Greater Ecsed

Cele două ansambluri de dans, care păstrează moștenirea celor două comunități etnice din Nagyecsed, deși similare din punct de vedere formal, au diferențe importante în structura și caracteristicile lor definitorii (Figura 2). Numărul de membri ai ansamblurilor este aproximativ proporțional cu proporțiile etnice din municipiu. Cu toate acestea, caracteristica reciprocă a celor două grupuri este că acestea nu depășesc încă granițele etnice. Astfel, ansamblul de dansuri maghiare este reticent în a admite membri de origine țigănească (deși ei înșiși dansează dansuri țigănești), în timp ce ansamblul de dansuri țigănești este reticent în a admite membri care nu sunt de origine țigănească. Cu toate acestea, este un fenomen important faptul că membrii celor două comunități țigănești locale formează împreună ansamblul Gyöngyszemek, o adevărată comunitate transetnică. Este interesant de observat marele entuziasm cu care tinerii din mediul segregacionist Romungro, aculturat, învață dansurile țigănești Oláh.²⁰

Cu toate acestea, mai important decât diferențele, care pot fi explicate în primul rând prin mediul cultural și social, este faptul că ambele grupuri de dans joacă un rol important în viața culturală a așezării și contribuie la îndeplinirea funcțiilor de identitate etnică ale organizațiilor comunitare.

²⁰ A se vedea Biczó - Szabó 2019.

Funcțiile dansului în procesele comunitare locale din Nagyecsed

De asemenea, din cele de mai sus reiese clar că cele două companii de dans nu au un impact doar asupra propriilor comunități etnice. Activitatea grupurilor de dans tradițional este o activitate reprezentativă importantă pentru întreaga așezare, iar spectacolele, reprezentațiile și implicarea publicului care rezultă reprezintă o realizare cu care se pot identifica aproape toți cetățenii din Nagyecsed, indiferent de etnia lor. Această afirmație trebuie explicată mai detaliat.

În cadrul vieții bogate a societății civile din Nagyecsed, organizațiile active au fost clasificate în funcție de compoziția membrilor lor pe categorii etnice și transetnice. Analizând activitățile acestora într-un context mai larg, se constată că impactul lor, în special asupra societății locale în ansamblu, depășește sfera etnică. Deși comunitățile sunt organizații etnice, iar comunitățile maghiare și cele două comunități țigănești nu se amestecă deloc, activitățile lor și formele de reprezentare au un impact transetnic și exercită o influență pozitivă asupra relațiilor interetnice la nivelul așezării.

Pe baza rezultatelor cercetării, putem spune că liderii ONG-urilor, și în special liderii celor două companii de dans, pun accentul pe prezentarea și implicarea grupurilor lor în societatea locală ca element central al activităților lor. Aceștia folosesc termenul de „stand up” pentru a descrie ceea ce înseamnă pentru ei să își demonstreze valorile și standardele și să și le asume în sfera publică a municipalității în ansamblul ei în timpul diferitelor ocazii de spectacol.²¹

Pe de o parte, „ieșind în evidență”, acestea aduc la cunoștința publicului valoarea patrimoniului propriei comunități, ceea ce sprijină trăirea și consolidarea sentimentului de apartenență la comunitate. „Expunerea”, așa cum a arătat cercetarea, înseamnă, de asemenea, că cele două companii de dans participă aproape întotdeauna la aceleași evenimente locale și regionale și, de obicei, urcă pe scenă una după cealaltă. Spectacolul de dans consecutiv are un impact capabil să prezinte comunitatea locală din Nagyecsed ca pe o societate capabilă să depășească granițele etnice. Se poate argumenta că „ieșirea în evidență” care demonstrează activitatea organizațiilor culturale locale din Nagyecsed

²¹ Szabó 2023.

transmite întregii comunități un ethos transetnic emergent, care, în același timp, reprezintă o transcendere constantă a opoziției stabilite istoric între grupurile etnice.²² În ceea ce privește practicile operaționale actuale, efectul transetnic se exercită în primul rând în cadrul asociațiilor și grupurilor în sine și are un impact exemplar asupra relațiilor care definesc întreaga societate a municipiului. Ca urmare, un cetățean din Nagyecsed, indiferent de etnie, se mândrește cu ambele grupuri de dans, recunoscând că acestea reprezintă cu aceeași importanță întregul municipiu dincolo de granițele sale, exprimând astfel un sentiment de apartenență locală ca element important al identității colective a municipiului.

Rezumat

În ultimul deceniu am studiat problema conviețuirii dintre maghiari și țigani în mai multe așezări din estul Ungariei. În multe cazuri, au fost observate comunități tradiționale. A fost izbitor faptul că, în multe cazuri, dansul, deși un element disponibil al tradiției, nu a putut fi instituționalizat și, prin urmare, nu a putut deveni o platformă pentru organizarea relațiilor și construirea de punți între comunitățile locale. Pentru ca acest lucru să se întâmple în Nagyecsed și pentru ca o practică specifică să se dezvolte în jurul culturii locale a dansului, a trebuit să existe circumstanțe speciale. Pe de o parte, după cum s-a arătat, administrația orașului are o atitudine deschisă față de sub-comunitatea etnică locală minoritară, țigani Oláh. În plus, o condiție importantă a fost ca tradiția dansului să fie un element cultural de valoare egală pentru cele două comunități locale, care în ambele cazuri era similară, o valoare în cadrul propriilor comunități și era potrivită pentru dezvoltarea organizației civice. În plus, ansamblurile organizate pentru a promova, menține și conserva patrimoniul de dans reprezintă întreaga comunitate în fața publicului și sunt acceptate de întreaga societate locală, indiferent de etnie. În cele din urmă, membrii comunității Nagyecsed au cunoștințe despre cultura și experiența personală a celorlalți, ceea ce favorizează, de asemenea, acceptarea reciprocă (Figura 3).

²² Pentru mai multe informații despre conceptul de ethos transetnic, a se vedea Biczó 2013.



Figura 3: Funcțiile elementelor de patrimoniu în procesele comunității locale

Prin exemplul lui Nagyecsed, a devenit clar că „limbajul dansului” este puntea de mediere care poate fi folosită pentru a schimba comportamentul de excludere între grupurile care au fost separate ca urmare a proceselor istorice. Desigur, știm că problema conviețuirii etnice maghiaro-țigănești nu poate fi rezolvată doar prin dans, dar patrimoniul de dans este o „bună practică” valoroasă a cărei adaptare, așa cum arată exemplul Nagyecsed, poate fi aplicată în așezări multietnice și dezavantajate similare, ca instrument de promovare a integrării.

Literatură

Mária APAROVICS – Ilona VERCSEG (ed.)

2017 *Ghid metodologic de dezvoltare comunitară*. Budapesta.

Gábor BICZÓ

2013 Teoria echilibrului de coexistență etnică: exemplul satelor nordice Tövishát din Solodzha. În Gábor Biczó – József Kotics (eds.): „*Megvagyunk mi egymás mellett...*” *Situații de coexistență etnică maghiară-română în Tövishát de Siloágyság*. Miskolc: ME KVAI. 53-103.

Gábor BICZÓ – Henriett SZABÓ

2019 *Dincolo de pod – Nagyecsed*. Seria de documentare Small Worlds 4. <https://gygyk.unideb.hu/node/507> [ultima vizită: 2023.07.04]

László DÁM

1974 Cercetări etnografice în Szabolcs-Szatmár. *Szabolcs-Szatmári szemle*. 9. 4. 68-70.

Béla JANKY

2014 *Aspecte spațiale și etnice ale excluziunii sociale* <http://real.mtak.hu/15205/1/pogicikk.pdf> (Data descărcării: 10.09.2018)

Imre KOVÁCH

2010 Schimbări structurale și de putere în societatea rurală maghiară contemporană. Teză de doctorat MTA. http://real-d.mtak.hu/296/4/kovachimre_5_Mu.pdf (Data descărcării: 02/02/2019)

2012 *Spațiul rural la mileniu. Schimbări structurale și de putere în societatea rurală maghiară contemporană*. Argumentum.

Henriett SZABÓ

2023 *Variații ale coexistenței: procese comunitare și etnie în trei așezări din Nyírség*. L'Harmattan Budapest - Departamentul de Etnografie, Universitatea din Debrecen.

András VAJDA

2019 Comunități rurale, spații de locuit în schimbare, localități în transformare. În Jakab Albert Zsolt - Vajda András (eds.): *Változó ruralitások*. Ruralități în schimbare. Kriza Books, 45. 11-29.

Resurse pe internet

Tradițiile de dans maghiar și țigănesc din Nagyecsed. Site-ul oficial al Trezoreriei județului Szabolcs-Szatmár-Bereg. În: <http://szszbm-ertektar.hu/ertek.php?azon=218> (Data descărcării: 15.04.2023)

Tradiții de dans maghiar și țigănesc din Nagyecsed. În: http://szellemikulturalisorokseg.hu/index0.php?name=0_nagyecsed_i_ciganytanc (Data descărcării: 15.04.2023)

Despre întruchiparea tradiției dansului local ca valoare culturală. Exemplul Nagyecsed

LÁSZLÓ FELFÖLDI

Introducere

Tema prezentării

Tema lucrării este transmiterea cunoștințelor locale de dans și muzică, păstrate ca patrimoniu local și contextualizate într-un program cultural inventat la nivel local, într-o comunitate locală. Evenimentul central al Nagyecsedei Verbunk és Csárdás Verseny (Concursul Verbunk și Csárdás din Nagyecsed) este un „festival”, o „cvasi-competiție” a participanților în cadrul unui „bal-de-sat”¹ organizat sub patronajul unei administrații locale autoorganizate, formată din diferite organizații sociale relaționate ca scop. Are loc bianual, într-un weekend de primăvară, în casa de cultură locală, începând din 2010. Trăsăturile distinctive ale fiecărei componente (festival, concurs, bal) au o semnificație proprie în cadrul evenimentului, iar fiind întrepătrunse între ele creează un nou tip de program cultural. În această formă complexă, interactivă, satisface interesul unei părți mult mai mari a comunității locale, decât în mod izolat. Și, mai mult, servește mai intens obiectivul organizatorilor - construirea patrimoniului local de dans². Evenimentul central este susținut de departamentele de dans popular și muzică populară din cadrul sistemului „Școlii elementare de artă” din Ungaria.³ Acesta este integrat în viața obișnuită de dans și muzică a locului, unde au loc toate tipurile de dansuri de societate, inclusiv csárdás și alte dansuri tradiționale.⁴

¹ Este un festival în sensul că cuprinde spectacole de dansuri populare pe scenă; este un concurs în care majoritatea concurenților sunt locuitori ai locului, prezentând tradițiile locale de dans; și este un „bal al satului”, care încheie întregul eveniment, sărbătorind „creativitatea locală”.

² Felföldi 2011; 2020; Felföldi - Fügedi 2010.

³ Din 1990, în Ungaria există aproximativ 800 de școli elementare de artă care dezvoltă abilități artistice și talente în domeniul muzicii, dansului, păpușilor și artelor plastice. Dacă este necesar, acestea îi pregătesc pe elevi pentru continuarea studiilor.

⁴ În Nagyecsed, pe lângă Verbunk și Csárdás Verseny, există alte câteva programe culturale în care se poate dansa și asculta muzică: Festivalul Ecsedi Láp Fesztivál (Festivalul Mlaș-

Scurtă descriere etnografică a subiectului

Ideea concursului Verbunk a fost lansată în 2008, iar primul eveniment a fost organizat în 2010. De atunci, programul s-a schimbat în unele privințe, dar ideea principală a rămas aceeași: „să aducem un omagiu dansurilor locale din Nagyecséd”.⁵ Scurte detalii din Apelul pentru Concursul Verbunk și Csárdás din 2014 ne oferă câteva informații de bază despre organizarea evenimentului:

„Ansamblul de conservare Rákóczi Kovács Gusztáv, Școala Elementară de Artă Liberă de Dans și Școala Elementară de Artă Bíborka, Primăria Nagyecséd, Asociația Maeștrilor Dansatori de Artă Populară și Asociația Muharay⁶ au organizat pentru a cincea oară concursul, aducând un omagiu tradițiilor de dans din Nagyecséd. În acest an, competiția este deschisă nu numai pentru dansatorii de verbunk solo, ci și pentru dansatorii de cuplu singuri cu material local csárdás. Dansatorii sunt evaluați de un juriu. Taxa de participare: 2500 HUF (cca. 7 EURO)” [...] „Îi primim cu drag pe toți dansatorii tineri și bătrâni deopotrivă, care iubesc să danseze verbunk-ul nostru Ecsedi. Considerăm important dansul liber, de improvizație, ținând cont de dansurile lui Lajos Molnár „Lasa”, Gergely „Pokróc” Buják, Gusztáv Rákóczi și Lajos Murguly, cu accent deosebit pe modul lor de dans. În acest scop, vă recomandăm următoarele înregistrări de film din arhiva de dansuri populare a Institutului de Muzicologie al Academiei Maghiare de Științe: FT. 246. FT. 403. FT. 640. FT: 781. FT. 809. FT. 921. FT. 996. Dansatorii au la dispoziție 2 minute pentru a-și prezenta abilitățile. Fiecare dansator trebuie să danseze de două ori în timpul concursului. Ei sunt prezentați mai întâi solo și apoi în grupuri mici. Prezentările se fac pe grupe de vârstă, în ordinea alfabetică a numelor concurenților.”

tinii Ecsed), Lápi disznótoros (Sărbătoarea uciderii porcului din Mlaștină), Farsangi bál és felvonulás (Balul și parada de carnaval), Szüreti bál és felvonulás (Recolta strugurilor și parada), Concursul de viață de vie de casă, Szatmár határok nélkül (Regiunea Szatmár fără frontiere) etc. <https://www.nagyecséd.hu/rendezvenyek/> [ultima descărcare: 2023. 07. 28.]

⁵ Citat din cererea de participare la eveniment.

⁶



Figura 1. Afișul concursului din 2021.⁷



Figura 2. Dansul în frână în 2021

Competiția se desfășoară pe șase grupe de vârstă, care oferă posibilitatea fiecărei generații din localitate să participe la eveniment.⁸ Grupe de vârstă: Nr. I: 7-10, Nr. II: 11-13, Nr. III: 14-15, Nr. IV: 16-20, Nr. V: 21-40, Nr. V: peste 40. Cele mai populate grupe de vârstă sunt II. și III., care sunt elevii școlii primare din localitate, ai liceului și ai școlilor de artă. În plus, concurenții de la școlile de arte vecine din regiune sporesc numărul celor două grupe de vârstă. În 2021 au participat la concurs optzeci de dansatori solo de verbunk și patruzeci și șase de cupluri de csárdás. Între dansatorii de cele două sexe există mai multe suprapuneri. (Dansatorii solo verbunk de sex masculin care dansează csárdás cu partenerele lor de sex feminin este doar un exemplu). Criteriile de evaluare sunt: dans liber, fidelitate față de înregistrările anterioare, comportament corect în dans, armonie între dans și muzică, costum tradițional local. Organizatorii asigură masa de prânz pentru concurenți. Cadourile și premiile

⁷ Fotografiiile din ziar au fost realizate de către organizatori. Vezi lista ilustrațiilor la sfârșitul documentului.

⁸ Grupele de vârstă se schimbă ușor de la o ocazie la alta.

sunt donate de către antreprenori locali, ONG-uri, familii locale, administrația locală și organizații naționale.

Concurenții sunt susținuți de public (membri ai familiei, prieteni, cunoștințe) și de alți „agenți” (maestri de artă populară din localitate, membri ai administrației locale și regionale, membri ai juriului, reprezentanți ai ONG-urilor locale) care participă activ la evenimentul de două zile. Sprijinul activ variază de la participare personală, evaluare, critică; până la sprijin financiar și donarea de premii și cadouri.

Locul de desfășurare a cercetării: Nagyecsed

Așezarea este situată în partea de nord-est a Ungariei. Populația sa numără 6327 de locuitori.⁹ Distribuția etnică: 91% maghiari, 20% romi, 9% nu au răspuns. Aproximativ jumătate din populația romă avea dublă identitate (romă și maghiară). Diviziunea religioasă: 5% romano-catolici, 59% calviști, 6,5% greco-catolici, 2% alții, 14% nonconfesioniști, 14% nu au răspuns. Satul Nagyecsed a luat ființă pe teritoriul unei mlaștini mari, cu un castel de apă în mijloc, care a fost ruinat în secolul al XVIII-lea.¹⁰ Drenarea mlaștinii a avut loc la sfârșitul secolului al XIX-lea. Până în acel moment, Nagyecsed a fost un sat închis și aproape inaccesibil pentru lumea exterioară. Această situație a conservat condițiile socio-culturale locale, iar cultura locală a reușit să se distingă de cea din jur prin conservatorismul, diversitatea și bogăția tradițiilor din regiune. Aceste caracteristici au atras atenția experților și au făcut ca dansurile locale să devină vizibile și populare la nivel național după cel de-al Doilea Război Mondial. Nagyecsed a devenit un fel de „loc de pelerinaj” pentru cercetătorii în domeniul dansului, coregrafi și dansatori. Din 1953 - anul înființării Premiului de Stat pentru Maestru în Artă Populară - nouă dansatori din această așezare au fost premiați, ceea ce reprezintă un caz excepțional. Dar faima la nivel național nu a mers mână în mână cu animarea vieții locale de dans. Din cauza sovietizării vieții culturale din Ungaria, evenimentele tradiționale și

⁹ Datele demografice se referă la 01.01.2015. La o vârstă timpurie a istoriei sale avea deja rangul de „oraș”, dar după demolarea castelului de apă și-a pierdut semnificația și a devenit „sat”. În 1994, a redobândit statutul de oraș. Berey 1988.

¹⁰

locale de dans dispăruseră, iar dansatorii talentați ai comunității deveniseră încet-încet „vedete” ale mișcării de renaștere centralizată. Asociația de artă populară Muharay Elemér a fost cea care, în 2007, a atras atenția ansamblurilor sale membre (printre care și grupul tradiționalist Nagyecsed) asupra programului de salvagardare culturală al UNESCO¹¹, al Comisiei Europene¹² și al așa-numitului sistem „Depozitarul valorilor naționale”¹³ în anii 2010. Ideologiile care stau la baza acestor programe internaționale și naționale (comunitatea locală, identitatea locală, memoria colectivă, patrimoniul cultural, creativitatea) au devenit integrate în politica culturală a comunităților regionale și locale și au determinat schimbări în practica mișcării de renaștere a folclorului centrată pe scenă la nivelul întregii țări. Aceasta a dus la un fel de „modernizare organică”¹⁴ a vieții culturale locale, care este reprezentată de „Verbunk și csárdás verseny” în Nagyecsed.

Întrebări de cercetare

Cercetarea de față a fost motivată de nouitatea subiectului, de istoria de un deceniu a evenimentului și de interesul deosebit al comunității locale. Întrebările cele mai relevante, de care suntem interesați, în general sunt:

- Care sunt elementele constitutive ale *cunoștințelor* locale *de dans* (explicite și tacite) disponibile până în prezent pentru comunitatea Nagyecsed și cum are loc *transmiterea* acestora în cadrul Nagyecsed *Verbunk és Csárdás verseny* (Competiția Verbunk- și Csárdás)?
- Cum devin cunoștințele locale parte a patrimoniului local, regional și național?
- Cum confirmă *patrimoniul cultural* identitatea locală și cum reflectă relațiile socio-culturale ale comunității?

¹¹ <https://ich.unesco.org/en/convention> [ultima descărcare: 2023. 07. 28.]

¹² Convenția de la Faro 2005. Convenția-cadru a Consiliului Europei privind valoarea patrimoniului cultural pentru societate (STCE nr. 199) <https://www.coe.int/en/web/conventions/full-list?module=treaty-detail&treaty-num=199> [ultima descărcare: 2023. 07. 28.]

¹³ Legea nr. XXX din 2012 privind valorile naționale maghiare și maghiarimea și modificarea din 2015. <https://mkogy.jogtar.hu/jogszabaly?docid=a1500080.TV> [ultima descărcare: 2023. 07. 28.]

¹⁴ Este un fel de schimbare socială atunci când noi elemente culturale se îmbină cu cele tradiționale fără a le înpinge în fundal.

- Cine sunt „agenții”¹⁵ care determină conținutul patrimoniului de dans și modul de protejare?

În mod special:

- Este întruchiparea¹⁶ a dansurilor locale din Nagyecsed o reproducere mecanică a „proceselor de dans” arhivate, înregistrate și diseminate de către cercetători, sau sprijină dobândirea formei libere, improvizatorice a dansului practicat în mod tradițional la nivel local?
- Care sunt factorii care facilitează *personificarea* cunoștințelor de dans?

În ciuda cercetării încă insuficiente, încercăm să răspundem la întrebările pentru care avem deja o anumită experiență. Dar răspunsuri satisfăcătoare pot fi date doar după ce cercetarea va fi finalizată, conform planului din 2023.

Surse preliminare

La începutul anilor 1950, experții în etnografia dansului s-au concentrat în principal pe documentarea repertoriului de dansuri dansate de locuitorii maghiari din sat, filmând cele mai bune improvizații ale celor mai talentați dansatori din sat. Ca urmare a acestei activități, din 1955 până în 1990, dansatorii din Nagyecsed au fost filmați de șapte ori. Astfel, au rezultat peste douăzeci de procese de dans improvizate de Molnár, Lajos (1889-1970); Bíró, Lajosné (1897-1987); Bujáki; Gergely (1906-1979); Czine, Rozália (1936-); Rákóczi Kovács Gusztáv (1937-2007 cu soția sa; Murguly, Lajos (1949). Filmele (Ft 246, 403, 640, 781, 809, 921, 996), precum și documentația suplimentară sunt păstrate în Arhiva de dansuri și muzică populară a Institutului de Muzicologie al Academiei Maghiare de Științe din Budapesta. La creșterea materialului de resurse au contribuit și intelectualii locali (profesori, preoți). Cel mai eficient colecător local a fost Dancs, Lajos (1920-1988) profesor de muzică, director adjunct al școlii primare locale și fondator al Ansamblului de dansuri și muzică populară din Nagyecsed în 1954.¹⁷ El a publicat o parte din colecția sa de muzică populară în mai multe

¹⁵ În acest caz, „agenții” sunt participanții la procesul de creare a patrimoniului: politicieni, manageri culturali, membri ai comunității, cercetători, organizații sociale și culturale etc.

¹⁶ Ness 2004.

¹⁷ Ansamblul a supraviețuit până în anii 1980 și a prezentat pe scenă dansuri locale. Ansamblul a fost reînviat în 1996 sub conducerea lui Miklós Tóth cu numele „Rákóczi Kovács

volume.¹⁸ Materialul său folcloric, inclusiv dansuri și obiceiuri populare, a apărut pe scenă în programul ansamblului intitulat Nagyecsed lakodalmas (Nuntă în Nagyecsed).

Cercetătorii profesioniști au publicat studii cu analiză formală, interpretarea și compararea celor mai bune exemple din dansurile locale din Nagyecsed. Dintre acestea, scrierile lui György Martin, Ernő Pesovár și Lányi Ágoston sunt cele mai semnificative în ceea ce privește punerea bazei pentru crearea patrimoniului.¹⁹ (Datorită acestor publicații și filme, aproape că nu există în Ungaria un ansamblu de dansuri populare care să nu fi avut în repertoriul său o coregrafie bazată pe dansurile din Nagyecsed). Acest material a servit ca bază suficientă și pentru noua noastră cercetare.

Metodologie, abordări, concepte cheie

Am participat în 2009 la lansarea ideii și planificarea programului Verbunk Verseny și am asistat la dezvoltarea evenimentului de la început (2010). Decizia de a începe o cercetare sistematică în legătură cu acesta a fost luată în 2018, când am descoperit semnificația și potențialul său pentru protecția patrimoniului local. De atunci, programul a avut loc doar în 2021 din cauza pandemiei, cu o omisiune de doi ani. Cu aceste două ocazii, cu ajutorul organizatorilor locali, în 2018 și 2021, am realizat înregistrări video detaliate și documentare foto cu privire la acestea. În plus, am realizat interviuri cu 7 participanți și ne-am consultat cu managerii culturali din jurul evenimentului. Am colectat și documentele scrise în legătură cu evenimentele (discursuri de deschidere, afișe, evaluarea și decizia juriului, știri din ziare etc.).

În contextul acestei cercetări, noi jucăm rolul unui antropolog, cercetător de teren, pe de o parte, și al unui consultant, evaluator (membru al juriului) și unul dintre managerii de dezvoltare, pe de altă parte. De aceea, a trebuit să construim o metodologie și un sistem de abordări, care să se potrivească situației. Din cauza acestui scop, am folosit (și folosim) principiile antropologiei aplicate, care este o modalitate de cercetare bazată pe praxis, incluzând implicarea cercetătorului și activismul în cadrul comunității cercetate. Implicarea și

Gusztáv Hagymányórzó Együttes” în același scop.

¹⁸ Dancs 1976; 1982; 1993. Restul colecției sale este păstrat la școala primară din localitate.

¹⁹ Martin 1963; 1970: 70-71; 1980; Martin - Pesovár 1958; Pesovár 1980; 1997; Pesovár - Lányi 1974.

activismul presupune o conștientizare sporită a situației noastre și a posibilului efect al intervenției noastre în eveniment și în desfășurarea cercetării.²⁰

În plus, aplicăm conceptele cheie ale antropologiei cognitive privind cunoașterea, transmiterea (predare-învățare) și personificarea cunoașterii.²¹ Am completat acest lucru și cu conceptele studiilor de patrimoniu: memoria locală, construcția patrimoniului.²² Pentru conceptualizarea „acțiunilor” ca elemente ale comportamentului corpului sau ca eveniment, am apelat la lucrările lui Desmond Morris „Manwaching” și Michael Thompson „*Life and Action: Elementary Structures of Practice and Practical Thought*”, care tratează diferite aspecte ale acestui subiect.²³ Unele dintre ideile lor ne-au inspirat în analiza și interpretarea concursului Verbunk și Csárdás.



Figura 3. Anunțarea rezultatelor concursului

²⁰ Kedia - Willigen 2005.

²¹ Felföldi 2002.

²² Akagawa - Smith 2019; Halbwahs 1992.

²³ Morris 1979; Thompson 2012.

Analiza structurală și interpretarea evenimentului

Pentru a oferi cititorului o imagine de ansamblu ușoară, am tabelat evenimentele și am încercat să prezentăm ceea ce s-a întâmplat în funcție de ora, locul și participanții la acțiuni. Scopul editării tabelului de mai jos²⁴ nu este doar acela de a număra „acțiunile” individuale și „seriile de acțiuni” ale evenimentului, ci și de a sistematiza timpul, durata, condițiile de desfășurare a acestora, precum și numărul și rolul participanților. Acest lucru îi permite cercetătorului să determine inventarul acțiunilor care alcătuiesc evenimentul, să examineze rolul și semnificația lor în procesul evenimentului. Acest tip de analiză ne ajută în înțelegerea contextului social și a modului de transmitere a cunoștințelor locale de dans și a procesului de creare a patrimoniului. În plus, ne oferă posibilitatea de a face comparații între alte evenimente de dans la nivel local, național și internațional.²⁵

Din punctul nostru de vedere, întregul eveniment al Concursului Verbunk și Csárdás este format din șapte părți, dintre care în sine prezentarea competitivă, de tip festival, și balul de seară sunt cele mai importante din punctul de vedere al scopului întregului eveniment. Acestea reprezintă cea mai mare parte din durata evenimentului. (Am indicat aceste părți prin majusculele: C, D, E). Părțile B și părțile F, adică ceremoniile de introducere și de închidere, creează cadrul pentru elementele centrale ale evenimentului. În aceste două părți, putem asista la aprecierea verbală a tradiției locale de dans și muzică ca valoare și, respectiv, la întărirea memoriei colective prin discursuri. Având în vedere acest lucru, ele sunt părți importante ale programului. Partea A reprezintă faza pregătitoare, atât din partea organizatorilor, cât și a participanților. Pregătirea primelor 3 grupe de vârstă are loc în cadrul școlii elementare de artă, ceilalți se pregătesc singuri în cadrul evenimentelor de dans locale regulate și în cadrul ansamblului.

Părțile indicate cu majuscule conțin în general așa-numitele „acțiuni” și „serii de acțiuni”. De exemplu, o improvizație Verbunk a unui participant este considerată a fi o „acțiune”, iar improvizațiile Csárdás împreună sunt o „serie de acțiuni”, după cum se poate observa în linia 17 din tabelul indicat cu

²⁴ A se vedea în apendicele de la sfârșitul lucrării.

²⁵ Din câte știu, analiza structurală a evenimentelor de dans nu este încă acceptată în metodologia etno-coreologiei. Noi am inclus-o în programul Choreomundus, curs internațional comun de masterat, unde studenții o aplică în cercetările lor.

indicele E.2. E.2. 1-25. înseamnă că în această serie există 25 de improvizații csárdás. Dacă însumăm indicii elementelor structurale ale concursului Verbunk și Csárdás, obținem următoarea formulă:

A (A1;A2;A3),+ [**B** (B1;B2) + **C** (C1;C2;C3;C.4;C.5) + **D**] + [**E** (E.1;E.2;E.3;E.4;E.5) + **F**(F.1)] +**G**

După cum se vede, la nivelul părților, putem distinge 7 elemente, indicate cu litere majuscule: **A+ B+ C+ D+ E+ F+ G**. Conținutul părților (seriile de acțiuni) sunt închise în paranteze: (A1;A2;A3) + (B1;B2) + (C1;C2;C3;C.4;C.5) + D + (E.1;E.2;E.3;E.4;E.5) + (F.1.) + G

Dacă mergem mai adânc în structura evenimentelor, putem specifica conținutul seriei de acțiuni unice, așa cum sunt ele indicate în tabel:

(A1;A2;A3), prima fază a evenimentului acoperă complexul de acțiuni de pregătire. Acest lucru nu este ușor și nici nu este necesar să-l formalizăm aici. (B1.1+B1.2+B1.3+B1.4+B1.1.5) Aceste acțiuni înseamnă cinci discursuri de deschidere diferite ținute de reprezentanții politici locali. De exemplu, primul, B.1.1. a fost ținut de maiorul așezării.

(B2.1+B2.1+B2.2+B2.2.3+B2.4+B2.5+b.22.6+B2.7) Cele șapte acțiuni de aici reprezintă acțiunile de încoronare a artiștilor populari din localitate de la masa memorială.

(C1.1-42 + C2.1-42 + C3.1-42 + C.4; C.5) Cele 5 serii de acțiuni cuprind repetiția + prezentarea solo + prezentarea în grup restrâns a verbunk-ului + evaluarea de către juriu + anunțarea rezultatelor. De exemplu, C.2.1-42. reprezintă executarea dansului verbunk „ de către 42 de dansatori unul după altul, așa cum este specificat în tabelul de mai jos. Indicele C.2.15. arată improvizația dansatorului de verbunk, care este 15th în ordine alfabetică.

D reprezintă balul de seară, o parte complexă a evenimentului, care ar putea fi împărțită în acțiuni, dar din cauza structurii sale libere nu este ușor și nici necesar să o facem în această analiză.

(E.1.1-25 + E.2.1.25 + E.3.1-8 + E.4 + E.5) Aceste acțiuni (repetiții, spectacole, evaluarea csárdás de către juriu și anunțarea rezultatului) pot fi codificate și decodificate după aceeași logică ca și verbunk. Doar numărul concurenților este diferit.

Partea F acoperă ceremonia de închidere, adică 5 discursuri de închidere (F1.1-5), care pot fi tratate ca discursurile de deschidere de la începutul evenimentului.

Partea G reprezintă faza de feedback, care nu poate fi planificată și structurată în totalitate.

Rezumat

Pe baza analizei, putem concluziona că, în 2018, Verbunk și Csárdás verseny din Nagyecsed, ca eveniment, a avut o structură mai degrabă reglementată (competiția), cu câteva acțiuni liber-structurate încorporate în mod conștient în proces (dansul comun, balul de seară). Acest caracter cu două fețe și împărțirea aproape egală a timpului și a scenei între cele două tipuri de acțiuni au asigurat echilibrul programului. Natura acțiunilor reglementate în mod greoi este dată de regulile de concurs stabilite de organizatori, care urmăresc să asigure șanse egale pentru toate grupele de vârstă, pentru ambele sexe, pentru participanții locali și cei din alte părți, pentru foștii concurenți și pentru noii veniți. Caracterul lejer, eliberat și liber al programului este dat de balul de seară și de dansul comun voios de după anunțarea rezultatelor, unde perfecțiunea formală a dansului nu este principala așteptare. Se pune întrebarea cum definim evenimentul cercetat, ca o competiție, festival, curs de dans sau oportunitate de divertisment. Din acest punct de vedere, nu este o competiție reală, care pretinde copierea „perfectă” a proceselor de dans înregistrate o singură dată. Este mai degrabă un fel de eveniment de dans „ritualizat” pentru a-și arăta și dezvolta abilitățile în practicarea dansurilor locale, pentru a arăta la ce nivel se află stăpânirea tradiției locale. Dansatorii dobândesc cunoștințele și abilitățile de bază (înruciparea) în prealabil la școala de artă și în cercul familial. Ei vin la concurs pentru a se testa și pentru a se etala pe scenă într-o formă de festival. Nu au ambiții de artiști de dans. Pentru ei, este o formă atractivă și amuzantă de a participa la un eveniment de modelare a patrimoniului local, așa cum este scris în documentul fondator al programului. Este mai bine să definim „Concursul” ca fiind un eveniment cultural complex, inventat și implementat de organizatorii locali pentru a proteja elementele culturale locale ca valori.

Cu fiecare ocazie, un mic grup de tineri participanți se prezintă la competiție (grupa de vârstă I. în jur de șapte ani) și, în câțiva ani, trec la grupe de vârstă superioare. Dintre participanții care au dansat în prima grupă de vârstă în 2010, acum se află în cea de-a treia. Cei mai vârstnici dansatori de peste șaptezeci de ani, dansează pe scenă fără nicio obligație de a participa la concurs. Ei arată exemple pentru generația tânără, cum să creeze dans și „cum să adapteze mișcările de dans la momentul respectiv” - după cum susțin organizatorii programului. Cei mai tineri, care au deja în mare parte cunoștințele de bază și codificate, ale dansului, încearcă să dobândească aici modul de „comportament de dans”.²⁶ În opinia mea, comportamentul de dans reprezintă abilitățile, ideile și experiențele pe care le posedă dansatorii experimentați, dar care nu sunt codificate și nu sunt ușor de exprimat. Acestea pot fi denumite „cunoștințe tacite” (know-how), spre deosebire de cunoștințele explicite (know-what), care pot fi codificate și ușor de stăpânit.²⁷ Cunoștințele tacite sunt un element la fel de important, inseparabil de cunoștințele de dans, care pot fi dobândite de către începători doar prin observare, imitație și practică îndelungată. „Experimentarea personală” poate fi, de asemenea, un instrument eficient pentru dobândirea cunoștințelor tacite. Combinarea sau unificarea cunoștințelor explicite și tacite poate avea ca rezultat întruchiparea cunoștințelor de dans prin personalizare. Personalizarea înseamnă armonizarea celor două tipuri de cunoștințe cu capacitățile personale prin intermediul experienței practice într-un context relevant. Cunoștințele încorporate generate în acest mod pot servi drept bază pentru „cariera individuală unui dansator” pe tot parcursul vieții în centrul unei „comunități”, împărțind cunoștințele colective.

Concursul din 2018 a fost al cincilea, ceea ce indică faptul că evenimentul este o parte recurentă a unui program pe termen lung.²⁸ La nivel local, datorită acestor caracteristici, evenimentul servește ca un model-incubator²⁹ cu scopul de a construi capacitatea de îmbunătățire a cunoștințelor, de dezvoltare a

²⁶ Felföldi 2002.

²⁷ Diferențierea dintre know-how și know-what a fost făcută de Gilber Ryle, filozof britanic, în anii 1940.

²⁸ Între timp, au existat câteva modificări minore (de exemplu, includerea csárdás în competiție pe lângă verbunk, dar conceptul de bază a rămas același.

²⁹ Termenul este utilizat în principal în mediul de afaceri și în învățământul superior. I are o mare cantitate de literatură științifică.

practicii și de construire a patrimoniului cultural în domeniul dansului și muzicii tradiționale.

În contextul revizuirii, nu putem ignora problemele care pot fi găsite în această formă de divertisment social recent apărută. Unul dintre acestea este comunitatea romă și tradiția dansului, care nu se regăsește în competiție. Cu toate acestea, romii fac parte din comunitatea locală de secole. Coexistența a contribuit probabil la formarea tradiției de dans a maghiarilor din Nagyecsed și la dezvoltarea punctelor comune ale acestora. Importanța problemei este dovedită și de atenția specială acordată de cercetătorii profesioniști ai tradiției dansului rom și de scrierile științifice publicate.³⁰

³⁰Balázs 1987; 1989; Felföldi 1988; Martin 1980; Martin - Pesovár 1958.

Bibliografie

AKAGAWA, Natsuko – SMITH, Laurajane

2019 *Salvgardarea patrimoniului imaterial*. Londra: Routledge.

BALÁZS, Gusztáv

1987 Lakodalmi szokások és táncok a nagyecsed-i cigányoknál. (Obiceiuri de nuntă și dansuri printre țiganii din Nagyecsed.) *Ethnographia*. XCVIII. 2-4. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia. 364-384.

1989 A nagyecsed-i cigányok táncélete. (Viața de dans a țiganilor din Nagyecsed.) *A Nyíregyházi Jósza András Múzeum Évkönyve*. Nyíregyháza: Jósza András Múzeum. 285-304.

BEREY, József

1988 *Nagyecsed története és néprajza*. (Istoria și etnografia orașului Nagyecsed). Debrecen: Debreceni Egyetem.

DANCS, Lajos

1976 *Gilicemadár. 100 népdal Szabolcs-Szatmár megyéből*. (100 de cântece populare din județul Szabolcs-Szatmár). Compilat de Dancs Lajos. Nyíregyháza: Szabolcs megyei Lapkiadó Vállalat.

1982 *Kör, kör, ki játszik?: Száz népi gyermekjátékdal Szabolcs-Szatmár megyéből*. (O sută de cântece de joacă pentru copii). Compilat de Dancs Lajos. Nyíregyháza: Megyei és Városi Művelődési Központ.

1993 *Édesanyám rózsafája: Szabolcs-Szatmár-Bereg megyei népdalok*. (Trandafirul mamei mele. Cântece populare din județul Szabolcs-Szatmár-Bereg). Compilate de Dancs Lajos din colecția sa [ed. de Tarcai, Zoltán]. Nyíregyháza: Váci Mihály Városi Művelődési Központ.

FELFÖLDI, László

1988 A magyarországi cigányság tánc kultúrájának kutatásáról. (On the Researches on the Dance Culture of Hungarian Gypsies.) *Műhelymunkák a nyelvészet és társtudományai köréből*. IV. sz. 71-79. Budapest: MTA Nyelvtudományi Intézet.

- 2002 Cunoașterea dansului. Spre o abordare cognitivă în cercetarea dansului popular. În Anne Margrete Fiskvik - Egil Bakka (eds.): *Dance Knowledge - Dansekunnskap. Conferința internațională privind aspectul cognitiv al dansului*. Proceedings 6th Conferința NOFOD, 10-13 ianuarie. 2002. Trondheim. 13-20.
- 2011 Gondolatok a táncos örökségvédelemről. (Despre salvagardarea patrimoniului de dans). În Bassa Lia (ed.): *Tanulmányok az örökségmenedzsmenetről 2. Kulturális örökségek kezelése*. Budapest: Információs Társadalomért Alapítvány. 225-234.
- 2020 A táncos örökségképzés problémái Magyarországon a táncgyomány területén. (Construcția patrimoniului din Ungaria în focul dansului). În Lanszki Anuita (ed.): *Tánc és kulturális örökség*. VII. Nemzetközi Táncstudományi Konferencia a Magyar Táncművészeti Egyetemen 2019. 15-16 noiembrie. Budapest: Magyar Táncművészeti Egyetem. 83-91.

FELFÖLDI, László – FÜGEDI, János

- 2010 Dansul tradițional ca cunoaștere, practică socială și patrimoniu cultural. Concepte și plan de cercetare. În Hoppál Mihály (ed.): *Patrimoniu durabil: simpozionul unui patrimoniu cultural european*. Budapesta, 23-24 aprilie 2010. Budapesta: Institutul European de Folclor. 183-195.

HALBWACHS, Maurice.

- 1992 *Despre memoria colectivă*. Lewis Coser (ed. și traducător). Chicago: Univ. of Chicago Press.

KEDIA, Satish – WILLIGEN J. Van

- 2005 *Antropologie aplicată: Domenii de aplicare*. Westport, Conn: Praeger.

MARTIN György

- 1963 A népművészet mesterei. Molnár Lajos táncos. (Maeștri ai artei populare. Lajos Molnárs, dansator). *Népművelés*. 1963. X. 10. Budapesta. 34-35.
- 1970 *Magyar tánc típusok és táncdialektusok*. (Tipuri de dansuri maghiare și dialecte de dans). Budapesta: Népművelési Propaganda Iroda.

- 1980 A cigányság hagyományai és szerepe a kelet-európai népek tánckultúrájában. (Tradițiile și rolul Țiganilor în cultura de dans a popoarelor est-europene). *Zenitudományi dolgozatok*. 1980. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet. 67-74.

MARTIN, György – PESOVÁR Ernő

- 1958A Szabolcs-Szatmár megyei monografikus tánckutató munka eredményei és tapasztalatai. (Rezultatele și experiențele activității de cercetare monografică a dansului din județul Szabolcs-Szatmár). *Ethnographia*. LXIX. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia. 424-436.

MORRIS, Desmond

- 1979 *Manwaching: Un ghid de teren pentru comportamentul uman*. Londra: Grafton Books.

NESS, Sally Ann Alan

- 2004 Corpuri culturale: Etnografie și teorie. În Helen Thomas - Jamilah Ahmen: *Cultural Bodies: Etnografie și teorie*. Blackwell Publishing Ltd. 121-144.

PESOVÁR Ernő

- 1980 A szóló verbunk szerkezeti sajátosságai. (Caracteristici structurale ale verbunk-ului solo). În Lelkes Lajos (ed.): *Magyar néptánchagyományok* (Hungarian dance traditions). Budapest: Zeneműkiadó. 241-253.

- 1997 *A magyar páros táncok*. Budapest (exapelul de dans nr. 16).

PESOVÁR, Ernő – LÁNYI, Ágoston

- 1974 *A magyar nép táncművészete. Néptánciskola*. (Arta dansului poporului maghiar. Curs de dans popular). I-II. Budapest: Népművelési Propaganda Iroda.

THOMPSON, Michael

- 2012 *Viață și acțiune: Structuri elementare ale practicii și gândirii practice*. Boston, MA: Harvard University Press.

Anexa

Tabelul 1. Tabel cronologic al concursurilor Nagyecsedei Verbunk și Csárdás din 2018

<u>Număr</u>	<u>Index</u>	<u>Conținutul acțiunii</u>	<u>Timp</u>	<u>Scena</u>	<u>Participanți</u>
	A.	Faza pregătitoare			
	A.1.	Planificare, strângere de fonduri, crearea de condiții de infrastructură și personale.	1 an înainte	Localy	Organizatori
	A.2.	A.2. Anunțarea programului, apelul de participare și pregătirea evenimentului	½ an înainte	online	Organizatori
	A.3.	A.3. Cazarea oaspeților, înregistrare. Prima întâlnire a participanților	Chiar cu o zi înainte de	Casa de cultură	Organizatori și participanți

	B.	Ceremonia de deschidere			
	B1. 1-5	Discursuri de deschidere	Pri- ma zi 11.00- 11.30	Casa de cul- tură	Reprezen- tanți ai ad- ministrațiilor locale, regi- onale și ai ONG-urilor
	B2. 1-7	Ceremonialul de de- punere a coroanei de flori a plăcii memori- ale a Maeștrilor Artei Populare	11.30- 21.00	Casa de cul- tură	Toată lumea
	C.	<i>Concurs de verbunk pe grupe de vârstă cu public</i>			
	C.1. 1-42	Repetiție cu muzică live	12.00- 14.00	Casa de cul- tură	Dansatori și muzicanți, public
	C.2.1- 42	Prezentare în solo	14.00- 15.00	Casa de cul- tură	Dansatori și muzicanți, public
	C.3. 1-14	Prezentare în grupuri mici	15.00.- 15.30	Casa de cul- tură	Dansatori și muzicanți, public
	C.4.	Evaluarea prezentări- lor de către juriu	15.30- 16.30	Casa de cul- tură	Membrii ju- riului

	C.5.	Anunțarea rezultatului și dansul comun în teatru	16.30-18.00	Casa de cultură	Membrii juriului, participanți, public, organizatori
	D.	Bal de seară cu cină, dans și muzică live	20.00-22.00	Restaurant	Toată lumea
	E.	Competiția Csárdás pe grupe de vârstă cu public			
	E.1. 1-25	Repetiție cu muzică live	8.00-9.00	Casa de cultură	Dansatori și muzicanți, public
	E.2. 1-25	Prezentarea csárdás în covoare simple	9.00-10.00	Casa de cultură	Dansatori și muzicanți, public
	E.3. 1-8.	Prezentarea de csárdás în grupuri de cupluri	10.00-10.30	Casa de cultură	Dansatori și muzicanți, public
	E.4.	Evaluarea prezentărilor de către juriu	10.30-11.30	Casa de cultură	Membrii juriului
	E.5. 1-2.	Anunțarea rezultatului și dansul comun în teatru	11.30-12.30	Casa de cultură	Membrii juriului, participanți, public, organizatori
	F. 1. 1-5	Ceremonia de încheiere, discursuri de adio	12.30-13.00	Casa de cultură	Toată lumea
	G.	Feedback în social media și în orice alte locuri		media online sau tipărită	organizatori și alții

Lista de ilustrații

- Figura 1. Afișul evenimentului „Nagyecsed-i Verbunk és Csárdás verseny” 2021 <https://www.facebook.com/Nagyecsed-i-Verbunk-%C3%A9s-Cs%C3%A1rd%C3%A1s-Verseny-944004842351723/photos/4027820660636777> [ultima descărcare 2023. 07. 28.]
- Figura 2. Dansând în frână, 2021. <https://www.facebook.com/Nagyecsed-i-Verbunk-%C3%A9s-Cs%C3%A1rd%C3%A1s-Verseny-944004842351723/photos/1656255131126687> [ultima descărcare 2023. 07. 28.]
- Figura 3. Anunțarea rezultatelor concursului. <https://www.facebook.com/Nagyecsed-i-Verbunk-%C3%A9s-Cs%C3%A1rd%C3%A1s-Verseny-944004842351723/photos/1656255711126629> [ultima descărcare 2023. 07. 28.]
- Tabelul 1. Tabel cronologic al concursurilor Nagyecsed-i Verbunk și Csárdás din 2018, întocmit de László Felföldi

O abordare antropologică a dansurilor rituale catolice: cazul dansului fertilității Obando, Subli și Kuraldal

JOSE ANTONIO LORENZO L. TAMAYO

Crescând într-o familie în care catolicismul era în prim-planul vieții, am fost introdus de timpuriu în ritualurile religioase care au contribuit în mare măsură la înțelegerea creștinismului. Cu toate acestea, poate că multitudinea de procesiuni la care am participat - în afară de liturghie - a fost cea care mi-a susținut interesul pentru catolicism și, poate, mi-a aprofundat înțelegerea relației mele cu Dumnezeu. Împărtășesc această pasiune cu mulți filipinezi, având în vedere că aceste procesiuni înfățișează straturi întrepătrunse de valori, credințe, spiritualitate și simbolism autohton. Când spaniolii au ajuns în Filipine, în secolul al XVI-lea, au observat fascinația nativilor pentru ritualurile ornamentate, iar multe dintre acestea se concentrau pe venerarea idolilor. Astfel de statui erau denumite diferit în funcție de grupul etnolingvistic (de exemplu, *likha*, *larawan*, *taotao*, *tigbas*).¹ Aceste imagini erau realizate în mod grosolan, disproportionat și aveau părți exagerate, care simbolizau viziunea animistă asupra lumii. Spre deosebire de creștinism, unde Dumnezeu și-a asumat o formă umană prin Iisus Hristos, mentalitatea animistă nu avea o formă sau o bază exigentă pentru imaginație.² Echipați cu uneltele lor, ei își modelau idolii dintr-o varietate de materiale (de exemplu, fildeș, dinți, oase, lemn, metal) și credeau că în aceste statui rezidau spirite ancestrale sau zeități ale naturii.³

Călugărul spaniol Juan de Plascencia, O.S.F., a observat și a documentat modul în care băștinașii foloseau idolii în timpul ritualurilor. El a observat că se celebra un ospăț, iar mâncarea la care urmau să ia parte în timpul ritualului era oferită ca sacrificiu. Printre acestea se numărau capre, păsări și porci jupuiți și decapitați, care erau plasați în fața idolilor. Plascencia a identificat, de asemenea, că băștinașii ungeau idolii cu parfumuri, în timp ce un *babaylan* sau *catalona*, un preot bărbat sau o preoteasă femeie, cânta laude idolilor, în

¹ Gatbonton 1979: 12-13.

² Gatbonton 1979: 16.

³ Barrows 2016.

timp ce comunitatea răspundea, iar rugămințile erau recitate în mod repetat pentru a obține favoruri din partea acestora. De asemenea, băștinașii plasau o bucată de pânză peste idol, urmată de un lanț sau un inel mare de aur. După aceasta, avea loc un alt ritual în care se gătea o oală de orez, spărgând oala după ce a fost gătită și lăsând orezul fiert în fața idolilor. La diferite intervale de timp, idolilor li se oferea, de asemenea, *buyo* (nucă de areca înfășurată în frunze de betel adăugate cu var), mâncare prăjită și fructe.⁴

Un alt document important consemnează un ritual asemănător, aliniat cu pretesele locale. Aici, pretesele (*bailanes*) erau descrise în detaliu: purtau o coafură făcută din batiste brodate, cămăși roșii, coliere de mărgelile de sticlă, medalioane de argint care le împodobeau pieptul, cercei de aur cu șiruri de mărgelile, fuste numite *jabol* sau *dogmay* cu motive de crocodil, precum și cercuri și clopoței la picioare. Tipul de ritual pe care îl desfășurau poate fi determinat de tipul de ofrandă pe care o aveau. În Mindanao, ritualul se numea *pagcayog* dacă se ofereau bani sau *buyo*, *talibong* pentru o pasăre și *pag-balilig* pentru un porc nativ. Aceste *bailanes* se organizau prin intermediul sunetelor produse de instrumentele muzicale numite *agun* și *guimbao*. De asemenea, țineau în mână un *balarao* (pumnal) pe care îl foloseau pentru a lovi sacrificiile. Când răsunau sunetele *culintangan* (un rând de gonguri mici) și cele de la *agun* și *guimbao*, *bailanes* își începeau ritualurile de dans.⁵

Din aceste două relatări supraviețuitoare, putem deduce structura și formalitatea ritualurilor în contextul precolonial, unde anumite elemente sunt necesare. *Băștinașii* vedeau idolii ca pe niște ființe superioare care le satisfăceau nevoile, în timp ce *bailanes*, pe lângă faptul că dirijau ritualurile, serveau drept intermediari între tărâmul spiritual și cel uman. Cântarea repetată a implorărilor de către băștinași și dansul în ritmul instrumentelor locale erau componente importante ale ritualurilor. Pentru ca idolii să satisfacă rugămințile comunității, se făceau sacrificii și se oferea mâncare. Elemente ale acestor ritualuri precoloniale au fost menținute în epoca colonială spaniolă, dar ascunse sub masca creștinismului. Dacă idolii erau venerați în tradiția precolonială, catolicismul a fost înarmat cu o multitudine de sfinți care, în

⁴ Documentația lui Juan de Plascencia, O.S.F., apărută în volumul 7 din Blair - Robertson 1973a: 190-191.

⁵ Documentarea lui Retana și Pastells, apărută în volumul 40 din Blair - Robertson 1973b: 135.

consecință, au înlocuit acești idoli locali. Cazul lui San Nicolas de Tolentino (Sfântul Nicolae de Tolentino) este un bun exemplu. În perioada precolonială, crocodilul era venerat de nativi și considerat un simbol al morții. Atunci când niște călători au căzut accidental într-un râu cu crocodili, au fost auziți spunând rugăciuni către San Nicolas de Tolentino; cum viețile lor au fost cruțate de o moarte teribilă, vestea s-a răspândit rapid, iar sfântul a fost ridicat în slăvi ca protector împotriva crocodililor.⁶

Trecerea treptată de la cultul idolilor la venerarea sfinților în perioada colonială spaniolă a atins apogeul atunci când spaniolii au introdus sistemul de *reduccion*. Acest sistem urmărea să fuzioneze satele dispersate pentru a forma un *pueblo* (oraș). În această perioadă, viața era centrată în biserica parohială locală, unde preotul paroh servea drept lider spiritual și administrator civil.⁷ Lipsa funcționarilor spanioli a determinat guvernul colonial să se bazeze în mare măsură pe iscusința fraților din diferite ordini religioase (de exemplu, dominicanii, franciscanii, iezuiții, recoleții). Cu alte cuvinte, preotul paroh era superior în toate aspectele vieții. Cu toate acestea, nu toată lumea a fost de acord să se transfere în *pueblo*, în special cei care lucrau pe terenurile agricole sau în zonele de pescuit aflate departe de *población* (centrul orașului). Acest lucru a fost rezolvat prin introducerea sistemului *visita*, prin care se ridica o capelă în *barrio* (sat). Aceste capele erau guvernate prin intermediul bisericii parohiale din *pueblo*, iar frații vizitau aceste locații din când în când pentru a conduce liturghia, a institui sacramentele și a îndeplini sarcini administrative.⁸ Atât în contextul *población*, cât și în cel al *barrio*, cel mai așteptat eveniment era fiesta anuală a sfântului patron. De asemenea, aceasta a fost folosită de spanioli nu doar pentru a-i îndotrina pe nativi, ci și pentru a servi drept propagandă. Deoarece nativii erau pasionați de ritualuri ornamentate, frații au avut grijă să facă de rușine tradițiile rituale precoloniale ale primilor filipinezi, arătând excese (de exemplu, focuri de artificii, decorațiuni ornamentate, novenas îndelungate, procesiuni fastuoase, lupte cu tauri). Iezuiții chiar au raportat Sfântului Scaun că sărbătorile lor erau celebrate în cel mai exuberant, divers și distractiv mod.⁹

⁶ Gatbonton 1979: 15.

⁷ Tamayo 2022: 102.

⁸ Coseteng 1972.

⁹ Wendt 1998.

Fuziunea dintre tradițiile rituale vechi și noi a dus la o mentalitate medievală, în special în *barrios*, unde frații aveau o influență catehetică mai redusă. Pentru băștinași, credința fiecăruia era promulgată printr-o serie de devoțiuni, devenind ascultători și prin întreținerea bisericii sau a capelei.¹⁰ La fel ca idoliilor lor, nativii îi vedeau pe *santos* (sfinți) ca pe niște puternici intercesori care posedau puteri supranaturale similare zeităților lor naturale. Această mentalitate a insuflat ideea că toate ritualurile legate de *santo* ar trebui să fie fastuoase. În concepția nativilor, acordarea rugămintilor cuiva era paralelă cu calitatea ritualului desfășurat.¹¹ Ornamentația ritualului garanta favoruri din partea Creatorului prin intermediul *santo*. În afară de novenele îndelungate, care durează nouă zile, cea mai importantă este ziua de sărbătoare. Punctul culminant al sărbătorii este procesiunea elaborată care îl prezintă pe sfântul patron al orașului. Procesiunile din Filipine au fost inspirate de cele din Sevilla, Spania. Aproape toate aceste procesiuni locale urmează o structură comună. Ea este semnalată prin venirea sacristanilor care țin *ceriales* (o cruce de procesiune cu stâlpi formați din lumânări și cădelnițe). Congregația urmează *ceriales*, apoi oaspeții, politicienii și demnitarii, *hermano* sau *hermana mayor* (sponsorii sărbătorii), preotul paroh și religioșii, *carroza* (car alegoric cu roți) sau *andas* (platformă purtată pe umăr), unde este împodobit *santo*, și marșul de fanfară care mășăluiește. Uneori, sfântul patron este însoțit de o suită de alte *carrozas* în care apar sfinții patroni ai *barrios*, cei promovați de parohie sau de ordinele religioase, dar ultimul dintre aceștia va fi întotdeauna sfântul patron al parohiei.

Un alt element prezent în multe procesiuni catolice din Filipine este dansul ritual. Este obișnuit să vedem dansatori și dansatoare purtând ținute colorate care conduc procesiunile. Aceștia sunt de obicei poziționați după *ceriale* sau în apropierea sfântului patron și dansează în ritmul fanfarei pe tot parcursul procesiunii. Uneori, ei servesc drept model de urmat pentru congregație. Există, de asemenea, procesiuni în care oamenii dansează automat atunci când aud ritmul festiv al fanfarei combinat cu cântecul popular atribuit sfântului patron. Dacă cineva observă procesiunile din zilele noastre, cântecul și dansul sunt părți integrante ale procesiunii, care era ferm înrădăci-

¹⁰ Tamayo 2020: 122.

¹¹ Jocano 1967: 48.

nată și în tradiția precolonială. Nativii de dinaintea de creștinare interpretau atât cântece, cât și dansuri în timpul ritualurilor, iar în acestea erau povestite atât genealogia, cât și faptele zeilor lor.¹² Când băștinașii au fost creștinizați, sincretismul religios s-a răspândit pe scară largă și chiar și dansurile seculare conțineau elemente creștine.¹³ Acest lucru ne conduce la conceptul de *continuitate transformatoare*. Credința precolonială în zeitățile naturii care rezidau în idoli, care s-a transformat în venerarea sfinților și modul în care elementele vechii tradiții au modelat cântecele și dansurile populare creștine sunt exemple concrete ale acestei construcții. Continuitatea transformativă are loc atunci când vechea structură de credință coexistă cu o nouă structură de credință.¹⁴

Abordare antropologică a dansurilor rituale catolice

Acest studiu este inspirat de lucrările lui N. Sudhakar Rao, care a oferit o abordare antropologică a dansurilor populare, examinând dansurile populare din tribul Yanadi din sudul Indiei, grupurile de caste din Banaras, situate în nordul Indiei, și tribul Ba Mbuti din Africa.¹⁵ Rao a dezvoltat un cadru general după ce a analizat *Melam-ul* tribului Yanadi și *Keelugurralu-ul* celor care nu sunt yanadiși.¹⁶ După care l-a testat la dansurile populare din Banaras prin intermediul lucrărilor etnografice ale lui Prasad¹⁷ și ale lui Turnbull¹⁸, care a studiat dansurile rituale ale tribului Ba Mbuti. Constatările sale au arătat că dansurile populare ale Yanadi și ale grupurilor de caste din Banaras au prezentat transformări (de exemplu, travestiuri, inversări de roluri, inversări ale ierarhiei între sexe, caste și poziții sociale) în timpul spectacolelor. Asociațiile sintagmatice au fost, de asemenea, prezente între cântecele, dansurile, costumele și conversațiile folosite în diverse spectacole. Spre deosebire de cazurile anterioare, dansurile populare ale Ba Mbuti nu au prezentat transformări.¹⁹ În

¹² Fernandez 1980: 391.

¹³ Reyes-Urtula - Arandez - Tiongson 1994.

¹⁴ Macdonald 2004: 83.

¹⁵ Rao 1997: 57.

¹⁶ Rao 1997: 58-60

¹⁷ Prasad citat în Rao 1997: 65.

¹⁸ Turnbull citat în Rao 1997: 68.

¹⁹ Rao 1997: 58-72.

general, Rao a concluzionat că *liminalitatea* a existat în majoritatea dansurilor populare, iar *communitas* a fost evidentă.²⁰

În comparație cu lucrarea lui Rao, intenția mea principală în acest studiu este de a oferi o analiză etică în ceea ce privește dansurile rituale executate în procesiunile catolice din Filipine. Lingvistul american Kenneth Pike subliniază faptul că eticul deschide calea în reconstrucția înțelegerii emicului.²¹ În antropologia culturală, etic (perspectiva cercetătorului) a fost demitizată de mulți cercetători, iar emic (perspectiva nativilor) a fost adoptată pe scară largă în studiul culturii.²² De-a lungul anilor, am observat că dansurile rituale catolice din țară au fost studiate rând pe rând de etnografii locali folosind abordarea emică. Pe de o parte, am conceput analiza mea etică folosind strategia reciprocă: folosind rezultatele derivate din studiile emice și formulând o înțelegere etică din aceste date existente. Lipsa unui cadru general pentru a înțelege și contextualiza mai bine aceste dansuri rituale m-a determinat să creez un posibil cadru care poate deveni o bază pentru viitoarele cercetări în domeniul dansurilor rituale. Scopul este de a ajuta antropologii și cercetătorii în domeniul dansului filipinez să obțină o perspectivă asupra modului în care urmele tradițiilor indigene s-au împletit cu tradițiile catolice care sunt încă observabile astăzi.

Prezentul studiu a selectat trei ritualuri de dans catolic care au devenit baza pentru dezvoltarea unui cadru general. Acesta a inclus dansul fertilității Obando, *Subli* din Batangas și *Kuraldal* din Sasmuan, Pampanga. În mod corespunzător, am selectat următoarele articole în concordanță cu aceste dansuri pentru profunzimea etnografiei lor: lucrarea lui Marvin Reyes intitulată “*Sayaw sa Obando: Diskurso ng pagpapatibay ng pananampalataya at pagpapanatili ng kultura*” (Dansul în Obando: Un discurs despre întărirea credinței și păstrarea culturii) și “Obando Feast of the Three Saints and Fertility Dance” (Sărbătoarea celor trei sfinți și dansul fertilității din Obando) de Digna Saldana-Sese și Thomas Landy, “Subli: Despre utilizarea metodelor multidisciplinare în muzicologie” și Sir Arnil Tiatco “Imag(in)ing Saint Lucy: The Narrative and Performative Construction of the Kuraldal in Sasmuan,

²⁰ Rao 1997: 72.

²¹ Pike 1990; Pike 1954.

²² Mostowlansky - Rota 2020.

Pampanga”²³. Aceste materiale au fost selectate având în vedere următoarele criterii: au oferit o descriere istorică a ritualurilor de dans, documentarea cântecelor, descrierea rutinelor de dans și abordările autorilor în ceea ce privește colectarea de date. Pe de o parte, Reyes a obținut rezultatele prin cercetare arhivistică și, fiind originar din Obando, Bulacan, a fost considerat un etnograf din interior. Saldana-Sese și Landy au realizat interviuri și observații și au oferit un context istoric aprofundat. Mirano, pe de altă parte, a studiat *Subli* timp de cinci ani, deoarece a fost inspirată să observe ritualul de dans menționat, care este o tradiție în orașul natal al soțului ei. Mai mult, studiul lui Tiatco despre *Kuraldal, pe* lângă faptul că el însuși este un etnograf din interior, a oferit o descriere densă și a generat o înțelegere bazată pe participanții la ritualul de dans din Sasmuan, Pampanga. Informațiile din aceste surse au fost folosite în părțile următoare ale acestei lucrări pentru a descrie și contextualiza dansurile rituale selectate.

Dansul fertilității Obando

Orașul Obando din provincia Bulacan este ușor de accesat prin navetă, deoarece se află în apropierea Metro Manila. Se învecinează cu orașele Valenzuela, Malabon și Navotas. Pentru mulți oameni, este asociat în principal cu două lucruri: inundațiile și festivitățile de trei zile, între 17 și 19 mai, în cinstea lui *San Pascual Bailon* (Sfântul Pascal Baylón), *Santa Clara* (Sfânta Clara) și *Nuestra Señora de Salambao* (Doamna noastră din Salambao). Prima este de așteptat, având în vedere că orașul locuiește lângă mare, în timp ce a doua este impregnată de tradiție. Mulți oameni din toate categoriile sociale călătoresc la Obando în fiecare an în luna mai pentru a se alătura celor trei zile de festivități, dar cea mai populară este sărbătoarea Santa Clara, unde procesiunea de dans este ținută cu drag de mulți devotați, în special de acele cupluri care își doresc copii. Din punct de vedere istoric, chiar înainte de introducerea creștinismului în oraș, localnicii practicau deja un ritual de dans numit *Kasinolawan*, care era un ritual de dans al fertilității. Pe atunci, *catalona* conducea ritualul de dans ca o formă de ofrandă pentru *Lakapati*, zeitatea Tagalogului

²³ Reyes 2022; Saldana-Sese - Landy s.n.; Mirano 2008; Tiatco 2012.

pentru fertilitate, și pentru *Bathala*, ființa supremă.²⁴ Călugării au observat această practică locală și au introdus devoțiunea față de Sfânta Clara pentru a-i determina pe oameni să își schimbe loialitatea față de idoli lor în favoarea unui sfânt venerat de Biserica Catolică. În ciuda acestei tranziții, dansul ritual a fost menținut în noua tradiție.²⁵ Dansul ritual este cunoscut astăzi sub numele de *Sayaw ng Panalangin* (Dansul rugăciunilor).²⁶

Treptele de la *Sayaw ng Panalangin* conțin simbolisme legate de fertilitate. În plus, dansul pe melodia cântecului *Santa Clara Pinung-pino* (Sfânta Clara cea mai rafinată) identifică acest ritual de dans. Participanții își leagă mâinile în sus și în jos, mângâind pânțele, și își tensionează șoldurile ca o alegorie a rugămintilor lor de a naște un copil. Rutina de dans are cinci pași principali cu semnificații corespunzătoare: *engaño* (a crede că Dumnezeu le va da un copil), *libad* (a cere vindecare), *paghingi* (a cere un copil), *balse lateral* (a avea credință) și *pasasalamat* (mulțumire).²⁷ Acești pași includ valsarea și rugăciunea în timp ce se împreunează mâinile cu degetul mare îndreptat în sus spre inimă. În timp ce participanții fac acest lucru, participantele de sex feminin își folosesc brațele și mâinile pentru a crea o mișcare ca și cum și-ar împinge abdomenul în sus, în timp ce participanții de sex masculin își țin pur și simplu brațele la spate. După care, participantele de sex feminin fac o mișcare a mâinilor în sensul acelor de ceasornic în apropierea abdomenului, iar participanții de sex masculin continuă să danseze cu brațele și mâinile în spatele lor. Cuplul își unește apoi mâinile ca simbol al unității și al iubirii reciproce și continuă să valseze ca o pereche, în timp ce brațele lor se balansează de la stânga la dreapta, ca simbol al mulțumirii.²⁸

În timpul procesiunii de după slujba de la ora opt dimineața, sunt prezente cel puțin cinci grupuri de dansatori, fiecare grup fiind însoțit de o fanfară. Dansatorii sunt de obicei îmbrăcați în costume tradiționale autohtone compuse din *baro't saya* (bluză și fustă) pentru femei și *barong tagalog* (cămașă formală brodată cu mâneci lungi) pentru bărbați. Cu toate acestea, acești dansatori nu cer neapărat copii, ci pur și simplu se roagă pentru cei care

²⁴ Bautista 2023.

²⁵ Reyes 2022: 326.

²⁶ Bautista 2023.

²⁷ Reyes 2022: 326-327

²⁸ Saldana-Sese - Landy n.d.

au respectiva rugămintele și, de asemenea, ghidează congregația în dans.²⁹ În afară de dansul din timpul procesiunii, dansul comunității începe în interiorul bisericii după procesiune, pe măsură ce patronul este adus în fața altarului, în mijlocul cântecelor și dansurilor credincioșilor. Preotul paroh prezintă, de asemenea, o relicvă a Sfintei Claire, unde congregația are ocazia de a o venera pe sfântă și de a săruta relicva. Când Saldana-Sese și Landy au efectuat studiul lor, au observat că preotul paroh a prezentat congregației un cuplu care a reușit să conceapă și au atribuit acest lucru Sfintei Claire.³⁰

Participanții la dansul fertilității Obando provin din diferite clase socio-economice din întreaga țară. Acest lucru a fost subliniat de un respondent la interviu care era originar din Obando. Majoritatea respondenților la interviuri au subliniat că Sfânta Clara este patronul celor care cer copii; cu toate acestea, unii au explicat că, în cazul în care cuplul dorește să aibă un fiu, de obicei se adresează Sfântului Paschal Baylón. Acești respondenți au adăugat, de asemenea, că prin intermediul televiziunii, al rețelelor de socializare sau al prietenilor lor au aflat despre tradiția din Obando. Pe lângă faptul că primesc tratament de la medici, ei caută mijlocirea celor trei sfinți venerați, în special a Sfintei Clara, pentru a le îndeplini rugămintele. Unul dintre respondenții intervievați a fost un cuplu din San Francisco, în Statele Unite, care s-a alăturat procesiunii pentru că nu au mai avut copii de aproximativ opt ani. Ei au spus că colegii lor din Statele Unite le-au povestit despre această tradiție, așa că au decis să participe. Un altul a fost un cuplu dintr-un oraș din apropiere. Cuplul a fost căsătorit timp de cinci ani și a rămas fără copii. Întrucât soția avea deja treizeci și patru de ani la momentul respectiv, iar soțul lucra în străinătate, erau îngrijorați de timpul limitat pe care îl aveau la dispoziție pentru a avea copii. În afară de acești participanți, au existat și povești de succes, cum ar fi unul dintre respondenți care a venit la Obando pentru a opta oară ca formă de mulțumire și *panata* (jurământ), deoarece el și soția sa au primit doi copii.³¹

²⁹ Saldana-Sese - Landy n.d.

³⁰ Saldana-Sese - Landy n.d.

³¹ Saldana-Sese - Landy n.d.

Dansul Subli în Batangas

Luna mai în Filipine este marcată nu numai de vremea caldă și umedă, ci și de diversele festivități religioase care au loc în tot arhipelagul. În provincia Batangas, situată în sudul Metro Manila, sărbătoarea *Mahal na Poong Santa Krus* (Sfânta Cruce) este o sărbătoare importantă, celebrată în fiecare a treia zi a lunii mai. Deși dansul ritual numit *subli se* execută în această perioadă, acesta poate fi efectuat în orice moment, cu excepția postului, pentru a marca o ocazie specială (de exemplu, mulțumire, promovarea unui examen, ziua de naștere). Oamenii desfășoară ritualul ca o formă de *panata*, de asemenea. Ritualul dansului *subli* este ferm înrădăcinat în tradiția locală a Sfintei Cruci, care era făcută din *balayong*, un lemn dur local, și învelită în montură de argint sau de oțel inoxidabil. Iconografia Sfintei Cruci include un ornament solar complet cu un chip și raze de soare care este plasat în centrul crucii.³²

O legendă care a circulat în timpul perioadei coloniale spaniole a provocat devoțiunea multor oameni față de Sfânta Cruce. Povestea relatează povestea unui alcoolic dependent de jocuri de noroc din orașul Alitagtag care s-a întors acasă seara târziu și s-a înfuriat pentru că nu a găsit mâncare sau apă. Bărbatul și-a instruit soția să scoată apă dintr-o fântână din apropiere, lucru pe care aceasta l-a făcut rapid. Cum bărbatul devenise sceptic, și-a instruit soția să scoată din nou apă, iar el a urmat-o discret. Bărbatul a descoperit că soția sa nu scotea apă dintr-o fântână, ci dintr-un izvor unde se putea vedea un copac întunecat și în formă de cruce. Aici, bărbatul a văzut o lumină orbitoare care acoperea întregul loc. Acest eveniment a avut două rezultate: bărbatul s-a pocăit, iar orașul în care a avut loc acest miracol a fost cunoscut Alitagtag, care înseamnă raze de lumină. Vestea referitoare la copacul miraculos a circulat în cele din urmă, iar orașele Taal, Lipa și Bauan au concurat pentru a poseda crucea miraculoasă. Delegații din fiecare oraș, conduse de preoții parohiali corespunzători, s-au deplasat la fața locului pentru a procura crucea. Cu toate acestea, preotul paroh din Taal și Lipa nu a reușit să ridice crucea, deoarece era prea grea. Doar preotul paroh din Bauan a reușit să recupereze crucea. Tradiția a atribuit dansului *subli* care a făcut ca lemnul crucii să fie mai ușor. În consecință, delegația din Bauan a dansat *subli* în timpul recupe-

³² Mirano 2008: 1.

rării crucii, ceea ce a făcut ca dansul să fie relevant pentru devoțiunea față de Sfânta Cruce. Până în prezent, Sfânta Cruce recuperată în Alitagtag se află în biserica parohială din Bauan, Batangas.³³

Ritualul de dans *subli* are trei secțiuni principale: *kambulong* (cântecul femeilor), *pinakasubli* (dansul subli) și *pandangguhan* (cântece de dans). În secțiunea de *kambulong*, femeile interprete încep prin a cânta un cântec metaforic care povestește despre găsirea crucii de către *manunubli* (interpreții *subli*). După care, cântecul continuă în timp ce dansatoarele se cheamă unele pe altele, unde se identifică folosind cele cinci elemente esențiale în timpul ritualului, cum ar fi *kambulong* (șoptitorul de vrăji), *kapipino* (cele rafinate), *katampok ng singsing* (pietre prețioase), *damoro* (mirodenii) și *kabulaklak* (flori). Această parte din cântecul ritual amintește, de asemenea, de pelerinajul spiritual la Alitagtag pentru a recupera Sfânta Cruce. Următoarele rânduri ale cântecului ritual sunt interpretate de *kambulong* și ea proclamă o varietate de plante medicinale. Acest lucru semnifică faptul că în trecut aceste plante aveau proprietăți medicinale, dar acestea au fost transformate și transportate într-un nou cosmos în care Sfânta Cruce se afla în locul puterii. Ultimul vers al cântecului vorbește despre *kasaysayan*, de la cuvântul rădăcină *say-say*, care înseamnă a povesti, a spune o poveste sau o istorie, și comemorează transferul puterii de la munți și câmpii ca locuri sacre la casa de cult - biserica unde se țin *novenas*.³⁴

Secțiunea de *pinakasubli* este punctul principal al ritualului de dans *subli*. Aceasta este partea în care se cântă de către *matremayo* (liderii care sunt de obicei femei), se dansează grupuri mici și mari de *manunublis* și se folosesc instrumente de percuție care lipsesc toate cântecele și dansurile. Trebuie remarcat faptul că aceasta este, de asemenea, singura secțiune în care atât dansatorii, cât și instrumentiștii pot cânta împreună. În plus, dansul *subli* are două formații majore: formația de grup mare și variațiile cu perechi duble. În prima reprezentare cu formația de grup mare, doi *matremayos* dirijează cântecul și dansul. Șaisprezece dansatori execută rutine complicate pe podea și decid modelul și succesiunea dansului prin aderarea la *matremayos*. Pe de o parte, cel de-al doilea spectacol, care prezintă variațiile de perechi duble,

³³ Mirano 2008: 1-2.

³⁴ Mirano 2008: 4.

include patru seturi de perechi duble. Perechile duble sunt formate din doi dansatori și două dansatoare care execută o varietate de modele de seturi până la următoarea reprezentație a formației de grup mare. Mișcările dansatorilor de sex masculin și feminin prezintă un contrast. Deoarece dansatorii de sex masculin folosesc clape de bambus numite *kalaste*, care completează bătăile tobelor, aceștia prezintă mișcări masculine în cadrul rutinei, în timp ce intră și ies din formație, ceea ce amintește de *arnis de mano* (arte marțiale tradiționale). Dansatoarele, însă, prezintă o rutină ordonată, în timp ce își oglindesc mișcările una alteia. Mișcările lor sunt definite de *kiya* (reverență), *pagtatalik* (mișcarea degetelor și a încheieturilor mâinilor) și *nakatiyad* (pași pe jumătate de vârf). Aceste mișcări contrastante între dansatorii de sex masculin și feminin descriu rolurile tradiționale de gen din societatea tagalogă.³⁵

De asemenea, este demn de remarcat anumite elemente din secțiunea de *pinakasubli*. În primul rând, există posibilitatea ca fiecare dansator să strălucească, deoarece fiecare dintre ei are propriul său mod de a executa pașii, iar acest lucru este evident mai ales în formațiile de grup mic. În al doilea rând, *tugtuganul* sau toba este la fel de importantă, având în vedere că servește drept semnal pentru comunitate că *subli* este executat în prezent. *Tugtuganul* este confecționat folosind pielea șopârlor numite *bayawak*. Bețele subțiri de bambus sunt folosite pentru a lovi tobele și produc o muzică ritmată. Ultimul element este reprezentat de cele opt cântece devoționale, care sunt asemănătoare cu *kambulong-ul*. Aceste cântece sunt interpretate de femei; deși aceste cântece sunt aproape în surdina din cauza sunetului *tugtuganului*, ele sunt componente importante care imită omologii muzicii din formația grupului mare și oferă un eșafodaj pentru întreaga celebrare.³⁶

Ultima secțiune a spectacolului este *pandanguhan*, care este laică și informală. Această secțiune cuprinde cântecul și dansul unui cântăreț-dansator și al unui instrumentist care folosește de obicei o tobă, o vioară sau o chitară. La începutul spectacolului, subiectele sunt religioase și solemne, dar, pe măsură ce spectacolele avansează seara târziu, subiectele se îndepărtează de aspectul religios și se orientează spre romantism și vulgaritate. Pe tot parcursul spectacolelor, comunitatea manifestă un aer festiv: râsete, strigăte,

³⁵ Mirano 2008: 4-5.

³⁶ Mirano 2008: 5.

bătăi din picioare și aplauze. Ritualul dansului *subli* amplifică faptul că comportamentul atât al dansatorilor, cât și al muzicienilor, exemplifică modele și atitudini care depășesc aspectul religios și se extind în contextul interacțiunii socioculturale. Ca atare, această tradiție oferă o perspectivă cu privire la relațiile care se întrepătrund și care apar în următoarele: dans, muzică, literatură, rugăciune, roluri și relații de gen și credințele religioase ale localnicilor.³⁷

Kuraldal în Sasmuan, Pampanga

Provincia Pampanga este situată în Luzon Central. Localnicii sunt cunoscuți pentru bucătăria și evlavia lor. Aceasta din urmă poate fi observată mai ales în timpul ritualurilor asociate cu *Semana Santa* (Săptămâna Sfântă) și atunci când sărbătoresc zilele de sărbătoare ale sfinților. În orașul Sasmuan, localnicii și pelerinii din alte locuri au o devoțiune puternică față de *Santa Lucia* (Sfânta Lucia), pe care o numesc cu afecțiune *Apung Lucia*. Sărbătoarea lui Apung Lucia este evidențiată prin reprezentarea *kuraldal*, care este un dans ritual pasional executat de devotați. Acești devotați sunt, de obicei, cupluri fără copii care conduc o *panata*.³⁸ *Kuraldal* este o “mișcare necoregrafiată de sărituri, salturi și marșuri în timp ce se strigă ‘Viva Apung Lucia! Pwera Sakit! Pwera Silab!’” (Trăiască Apung Lucia! Departe de boală! Departe de foc!)³⁹ În plus, termenul *kuraldal* provine din cuvântul spaniol “*curar*” sau “a vindeca”. Deși orașul sărbătorește sărbătoarea Apung Lucia în fiecare an la 6 ianuarie, diverse activități care duc la celebrare încep încă din 13 decembrie, ziua înscrisă în calendarul catolic ca sărbătoare a Sfintei Lucia, și o slujbă este oficiată de comunitate. După slujbă, congregația dansează *kuraldalul* pe acordurile *bătăii* oferite de Formația 31, o fanfară locală. *Bătălia* este inspirată de spectacolul *komedya* (o formă de teatru tradițional care povestește conflictele sociale, politice și religioase dintre musulmani și eroii creștini) și conține muzică hispanică localizată, având un ritm de 3/3.⁴⁰

Sărbătorile continuă până pe 28 decembrie, când o procesiune cu o mică imagine a lui *Apung Lucia*, care locuiește în capela de lângă biserica

³⁷ Mirano 2008: 6.

³⁸ Tiatco 2012: 124.

³⁹ Preluat din Tomen (2008: 33) care a fost citat în Tiatco 2012: 126.

⁴⁰ Tiatco 2012: 127, 147.

parohială, defilează prin tot cartierul. Această procesiune începe la ora 1:00 dimineața, iar oamenii dansează în timp ce trece pe lângă casele lor, în ritmul *bătăii* oferite de aceeași formație. După procesiune, începe o slujbă care semnalează prima zi de novenă, exact la ora 4:00 dimineața. Până la 5 ianuarie, după-amiaza are loc o slujbă de novenă și se desfășoară, de asemenea, activități laice (de exemplu, dansuri de societate, concurs de frumusețe, concurs de dans). Această zi este, de asemenea, semnificativă deoarece familia Tayag, care face parte din vechea elită a orașului, vine în oraș pentru a pregăti imaginea lui Apung Lucia, pe care familia o deține. Ei îmbracă imaginea și pregătesc și decorează *carroza de* argint care este folosită în procesiune. Când imaginea este gata, membrii *Samahan ng mga Manginginom na Nagpapanta ka Apu Lucia* (Asociația băutorilor care sunt devotați lui Apung Lucia) sau, mai simplu, cunoscuți sub numele de FROLICS, sosesc la casa familiei Tayag la ora 16:45. Membrii FROLICS sunt desemnați să controleze mulțimea în timpul procesiunilor pentru a proteja și a evita deteriorarea imaginii. Procesiunea începe atunci când sosește preotul paroh, iar imaginea este adusă în sala parohială, unde se celebrează slujba finală de novenă.⁴¹

După slujbă, este obișnuit să vedem pelerini care sosesc. Formația 31 interpretează muzică festivă și populară pentru a distra mulțimea până la ora 1:00 dimineața, când se celebrează prima slujbă de fiesta în biserica parohială. De la ora 1:00 până la ora 9:00, sunt oferite slujbe din oră în oră. Ultima slujbă de fiesta este prezidată de Arhiepiscopul de San Fernando. Imediat după slujbă, Formația 31 cântă *batalla*, iar congregația începe dansul pasionat al *kuraldalului*. De asemenea, procesiunea se deplasează încet în afara bisericii parohiale și aceasta se încheie la capela din apropierea bisericii. În timp ce procesiunea străbate străzile înguste, credincioșii dansează, iar alții încearcă să ștergă imaginea sau aruncă batiste pentru a fi șterse pe imagine, pe care FROLICS le returnează după aceea. Devotații tratează aceste parafe ca fiind sacre și le folosesc pentru a șterge părțile corpului lor care au afecțiuni, deoarece cred că acestea conțin puterea lui Apung Lucia. Aproximativ 15.000 de credincioși participă la procesiunea de fiesta, iar dansul se oprește doar atunci când se recită litania către patroană. Până la ora 16:00, se mai cântă o dată *batalla* și devotații dansează pentru ultima dată. Înainte de a părăsi biserica,

⁴¹ Tiatco 2012: 127-128.

florile sunt scoase de un bărbat din familia Tayag și acestea sunt dăruite devotaților. Asemănătoare bastei, devotații cred că aceste flori conțin și ele puterea și binecuvântarea lui Apung Lucia. Pe măsură ce imaginea este returnată la casa ancestrală a familiei Tayag, se poate observa că unii devotați își lasă copiii să stea pe umerii lor ca un act de ofrandă pentru Apung Lucia. Acești copii sunt văzuți ca fiind rezultatul devotamentului părinților față de Apung Lucia.⁴²

⁴² Tiatco 2012: 128-129.

Cadrul pentru dansurile rituale catolice selectate

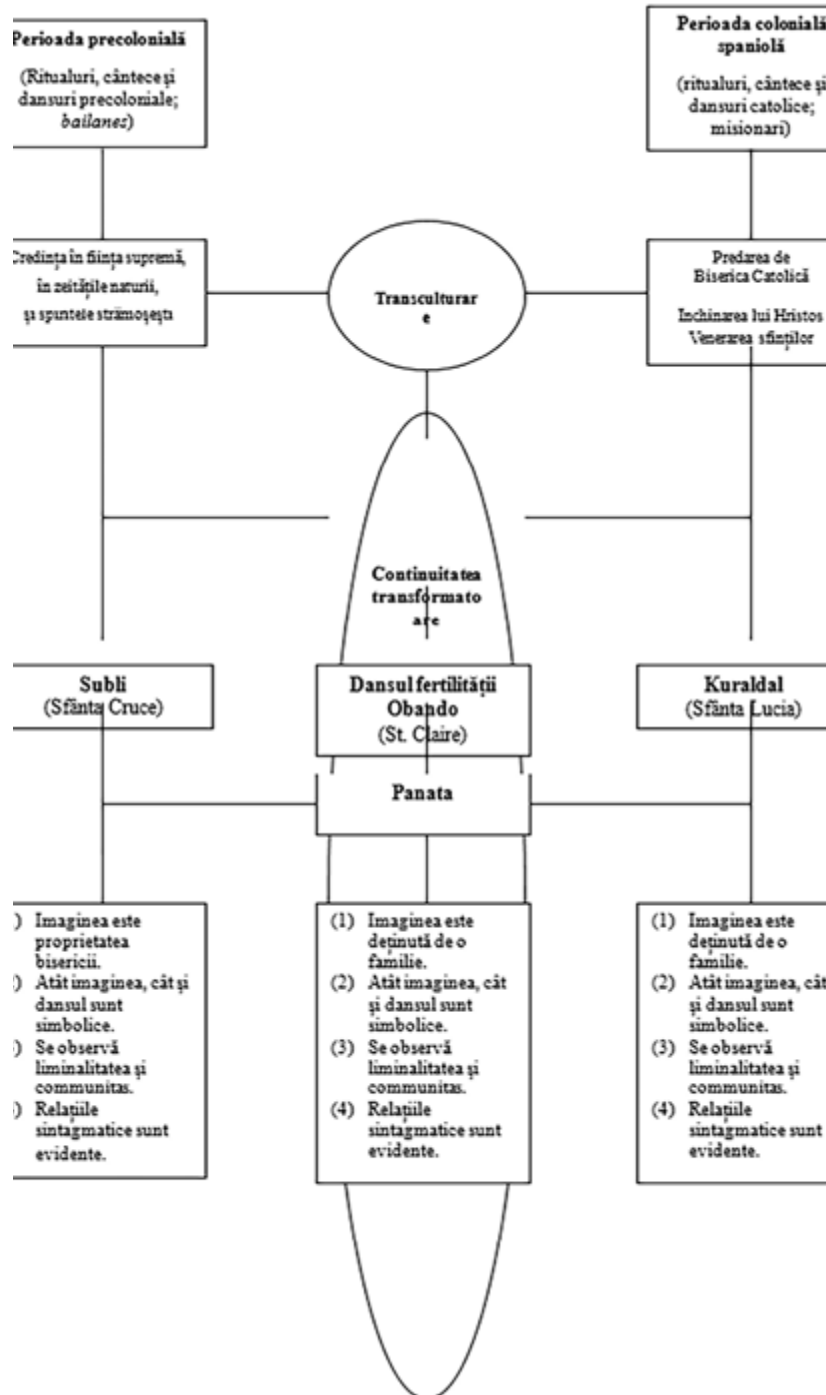


Figura 1. Cadrul derivat pentru dansurile rituale catolice selectate.

Figura 1 ilustrează un cadru care explică modul în care elementele din cultura precolonială a primilor filipinezi s-au intersectat cu catolicismul atunci când Filipinele au fost creștinate prin eforturile misionarilor spanioli. Ritualurile din perioada precolonială erau centrate pe venerarea *Bathala*, spiritele ancestrale și zeitățile naturii. Conduși de *bailanes*, băștinașii desfășurau ritualuri ornamentate care includeau cântece, dansuri și oferirea de sacrificii. Aceste ritualuri se făceau “la fața locului și cu ocazia în care trebuiau să dea socoteală cu un anumit spirit, acasă, pe câmpuri, meditănd deasupra unui munte sau a mării”.⁴³ Întrucât filipinezii timpurii practicau animismul, toate lucrurile care locuiau în natură erau percepute ca fiind locuite de spirite și se credea că aceste spirite aduc fapte bune sau rele. Se efectuau ritualuri și sacrificii pentru vindecare, recoltă bună, liniștirea spiritelor care provocau rău, printre altele.⁴⁴ Când au sosit spaniolii și au creștinat arhipelagul, călugării spanioli au considerat aceste ritualuri ca fiind inacceptabile și au început să îi îndoctrineze pe nativi folosind abordări diferite. Întâlnirea a două lumi diferite a determinat procesul de transculturație, în care “o cultură subordonată selectează aspecte ale culturii dominante pe care dorește să le transmită sau să le modifice pentru a deveni o parte permanentă a culturii lor”.⁴⁵ Chiar dacă băștinașii au îmbrățișat catolicismul date fiind anumite paralelisme cu credințele lor precoloniale și chiar și atunci când cultul idolilor s-a transformat în venerarea sfinților, au existat aspecte ale culturii indigene care au pătruns și s-au ascuns sub masca catolicismului.

Acest lucru ne conduce apoi la conceptul de continuitate transformatoare. Etnologul Charles Macdonald susține că practicarea catolicismului în Filipine este un amestec de elemente precreștine și creștine. Venerarea sfinților, continuă el, arată această transformare în sensul că “ar fi putut fi o transpunere simplă și directă a structurii politeiste a sistemelor de credință native în structura politeistă a creștinismului popular”.⁴⁶ În termeni mai simpli, băștinașii vedeau în sfinții Bisericii Catolice o putere similară cu cea pe care o vedeau în idolii lor. Ca și în cazul celor trei dansuri rituale discutate în acest studiu, această transpunere este încă evidentă. Misionarii au

⁴³ Reyes 1985: 204.

⁴⁴ Reyes 1985: 204.

⁴⁵ Montoya 2018: 15.

⁴⁶ Macdonald 2004: 83-84.

exterminat venerarea lui Lakapati, divinitatea fertilității, și au introdus-o pe Sfânta Claire printre localnicii din Obando, Bulacan, ca înlocuitor. Această mișcare a misionarilor s-a dovedit a fi un succes, deoarece mulți oameni merg la Obando chiar și în prezent pentru a cere implorări de la Sfânta Claire. În *kuraldal*, Tiatco observă că imaginea lui Apung Lucia este privită de credincioși ca fiind sacră: sfânta este considerată “autoritatea divină” atunci când vine vorba de nașterea de copii și de alte rugăminți, sau o figură supranaturală care este paralelă cu Dumnezeu.⁴⁷

Pe baza materialelor analizate în acest studiu, susțin că dansul fertilității Obando, *subli* și *kuraldal* sunt produse secundare ale transformărilor care au modelat catolicismul în Filipine. Fără fuziunea elementelor precreștine și creștine în sărbătoarea Sfintei Claire, a Sfintei Cruci și a lui Apung Lucia, dansurile rituale nu vor susține un sentiment de permanență în comunitățile în care aceste dansuri sunt interpretate. Indigenizarea și creștinarea celor trei dansuri le-a făcut să fie relaționate de către credincioși. Un alt aspect important care îi apropie pe devotați de sfânt și în dansul ritual în sine este *panata* unui individ. În toate cele trei dansuri rituale, participanții au citat *panata* ca fiind o motivație principală pentru care se alătură dansurilor rituale în onoarea sfântului patron. O *panata* ia mai multe forme și este respectată cu religiozitate în fiecare an. Un devotat poate cere pentru o intenție specifică, cum ar fi vindecarea unei boli, promovarea examenului de admitere, conceperea unui copil sau ca formă de recunoștință pentru o rugăciune ascultată. Uneori, este, de asemenea, generațională, în care *panata* poate fi moștenită de la tată la fiu și așa mai departe. Severino Cruzat, un *manunubli* în vârstă de 80 de ani din Alitagtag, Batangas, a evidențiat acest atribut generațional al *panata* și a declarat într-un interviu că a moștenit tradiția *subli* de la generația mai în vârstă. Astăzi, nepoții săi susțin această practică în Alitagtag.⁴⁸ *Panata* poate fi, de asemenea, privită în termenii valorii filipineze *utang na loob* (sentimentul de îndatorare). Într-un sens laic, un individ se poate simți îndatorat față de cineva dacă acea persoană i-a acordat o favoare. Această valoare filipineză este aplicată pe scară largă de către credincioși atunci când își desfășoară *panata*.⁴⁹ Aceștia își susțin participarea la dansul ritual și devoțiunile

⁴⁷ Tiatco 2012: 140.

⁴⁸ Rappler 2020.

⁴⁹ Macaranas 2021: 9.

lor au înflorit pentru că sfântul patron le-a îndeplinit cererile; ca atare, ei se simt obligați să desfășoare devoțiuni specifice.

În plus, atât imaginile, cât și dansurile servesc ca simboluri puternice. În cuvintele lui Mircea Eliade, imaginile, simbolurile și miturile “răspund unei nevoi și îndeplinesc o funcție”.⁵⁰ Prin intermediul acestor imagini, credincioșii simt o “hierofanie”⁵¹ - faptul că există o manifestare fizică a sacrului atunci când se alătură și execută dansurile rituale. În timp ce bisericile din Filipine au imaginea sfântului patron, imaginea care se alătură procesiunilor de *fiesta*, în special cele de la țară, sunt de obicei deținute de familiile bogate și de cele cu pământ. Întrucât întreținerea și conservarea acestor imagini costă o avere, aceste familii sponsorizează pregătirea anuală a sfinților, așa cum se poate observa în cazul lui Obando și Sasmuan. Adesea, parohia desemnează și un *camarera* (custode) care poate avea grijă și sponsoriza imaginea care locuiește în biserică. Acest obicei întărește, de asemenea, statutul social al familiei sau al individului în cadrul comunității. Sponsorizarea imaginilor este considerată o *panata* și poate fi transmisă de la o generație la alta.⁵² Din partea participanților, aceste imagini servesc ca o împlinire a *panata* lor dacă pot atinge, șterge batistele, primi flori de la *carroza* sau *andas* sau dansa în fața lor, lucru pe care îl continuă anual în timpul sărbătorii sfântului patron.

Liminalitatea și *communitas* sunt evidente și în cele trei dansuri rituale. Van Gennep postulează că un individ trece prin trei etape de tranziție: segregare (faza preliminară), tranziție (faza liminală) și încorporare (faza postliminală).⁵³ De exemplu, credincioșii din Obando, așa cum exemplifică interviurile realizate, caută ajutor medical pentru a procrea. Prietenii lor recomandă de obicei ritualul de dans din Obando ca supliment la primul. Acesta este momentul în care aceștia se confruntă cu o perioadă de segregare. Atunci când merg la Obando pentru a dansa și a se ruga, intră în procesul de tranziție. Această tranziție are adesea două rezultate: fie continuă să participe anual dacă rugămintile lor așteaptă mijlocirea divină, fie se întorc anual pentru că rugăciunile lor sunt îndeplinite. Putem spune că această practică a devenit o parte a modului lor de viață care manifestă procesul de încorporare. În *subli*,

⁵⁰ Eliade 1952: 12.

⁵¹ Eliade 1952.

⁵² Tamayo 2020.

⁵³ van Gennep citat în Willett - Deegan: 2001.

dansatorii trec, de asemenea, printr-o serie de tranziții. De când erau tineri, ei pur și simplu observă practica de la părinții sau bunicii lor (segregare). Mai târziu, ei învață mecanica ritualului și devin *manunubli* (tranziție). Apoi, ei continuă această practică și o transmit copiilor și nepoților lor (încorporare).⁵⁴

Conceptul de *communitas* al lui Turner este, de asemenea, observat în cele trei dansuri rituale. În *communitas*, solidaritatea participanților la ritual este accentuată, iar structura (rolurile sociale existente) este temporar diminuată și revine la starea inițială după ritual.⁵⁵

Din punct de vedere teologic, Biserica Catolică ne învață că toată lumea este egală în ochii lui Dumnezeu. Acest lucru a fost subliniat de Papa Francisc când a spus: “Toți suntem egali în ochii lui Dumnezeu - toată lumea”.⁵⁶ În realitate, Biserica este cea care guvernează și supraveghează toate activitățile religioase care se vor desfășura în timpul sărbătorii sfinților. Biserica oferă o structură, dar aceasta ar putea fi diminuată temporar pe baza celor trei dansuri rituale. Preoții parohi, *camarerele* sau familiile care dețin imaginea, formația, dansatorii sau participanții se împărtășesc ca unul singur în momentul în care pe fundal se aude muzica dedicată sfântului patron și toată lumea se alătură dansului ritual. Pe măsură ce procesiunea se desfășoară, această solidaritate se intensifică. Structura revine la starea inițială la sfârșitul procesiunii, ceea ce marchează sfârșitul festivității anuale. În comparație cu dansul fertilității *Obando* și cu *kuraldal*, *communitas* în *subli* este mai greu de descifrat. Având în vedere că *subli* există, de asemenea, în contextul rolurilor și așteptărilor tradiționale de gen, acesta poate fi conceput ca un ritual de dans foarte structurat. Rolul femeilor este evidențiat în prima secțiune a *kambulong-ului*, în timp ce rolurile de gen sunt evidente în cea de-a doua secțiune a *pinakasubli-ului*. Pe baza narațiunii oferite de Mirano⁵⁷, susțin că putem observa *communitas* în secțiunea de *pinakasubli*, deoarece fiecărui dansator i se oferă șansa de a străluci prin mișcărilor sale, care ar putea fi interpretarea lor și care este cel mai evident în formațiile de grup mic. În mod similar, *communitas* poate fi identificată în secțiunea de *pandanguhan*, unde emoțiile sunt intensificate de râsetele, strigătele, și aplau-

⁵⁴ Rappler 2020.

⁵⁵ Turner 1969: 96.

⁵⁶ Papa Francisc citat în Wooden 2013.

⁵⁷ Mirano 2008.

zele tuturor celor implicați, deoarece această parte din *subli* este informală și se transformă în ceva secular pe măsură ce seara avansează.

În cele din urmă, subliniez că dansul fertilității Obando, *subli* și *kuraldal* dezvăluie relații sintagmatice. În ciuda transformărilor care au avut loc între aceste dansuri rituale în decursul timpului și a tradiționalizării lor continue, folclorul care stă la baza lor, modul în care se raportează la sfinții protectori și la orașe, dansul ritual, cântecele și muzica asigurată de instrumentele autohtone sau de fanfară sunt sintagmatice. Acest lucru ar putea fi exemplificat atunci când cineva se interesează de un anumit loc, cum ar fi Obando. De obicei, oamenii ar asocia orașul cu dansul fertilității, cu devotamentul față de Sfânta *Clara* și cu cântecul “*Santa Clara Pinung-pino*”. Această relație sintagmatică devine aproape ca un brand pentru care orașul este cunoscut. Mai mult, un element al tradiției nu poate exista fără celelalte elemente.

Concluzie

Societatea precreștină din Filipine a respectat monoteismul și animismul. La sosirea spaniolilor, băștinașii au selectat practicile culturale și religioase din cultura dominantă (colonizator) pe care le-au aplicat în contextul lor prin transculturare. În procesul de continuitate transformatoare, urmele practicilor indigene au fost purtate chiar și în devoțiunile și actele de pioșenie pe care nativii le desfășurau atunci când au fost creștinate. Acest studiu a dovedit că continuitatea transformativă este prezentă în dansul fertilității Obando, *subli* din Batangas și *kuraldal* din Sasmuan, Pampanga, iar acest lucru se menține chiar și în perioada contemporană. În ciuda diferențelor în ceea ce privește folclorul, mișcărilor, cântecele și muzicalitatea lor, care sunt sintagmatice, *panata* devotaților a servit drept punte de legătură între sfinți și dansurile rituale. În timp ce sfinții și dansurile rituale funcționează ca simbolisme puternice pentru devotați, acest studiu a dezvăluit că liminalitatea și *communitas* sunt prezente în *Sayaw ng Panalangin*, *subli* și *kuraldal*. În cele din urmă, studiul de față a oferit un cadru antropologic derivat dintr-o abordare etică în care pot fi analizate dansurile rituale catolice din Filipine.

Referințe

BARROWS David

- 2016 *Poporul filipinez înainte de sosirea spaniolilor*. <https://artedelasfilipinas.com/archives/197/the-filipino-people-before-the-arrival-of-the-spaniards> [ultima descărcare: 2023.07.26.]

BAUTISTA Joseph

- 2023 Am făcut dansul fertilității în Obando! *The Manila Bulletin*. <https://mb.com.ph/2023/02/18/i-did-the-fertility-dance-in-obando/> [ultima descărcare: 2023.07.26.]

BLAIR Emma Helen – ROBERTSON James Alexander

- 1973a Customs of the Tagalogs de Juan de Plascencia, O.S.F. *The Philippine Islands 1493-1898*. Vol. 7. Mandaluyong City: Cacho Hermanos Inc.
- 1973b Extract din Wenceslao Emilio Retana și Pablo Pastells. *Insulele Filipine 1493-1898*. Vol. 40. Mandaluyong City: Cacho Hermanos Inc.

COSETENG Alice

- 1972 *Bisericile spaniole din Filipine*. Quezon City: Mercury Printing.

ELIADE Mircea

- 1952 *Imagini și simboluri: Studii în simbolismul religios*. Londra: Harvill Press.

FERNANDEZ Doreen

- 1980 De la ritual la realism: O scurtă trecere în revistă istorică a teatrului filipinez. *Studii filipineze* 28. 389-419.

GATBONTON Esperanza Bunag

- 1979 *O moștenire de sfinți*. Hongkong: Editorial Associates Ltd.

JOCANO Felipe

- 1967 Filipino Catholicism: un caz de schimbare religioasă. *Studii asiatice* 5. 1. 42-64.

MACARANAS Juan Rafael

- 2021 Înțelegerea religiozității populare în Filipine. *Religii* 12. 800-1-14.

MACDONALD Charles

- 2004 Folk Catholicism and Pre-Spanish Religions in the Philippines. *Studii filipineze*. 52. 1. 78-93.

MIRANO Elena

- 2008 Subli: Despre utilizarea metodelor multidisciplinare în muzicologie. *Revista Centrului pentru Muzică Iberică și Latino-Americană*. 1. 1-7.

MONTOYA Marisa

- 2018 *Dansând o istorie comună: Implicațiile de durată ale colonizării spaniole pentru dansul contemporan mexican și filipinez*. Teză de licență. California: Universitatea din California, Programul de Psihologie și Studii Etice.

MOSTWOLANSKY Till – ROTA Andrea

- 2020 Emic și etic. *Enciclopedia deschisă de antropologie*. În Stein Felix (editor).
<http://doi.org/10.29164/20emicetic> [ultima descărcare: 2023.07.26.]

PIKE Kenneth

- 1954 *Limbajul în raport cu o teorie unificată a structurii comportamentului uman, partea I*. California: Institutul de vară de lingvistică.
- 1990 Răspunsul lui Pike către Harris. *Emics și etics: dezbaterile insider/outside*. În Headland Thomas - Pike Kenneth - Harris Marvin (eds.). Newbury Park: Sage.

RAO N. Sudhakar

- 1997 An Anthropological Approach to Folk Dances. *Antropolog indian*. 27. 1.

RAPPLER

- 2020 Batangueños oferă un dans de rugăciune Subli pentru a calma vulcanul Taal.

YouTube.<https://www.youtube.com/watch?v=hb2OeRbTCcI>
[ultima descărcare: 2023.07.26.]

REYES Marvin

2022 Să mergem la Obando: Discuții despre viața culturală și culturală a oamenilor. *Revista Bedan Research Journal*. 7. 318-341.

REYES Ramon

1985 Experiența religioasă în Filipine: De la Mythos la Logos Kairos.
Studii filipineze. 33. 2. 203-212.

REYES-URTULA Lucrecia – ARANDEZ P.M. – TIONGSON Nicanor

1994 Hispanic Traditions and Transformations in Philippine Dance (1565 Onward). *Enciclopedia CCP de artă filipineză*. Cu note de Clarissa Mijares (2018). <https://epa.culturalcenter.gov.ph/6/45/3/> [ultima descărcare: 2023.07.26.].

SALDANA-SESE Digna – LANDY Thomas

n.d. Obando Sărbătoarea celor trei sfinți și dansul fertilității.
Catolici și culturi.
<https://www.catholicsandcultures.org/feasts-holy-days/obando-feast-three-saints-philippines> [ultima descărcare: 2023.07.26.]

TAMAYO Jose Antonio Lorenzo

2020 Camarero contemporan: sponsorizarea santos în Filipine astăzi.
Jurnalul internațional al patrimoniului imaterial. 15. 1. 116-130.

2022 Hermano Mayor: sponsorizarea fiesta în Filipine contemporane.
Jurnalul internațional al patrimoniului imaterial. 17. 1. 100-113.

TIATCO Sir Arnil Pineda

2012 Imag(in)ing Saint Lucy: Construcția narativă și performativă a Sfintei Lucia.

Kuraldal în Sasmuan, Pampanga. *Philippine Humanities Review*. 14. 1. 124-150.

TURNER Victor

1969 *Procesul ritualului: Structură și antistructură*. New York: Cornell University Press.

WENDT Reinhard

1998 Festivitatea filipineză și cultura colonială. *Studii filipineze*. 46. 3-23.

WILLETT Jeffrey – DEEGAN Mary Jo

2001 Liminalitate și dizabilitate: Rituri de trecere și comunitate în societatea hipermodernă. *Disability Studies Quarterly* 21. 3. 137-152. <https://dsq-sds.org/article/view/300/349> [ultima descărcare: 2023.07.26.]

WOODEN Cindy

2013 Papa Francisc spune că “toți” suntem la fel de importanți în Biserică. *The Catholic Sun*. <https://www.catholicsun.org/2013/06/26/pope-francis-says-all-of-us-are-equally-important-in-the-church/> [ultima descărcare: 2023.07.26.]

Turumba sa Birhen: Explorând devoțiunea față de Fecioara Maria Îndurerată prin dansuri de stradă în Pakil, Laguna, Filipine

JOSE ANTONIO LORENZO L. TAMAYO

Dansul face parte din țesătura culturală a filipinezilor. Chiar și înainte de colonizarea arhipelagului, diverse grupuri etnice aveau propriul set de dansuri. Importanța dansului pentru nativi se poate înțelege din faptul că se folosea ca o unealtă în celebrarea vieții; comemorarea morții; în ritualuri religioase pentru a se închina sau a obține beneficii de la zei și spirite ale naturii; pentru o recoltă bogată; pentru a imita animale; pentru a spune povești; sunt câteva exemple din multe.¹ În cea mai mare parte, aceste dansuri izvorau din poemele și cântecele lor și deveneau mai semnificative prin aplicarea muzicii.² Poate că cea mai înaltă formă a acestora era reprezentată de dansurile rituale care aveau parte de o pregătire specială și primeau cea mai mare atenție. Comportamentul formal specific acestor ritualuri se caracterizează prin aluzii la ființe supranaturale și de asemenea, reprezintă un liant care aduce oamenii împreună.³ Ca atare, aplicarea ritualului în dansurile precoloniale din Filipine însemna că o preoteasă locală (numită în limba vernaculară *babaylan*, *catalona*, *mumbaki*) îi conducea pe suplicanți către o ființă superioară.⁴ Când Filipinele au fost colonizate de Spania în secolul al XVI-lea, multe fațete ale tradiției precoloniale au evoluat, mai ales când catolicismul a pătruns în modul de viață al băștinașilor. Multe practici religioase, inclusiv dansurile rituale care s-au transformat și s-au axat pe venerarea sfinților.

Cu toate acestea, transculturarea a avut un impact asupra modului în care influențele spaniole și creștinismul au fost absorbite de societatea nativă. În procesul de transculturare, filipinezii au selectat ce elemente culturale ar trebui adaptate de la spanioli, iar acestea vor deveni o figură durabilă în cul-

¹ Tamayo 2023: 179.

² Reyes-Urtula - Arandez - Tiongson 1994.

³ Turner 1970; Jones 2013.

⁴ Obusan 1994.

tura acestora.⁵ Rezultatul a fost un creștinism nativizat care s-a potrivit cu expresia religioasă și colectivă a filipinezilor.⁶ Dacă în Europa catolicismul a dus creșterea secularismului, în Filipine catolicismul a păstrat “o experiență vie a inarticulatului și a misterului” care supraviețuiește și astăzi.⁷ Sosirea creștinismului în Filipine a introdus, de asemenea, anumite alternative la animism, pe care băștinașii îl practicau înainte de sosirea spaniolilor. Pentru început, Fecioara Maria a înlocuit *babaylanul* ca intermediar între oameni și divinitate. Mai mult, un sacramental catolic (e.g., rozariul, scapularul maro) pentru un credincios filipinez nu este diferit de puterea unui talisman local, numit *anting-anting*.⁸ Acest tip de atolicism este cunoscut ca și catolicism popular printre antropologii filipinezi, în timp ce Biserica Catolică l-a considerat religiozitate populară. Catolicismul popular sau religiozitatea populară oferă o cale pentru credincioșii filipinezi de a da viață și sens expresiilor religioase uitate care au fost practicate de strămoșii lor. Le oferă, de asemenea, o șansă de a se conecta cu sacrul într-un mod care este specific conduitelor indigene sau native.⁹ Biserica Catolică, pe de o parte, nu neagă niciodată existența religiozității populare și ea susține această practică atâta timp cât îi conduce pe credincioși la liturgie și nu contrazice învățăturile Bisericii.¹⁰

În contextul dansurilor rituale, se poate distinge religiozitatea populară, care poate fi observată în timpul sărbătorii patronului unui oraș. Filipinezii au un fler natural pentru dramatism și spectacol, așadar, celebrarea sau fiesta este întotdeauna o ocazie perfectă pentru a pune în valoare aceste trăsături native. În mod tradițional, fiesta durează zece zile, primele nouă zile fiind dedicate novenei în cinstea sfântului patron.¹¹ Cei care participă la slujbele de la biserică o fac cu religiozitate, deoarece au credința că rugăciunea cuiva va fi ascultată dacă sunt îndeplinite zilele de novenă. În afară de recitarea novenei și de slujbele zilnice, primele nouă zile sunt pline de diverse activități religioase desfășurate în interiorul bisericii, cum ar fi o *serenata* (cântarea unei serenade pentru sfântul patron) sau *besa manto* (venerarea sfântului prin

⁵ Montoya 2018: 14.

⁶ Villaruz 1994: 20.

⁷ Reyes 2015: 42.

⁸ Reyes 2015: 41.

⁹ Macaranas 2021: 11.

¹⁰ Congregația pentru Cultul Divin și Disciplina Sacramentelor 2001.

¹¹ Tamayo 2022: 103.

sărutarea pelerinei sau a unui relicvariu), precum și activități laice, de obicei sponsorizate de o agenție guvernamentală, de un *hermano mayor* (sponsorul fiesta) sau de sectorul privat, care include concerte, piese de teatru, vânzatori de mâncare stradală și chiar un carnaval ambulant. Punctul culminant al fiesta orașului are loc în cea de-a zecea zi, la sărbătoarea sfântului patron. În timpul sărbătorii propriu-zise, evenimentul cel mai așteptat este procesiunea care prezintă imaginea sfântului patron. În cadrul acestor procesiuni se poate observa existența unor dansuri rituale inventate sau creștinizate, care conțin urme de religiozitate populară.

În Obando, Bulacan, de exemplu, oamenii dansează timp de trei zile în timpul procesiunii din cinstea lui *San Pascual Bailon* (Sfântul Pascal Baylón), *Santa Clara* (Sfânta Claire) și *Nuestra Señora de Salambao* (Doamna noastră din Salambao) pentru a cere diferite intenții: San Pascual pentru cei care își caută un potențial partener, Santa Clara pentru fertilitate și cuplurile care cer copii, iar Nuestra Señora de Salambao pentru vocații religioase. Dintre cele trei, fiesta Obando este cea mai faimoasă pentru dansul fertilității, care își are rădăcinile într-un ritual precolonial de dans al fertilității numit *kasinolawan*. Aici, *babaylanii* dansau pentru a invoca ajutorul spiritelor naturii pentru a induce fertilitatea. Când au sosit misionarii spanioli, aceștia au creștinat această practică înlocuind zeitățile naturii cu sfinți, în special Sfânta Claire. Dansul a fost ușor oprit după cel de-al Doilea Război Mondial, având în vedere asocierile sale cu originile animiste, dar a fost reînviat în 1972, când reverendul Rome Fernandez a făcut presiuni pentru abolirea interdicției. În vremurile moderne, dansul fertilității Obando este executat pe melodia și tempo-ul *Santa Clarang Pinung-Pino* (Sfânta Claire atât de pură). Pașii de dans au fost oficializați în 1993 și puternic inspirați de aceste dansuri europene: fandango, vals, Charleston, foxtrot, rumba și tango. Coregrafii au adăugat, de asemenea, mișcarea mâinilor, a picioarelor și a șoldurilor ca o alegorie a spiritului care intră în pânțe.¹² În schimb, provincia Cavite este renumită pentru dansul său ritual de fiesta - *Karakol*. Fiecare oraș desfășoară un Karakol în timpul sărbătorii sfântului patron. Au existat mai multe etimologii ale cuvântului Karakol, dar literatura existentă indică faptul că acesta ar fi derivat fie din cuvântul spaniol *caracol* (melc și cochilia sa), fie din *caracoa*, un vas maritim precolonial folo-

¹² Saldana-Sese - Landy n.d.

sit de primii filipinezi în vremuri de luptă.¹³ Karakol este un dans ritual lent, caracterizat prin pași circumambulatori, așadar procesiunea durează multe ore.¹⁴ Pentru locuitorii din orașul pescăresc Bacoor, Cavite, Karakol este imperativ pentru celebrarea sărbătorii lui San Miguel (Sfântul Mihail). Bărbații și femeile dansează în mod colectiv Karakol pentru a cere mijlocirea sfântului lor protector pentru o captură abundentă.¹⁵

Pe baza celor două dansuri rituale, se poate observa o funcție semnificativă a dansurilor rituale în cadrul sărbătorilor catolice filipineze: este o formă de rugăciune pentru credincioși. Aceste dansuri rituale sunt cumva ușor de recunoscut, deoarece dansatorii sau participanții conduc de obicei procesiunea după *ceriales* (crucea procesională și lumânările) sau în fața *carroza* (carul procesional) sau *andas* (platforma purtată pe umăr) a sfântului patron. Ei dansează în ritmul fanfarei numite *musiko*, în regiunea Tagalog, sau, în cazuri exemplare, a unei muzici înregistrate care este difuzată prin intermediul unui difuzor.

Nuestra Señora de los Dolores de Turumba din Pakil, Laguna

Provincia Laguna se află în sudul Metro Manila. Face parte din regiunea Calabarzon (Regiunea IV-A) și are în prezent douăzeci și patru de municipalități și șase orașe.¹⁶ Unul dintre municipiile din Laguna este orașul pitoresc Pakil, care are o populație totală de 23.495 de locuitori, pe baza recensământului din 2020.¹⁷ În ciuda dimensiunii sale și a numărului relativ mic de locuitori, orașul este bogat în tradiții vechi de secole, care au depășit deja testul timpului. La fel ca alte orașe înființate în timpul dominației spaniole, punctul său central este biserica parohială. În cazul Pakil, este vorba de Parohia San Pedro de Alcantara, fondată în 1676 de către părintele Pedro Bautista, un misionar franciscan care a fost declarat sfânt de către Biserica Catolică în 1862, după ce a fost martirizat la Nagasaki, Japonia.¹⁸ Biserica parohială

¹³ Itugot 2009: 3-4.

¹⁴ Raas 1992.

¹⁵ Jocano 1967: 48.

¹⁶ PhilAtlas 2023a.

¹⁷ PhilAtlas 2023b.

¹⁸ Malabanan 2017.

găzduiește, de asemenea, o relicvă Mariană importantă care a devenit baza dansului *Turumba* din Pakil.



Figura 1.

Icoana originală Nuestra Señora de los Dolores de Turumba, găsită de pescari în 1788.
(Sursa: <https://www.flickr.com/photos/fritzrinaldimd/20302548370>)

Într-o zi de vineri din septembrie 1788, o icoană de 20 pe 30 de centimetri, care o înfățișează pe Feciara Maria plângând, cu un pumnal înfipt direct în inimă, a fost capturată de pescarii locali (Figura 1). Icoana este cu-

noscută în mod popular astăzi sub numele de *Nuestra Señora de los Dolores de Turumba* (Doamna Noastră a Durerii din Turumba). Se credea că icoana provenea din colecția unor misionari religioși a căror barcă s-a răsturnat în timp ce traversau Laguna de Bay. Pescarii s-au gândit să aducă imaginea la biserica parohială; cu toate acestea, deși icoana era suficient de mică pentru a fi transportată de o singură persoană, greutatea ei a necesitat apoi forța mai multor oameni pentru a fi transportată din mare. Ajunși la țărmul din apropierea bisericii, pescarii au decis să lase icoana în vârful unei stânci și și-au continuat rutina obișnuită de pescuit. În dimineața zilei de 15 septembrie 1788, un grup de femei a găsit icoana și, în ciuda ploii torențiale din noaptea precedentă, icoana a rămas în mod miraculos uscată. Aceste femei au încercat să ia icoana, dar, similar cu experiența pescarilor, aceasta era grea, încât nici măcar o femeie pe nume Mariangga, cea mai puternică femeie din grup, nu a reușit să o ridice. Ele au decis să atragă atenția preotului paroh care, în cele din urmă, a mers la fața locului împreună cu sacristani, un cor și câțiva enoriași. În timp ce congregația a început să ridice icoana, ceilalți au început să cânte și să danseze. Oamenii au fost surprinși când icoana a cedat pentru ca în sfârșit să fie luată. Acest eveniment a devenit baza pentru tradiția dansului Turumba.¹⁹

Dansul Turumba, cântec și lupi

Dansul nu este aplicabil doar în contexte seculare. El este prezent și în multe dintre religiile lumii. În Biserica Catolică, dansul este ferm înrădăcinat în Scripturi. Psalmul 149:3 spune: “Să laude numele Lui prin dansuri, făcându-i melodie cu tamburina și cu lira”.²⁰ În 1 Cronici 15:29, se spune: “Când Chivotul legământului Domnului a ajuns în cetatea lui David, Mical, fiica lui Saul, s-a uitat pe fereastră și l-a văzut pe regele David dansând și sărbătorind și l-a disprețuit în inima ei”.²¹ Scriptura este clară în ceea ce privește poziția sa față de dans: acesta poate fi folosit ca o formă de laudă, rugăciune și mulțumire. Ca atare, autorul identifică Turumba ca fiind o rugăciune interpretată.

¹⁹ Malabanan 2017.

²⁰ OpenBible 2001.

²¹ OpenBible 2001.

Din punct de vedere istoric, dansul Turumba din Pakil, Laguna, se corelează cu reacția acelor oameni care au fost prezenți și au asistat la evenimentul miraculos din 1788. Oamenii au dansat și au cântat în timp ce icoana Maicii Domnului a fost mutată și procesată spre biserica unde își va găsi în cele din urmă refugiul pentru mai bine de două secole.



Figura 2.

Dansatoare au interpretat Turumba în cadrul uneia dintre procesiunile *lupi* din Pakil, Laguna. (Sursa: <https://newsinfo.inquirer.net/1228913/turumba-fest-in-pakil-laguna-canceled-due-to-covid-19-scare>)

Există diverse interpretări cu privire la etimologia cuvântului Turumba. Unii cred că a fost preluat de la cuvântul *tarumba*, care înseamnă *natumba sa laki ng tuwa* (a căzut sau a tremurat din cauza unei mari bucurii).²² Alți cercetători susțin că ar fi putut fi derivat din cuvintele *turo* (a arăta către ceva) și *umbay* (un cântec cântat de bolnavi).²³ În comparație cu alte dansuri rituale catolice din Filipine, Turumba este ceva nou, deoarece nu este un dans ritual

²² Malabanan 2017.

²³ Deguma - Case - Tandag 2019: 8.

formalizat (Figura 2). Nu există pași bine definiți care să fie urmați, iar participanții sunt liberi să efectueze orice rutină de dans pe care doresc să o facă. Călătorul francez, Paul P. de la Gironiere, a descris spectacolul Turumba pe care l-a observat între 1830 și 1840. El a observat că unii participanți, în special cei bolnavi, cad la pământ și își contorsionează corpul în credința că vor fi vindecați de boala lor.²⁴ Pentru o lungă perioadă de timp, autorul a observat că participanții execută diferite etape: (1) sărituri și bătăi din palme; (2) sărituri și țopăieli în același timp în timp ce flutură mâinile; (3) țopăieli înainte cu mișcarea corespunzătoare a părții superioare a corpului și bătăi din palme; și (4) pași înainte cu mișcarea părții superioare a corpului în timp ce flutură o batistă albă. Aceste rutine obișnuite pot fi observate cel mai bine în procesiunile *lupi* din Pakil.

Pistang Lupi este cunoscut și sub numele de Festivalul Turumba. De fapt, este cel mai lung festival Marian din Filipine. Cuvântul *lupi* înseamnă a împături. În contextul Turumba, acesta se referă la novena în onoarea Nuestra Señora de los Dolores de Turumba. Caietul de rugăciuni este împăturit pentru a semnala începutul unei alte novene, în pregătirea pentru următorul *lupi*. După fiecare *lupi*, se desfășoară o procesiune de dans - Turumba - și, când procesiunea se încheie în momentul în care imaginea intră în biserică, congregația continuă să danseze în cinstea Fecioarei Maria. În mod tradițional, se desfășoară șapte *lupi*: *Viernes Dolores* (vineri înainte de Duminica Floriilor), *Pistang Martes* (marți după Duminica Paștelui), *Pistang Biyatiko* (a doua miercuri după Duminica Paștelui), *Pistang Biyernes* (a treia vineri după Duminica Paștelui), *Pistang Linggo* (a patra duminică după Duminica Paștelui), *Pista ng Pag-Akyat* (Duminica Înălțării) și *Pista ng Pentekostes* (Duminica Cincizecimii), care cade de obicei la sfârșitul lunii mai sau la începutul lunii iunie.²⁵ Recent, parohia a adăugat o procesiune lunară de *lupi* după cel de-al șaptelea *lupi*. Aceasta a inclus un *lupi* la timp pentru sărbătoarea Fecioarei Noastre a Ajutorului Perpetuu la sfârșitul lunii iunie, sărbătoarea Fecioarei Noastre de pe Muntele Carmel și ca patroană a Laguna de Bay în iulie, și cea de pe 5 august în care parohia își comemorează afilierea la Bazilica Santa Maria Maggiore din Roma, în timp ce ultimul *lupi*

²⁴ de la Gironiere 1954.

²⁵ Malabanan 2017.

se desfășoară în *Domingo de Dolores* (duminica dinaintea sărbătorii Fecioarei Noastre a Durerii, pe 15 septembrie).



Figura 3.

Imaginea din lemn a *Nuestra Señora de los Dolores de Turumba*, comandată în secolul al XVIII-lea, a servit drept obiect de devoțiune printre devotați în timpul procesiunilor *lupi*.
(Source: <https://www.facebook.com/photo?fbid=702277053572343&set=p-cb.702279593572089>)

În toate procesiunile *lupi*, punctul culminant este o imagine din lemn a *Nuestra Señora de los Dolores*, împodobită pe un *andas* decorat elaborat și transportată de bărbați puternici de-a lungul traseului procesiunii (Figura 3). Icoana originală găsită de pescari este adăpostită și venerată permanent într-o capelă din interiorul bisericii parohiale. Între timp, imaginea folosită în procesiuni, a fost comandată la sfârșitul anilor 1700 și are o înălțime de aproximativ un metru și jumătate. Aceasta o reprezintă pe Fecioara Maria privind în sus, cu fața încărcată de durere și mâinile împreunate. Imaginea a fost realizată în Spania și se spune că a fost inspirată de imaginea *Nuestra Señora de las Angustias* (Doamna Noastră a Angusteii).²⁶ De asemenea, icoana se alătură în fi-

²⁶ Malabanan 2017.

ecare primă duinică din decembrie la Marea procesiune Mariană, Intramuros, care are loc anual în Manila. Această procesiune mariană este sponsorizată de *Cofradia de la Inmaculada Concepcion* (Confreria Imaculatei Concepții) și prezintă cel puțin o sută de imagini mariane venerate în Filipine. În timpul procesiunii mariane menționate, imaginea este însoțită de un număr imens de devotați. Fie în Pakil, fie în Manila, acei bărbați care poartă icoana, precum și enoriații dansează în ritmul *Awit ng Turumba* (Cântecul Turumba), care este o componentă importantă a tradiției dansului Turumba. Mai jos sunt versurile actuale ale cântecului Awit ng Turumba:

Tagalog	Română
<p>Turumba, turumba Mariangga Matuwa tayo't magsaya Sumayaw ng tuturumba Puri sa Birheng Maria. (Sa Birhen!)</p>	<p>Turumba, Turumba Mariangga Bucură-te și fii fericit Dansează pe ritmul Turumba Venerarea Fecioarei Maria (Pentru Fecioara Maria!)</p>
<p>Turumba, turumba sa Birhen Matuwa tayo't mag-aliw Turumba'y ating sayawin Puri sa Mahal na Birhen. (Sa Birhen!)</p>	<p>Turumba, Turumba, Turumba pen- tru Fecioara Maria Arătați bucurie și bucurați-vă Să dansăm Turumba Să o venerăm pe Fecioara Maria (Pentru Fecioara Maria!)</p>
<p>Biyernes nang makita ka Linggo nang i-ahon ka Sumayaw ng tuturumba Puri sa Birheng Maria. (Sa Birhen!)</p>	<p>Era vineri când ai fost găsită Era duminică când ai fost înălțată Dansează Turumba Venerarea Fecioarei Maria (Pentru Fecioara Maria!)</p>
<p>Turumba, turumba sa Birhen Turumba, turumba sa Birhen Turumba'y ating sayawin Puri sa Mahal na Birhen. (Sa Birhen!!)²⁷</p>	<p>Turumba, Turumba, Turumba pen- tru Fecioara Maria Turumba, Turumba pentru Fecioara Maria Să dansăm Turumba Să o venerăm pe Fecioara Maria (Pentru Fecioara Maria!)</p>

²⁷ Preluat de pe pagina de Facebook a Dambana ng Mahal na Birhen ng Turumba (Vezi <https://fb.watch/jTLcVKdWtr/>)

Cântecul de față se aseamănă cu o compoziție din 1911 a lui Marcelo Adonay, originar din Pakil și un distins compozitor de muzică liturgică din secolul al XIX-lea, intitulată *La Procesion de Turumba en Paquil* (Procesiunea Turumba în Pakil). Cu toate acestea, muzica și versurile primelor două strofe ale Awit ng Turumba au fost compuse de profesorul Julian C. Balita în 1969 și s-au bazat în principal pe versurile cântate de devotați în acele vremuri. În anii 1980, ultimele două strofe au fost adăugate de Iñigo G. Vito, care a amintit de descoperirea icoanei Nuestra Señora de los Dolores de Turumba în Laguna de Bay.²⁸ Awit ng Turumba este esențial, deoarece îi motivează pe oameni să cânte și să danseze în timpul procesiunilor de *lupi* și atunci când imaginea se alătură Marii Procesiuni Mariane anuale din Intramuros (iGMP) sponsorizată de Cofradia de la Inmaculada Concepcion în fiecare primă duminică din decembrie. Cu bătaia și ritmul său festiv, la care se adaugă acompaniamentul muzical al fanfarelor, orice spectator nu ar ezita niciodată să danseze împreună cu masele de devotați.

Studiul de față pe Turumba

Majoritatea articolelor scrise despre Turumba se concentrează pe următoarele aspecte: descrierea istorică a devoțiunii față de Nuestra Señora de los Dolores, ca o subtemă cuprinzătoare al dansurilor populare filipineze care fac parte din tradițiile de dans Tagalog, legătura sa cu religiozitatea populară și dezvoltarea muzicii Turumba. O parte dintre aceste articole sunt publicate ca articole de blog sau sunt menționate într-un articol mai amplu despre dansurile populare. De exemplu, James Benedict Malabanan, creator de conținut și nominalizat constant la premiile Catholic Mass Media Awards pentru blogul său Pintakasi 1521, a scris un articol amplu care descrie componenta istorică a devoțiunii față de Nuestra Señora de los Dolores de Turumba, care abordează, de asemenea, bazele dansului Turumba și ale procesiunilor *lupi*.²⁹ Dansul Turumba a fost, de asemenea, menționat în unele articole scrise pentru Enciclopedia artei filipineze, produsă de Centrul Cultural al Filipinelor. Aceste articole se concentrează în principal asupra publicului, aspectului

²⁸ Rivera 2018.

²⁹ Malabanan 2017.

spațial, contextului socio-cultural al dansurilor populare filipineze și transformării acestor dansuri în timpul colonizării spaniole a Filipinelor. Dansul Turumba și manifestările sale istorice sunt folosite în aceste narațiuni pentru a contextualiza și mai mult subiectele și subtemele acestora.³⁰ Între timp, studiul “Religiozitatea populară: Experiența Quiapo and Turumba” se oprește asupra problemei religiozității populare prin colectarea literaturii disponibile despre procesiunea Nazarineanului Negru din Quiapo, Manila și procesiunea Turumba din Pakil, Laguna. Literatura colectată a fost folosită pentru a interpreta religiozitatea populară atașată acestor practici locale.³¹

În schimb, acest articol actual despre Turumba diferă de restul materialelor analizate. Scopul principal al acestui studiu este de a-și îndrepta atenția asupra participanților actuali la Turumba, care sunt semnificativi din punct de vedere etnografic și antropologic. Mai mult, autorul își propune să aducă lumină asupra tradiției Turumba prin atingerea acestor fațete importante: (1) narațiunea participanților cu privire la devotamentul lor față de Nuestra Señora de los Dolores de Turumba, (2) perspectiva lor asupra dansului Turumba, (3) diferențele plauzibile atunci când Turumba este interpretată în Pakil, unde tradiția își are originea, și în Manila, în timpul Marii Procesiuni Mariane din Intramuros, și (4) reflecțiile lor asupra tradiției Turumba. Ca parte a designului de cercetare al acestui studiu, autorul a realizat un interviu semi-structurat cu trei participanți activi la procesiunile Turumba: David John Angeles, John Paul Delfino și Istop Crackett Atienza. Acești respondenți au fost selectați prin eșantionare de conveniență de tip bulgăre de zăpadă. De asemenea, aceștia i-au permis autorului să îi numească în acest studiu. Interviuurile înregistrate au fost realizate prin intermediul platformei Zoom și au durat patruzeci de minute pentru fiecare respondent. Având în vedere că autorul a locuit în Ungaria la momentul studiului, pentru eficiență, a fost ales formatul interviului online.

³⁰ Reyes-Urtula - Arandez - Tiongson 1994. (cu note din Mijares 2018); Villaruz 2018.

³¹ Deguma - Case - Tandag 2019.

Perspectiva participanților la Turumba

David John Angeles

David John Angeles este un devotat și organizator de pelerinaje în vârstă de 27 de ani, care provine din cartierul Santo Rosario din Malolos, Bulacan. În 2008 a descoperit pentru prima dată tradiția Turumba, navigând pe Flickr, un site de microblogging, folosit de *camareros* (custozi ai imaginilor religioase catolice numite *santos*) pentru a intra în contact unii cu alții.³² În cele din urmă, când majoritatea oamenilor s-au transferat pe Facebook, el a continuat să arunce o privire asupra procesiunilor Turumba. El a subliniat că a început să aibă un devotament față de Nuestra Señora de los Dolores de Turumba în 2012, când a vizitat Pakil împreună cu alți enoriași de la catedrala din Malolos. “*May ibang pakiramdam nung nakita ko ang Birhen*” (Am simțit ceva diferit când am văzut icoana Maicii Domnului), a spus el. După această vizită, el a decis să comande o replică a icoanei originale, care a fost pictată de artistul bulacanan, Noli Principe Manalang, laureat al celui de-al 5-lea Premiu Internațional Leonardo Da Vinci. Când s-a întors să viziteze pentru a doua oară sanctuarul din Pakil, a avut un scop mai profund, în afară de faptul că dorea ca replica sa de icoană să fie binecuvântată în sanctuar. Mătușa sa l-a rugat să se roage pentru ea, deoarece i se găsisse un chist la sân. În afară de rugăciune, David a adus acasă apă îmbuteliată, care a fost luată din izvorul adiacent bisericii. El a instruit-o pe mătușa sa să facă o baie folosind apa, despre care localnicii din Pakil credeau că a fost binecuvântată prin mijlocirea Nuestra Señora de los Dolores de Turumba. El a exprimat: “*Sabi ko sa tiyahin ko wala naman mawawala kung susubukan nya*” (I-am spus mătușii mele că nu are nimic de pierdut dacă încearcă). Când mătușa ei a mers la medic pentru un control de rutină după o săptămână, medicul a spus că chistul dispăruse complet. Acest incident a fost cel care l-a împins să se alăture primei sale procesiuni de *lupi* pe 18 aprilie 2016, unde a dansat Turumba.

David subliniază faptul că dansul Turumba nu respectă nicio rutină formală. Oamenii pot dansa cum doresc. În timpul procesiunilor, pur și simplu sărea și își flutura mâinile în aer. El observă, totuși, că doar dansatorii din fața procesiunii ar avea de obicei anumiți pași. Pe de o parte, el reiterează că

³² A se vedea studiul lui Tamayo 2020: 125.

și localnicii dansează în mod arbitrar. Acest lucru, spune el, se bazează pe relatări istorice, deoarece, atunci când icoana a fost găsită și în cele din urmă ridicată, oamenii au atât de bucueroși încât i-a determinat să cânte și să danseze. „, *Nung nakita ng mga sacadores ang Birhen, nagsayawan nalang sila. Nagpupupukpok ng bakya. Yung mga nakikitang sayaw ngayon sa social media ay pauso nalang. Wala talagang pormalidad yung sayaw*” (Când localnicii au văzut icoana, pur și simplu au dansat. Au început să-și lovească papucii de lemn. Dansul pe care îl vedeți pe rețelele de socializare în aceste zile este pur și simplu o creație recentă. În realitate, dansul nu are pași oficiali). Atunci când dansează, nu își bate capul cu privire la reacția celorlalți oameni, având în vedere că toată lumea dansează. De asemenea, oamenii nu se supără dacă cineva participă sau nu la dans.

Potrivit lui David, deși se alătură anual procesiunilor *lupi* încă din 2016, el vine doar la două procesiuni *lupi*: Pistang Martes și la cea din august. Motivul său principal este mai degrabă practic. El a spus că sunt mai puțini oameni în timpul acestor două procesiuni de *lupi* în comparație cu celelalte *lupi*, cum ar fi Pistang Biyatiko, unde cel puțin jumătate din mulțimea din timpul procesiunii din Quiapo putea fi văzută în Pakil. Aceștia sunt în mare parte oameni bolnavi care merg în pelerinaj. David adaugă că în timpul acestor mari procesiuni este obișnuit ca mulți să leșine din cauza căldurii și a epuizării. El nu se alătură procesiunii din Intramuros în fiecare primă duminică din decembrie, deoarece evită mulțimile uriașe. De asemenea, el observă că mulțimea de la iGMP este un amestec de persoane diferite. Mulți sunt turiști și spectatori, în timp ce cei din Pakil sunt în mare parte localnici și devotați care vin din localități îndepărtate. Atunci când dansează în cele două procesiuni *lupi*, David subliniază că se gândește mereu fie la rugăciunea sa către Fecioara Maria, fie la mulțumirile pentru toate binecuvântările primite. Din întâmplare, el știa amintit despre un film realizat de Kidlat Tahimik, un artist național filipinez pentru cinematografie, care povestește motivul pentru care oamenii dansează Turumba. Dansul intenționează să o facă pe Fecioara Maria îndurerată să se simtă fericită. Există, de asemenea, o credință locală potrivit căreia rugăciunea cuiva va fi îndeplinită dacă vede icoana Fecioarei Maria zâmbindu-i (devotatului) în timpul procesiunii.

David reflectă asupra faptului că dansul Turumba, cântecul său corespunzător și imaginea Nuestra Señora de los Dolores de Turumba sunt interconectate. Dacă cineva se gândește la imagine, dansul și cântecul vor trece automat prin mintea sa. De asemenea, el observă că numărul de enoriași crește în fiecare an de când s-a alăturat pentru prima dată procesiunilor *lupi* în 2016. Mai mult decât atât, prezența generației tinere este în creștere. El atribuie acest fenomen eficienței rețelelor de socializare. Cu toate acestea, el nu este sigur dacă toți cei care participă la procesiunile de *lupi* în aceste zile sunt devotați ai Fecioarei Maria sau simpli spectatori. Acest lucru este în comparație cu experiența sa din trecut, când erau prezenți o mulțime de bătrâni și persoane indispuse. Deși tradiția Turumba este cunoscută pentru dansurile de stradă, David subliniază că dansul în procesiune nu este o cerință pentru a fi numit un devotat al Fecioarei Maria. “*Makapagdasal sau makita mo sya isang beses sa isang taon, yoon ay sapat na para maging deboto. Hindi requirement ang pagsasayaw. Nakikita sa puso*” (Doar faptul că poți să te rogi sau să o vizitezi pe Fecioara Maria o dată pe an este suficient pentru a fi un devotat. Dansul nu este o cerință. Devoțiunea cuiva trebuie să vină din inimă). Prin devotamentul său, David a putut împărtăși acest lucru prietenilor și colegilor săi din biserică. Acest lucru i-a inspirat să aibă o devoțiune similară și să meargă în pelerinaj la Pakil împreună cu el.

John Paul Delfino

John Paul Delfino este un credincios de 37 de ani din San Pablo, Laguna. În prezent, lucrează ca parte a echipei de management corporativ care se ocupă de managementul calității într-o companie privată din Manila. Punctul de plecare al devoțiunii lui John Paul față de Fecioara Maria din Pakil este unic, deoarece s-a dezvoltat prin influența bunicii sale. El povestește că devoțiunea sa nu a început în Pakil, ci în Dolores, Quezon, unde patroana bisericii parohiale este Nuestra Señora de los Dolores (Doamna Noastră a Durerii). Bunica sa îl aducea la biserică pentru a participa la slujbă în fiecare primă vineri din lună. A fost în 2014 când a vizitat pentru prima dată altarul din Pakil, unde și-a dat seama că versurile imnului care se cântă în Dolores și Pakil erau practic aceleași. Singura diferență era ritmul. Cel din Pakil este cântat într-un mod rapid, în timp ce cel din Dolores într-un ritm mult mai lent. De aseme-

nea, el observă că sărbătoarea din Pakil este mai lungă decât cea din Dolores, unde sărbătoarea se desfășoară doar de două ori pe an: Viernes de Dolores și în timpul sărbătorii Fecioarei Maria Îndurerată, pe 15 septembrie.

La fel ca David, el participă la două procesiuni de *lupi* în fiecare an. Aceasta include *lupi* din timpul Viernes de Dolores și Domingo de Dolores. Motivul fiind că este determinat de zilele sale de lucru și notează că ar putea participa doar atunci când nu are de lucru. Potrivit lui John Paul, procesiunile *lupi se* desfășoară de obicei în timpul săptămânii, așa că este imposibil să participe în aceste zile. Atunci când se alătură procesiunilor *lupi, se* poziționează împreună cu mulțimea în spatele *andasurilor* imaginii. Având în vedere poziția sa și mulțimea de devotați din jurul său, îi este imposibil să danseze. De obicei, el bate din palme în ritmul Awit ng Turumba, la fel ca restul participanților. John Paul adaugă că dansatorii locali și cei care ar dori să danseze sunt poziționați înaintea *andasului*. De asemenea, el nu este conștient de ceea ce cred ceilalți despre el în timpul procesiunii. “*Form of prayer ang pagsasayaw sa Turumba. Kahit magsayaw ka ng exaggerated okay lang. Napakainit sa prusisyon kaya mahirap din makasayaw*” (Dansul Turumba este o formă de rugăciune. Chiar dacă îl faceți în mod exagerat, este în regulă. De asemenea, căldura este intensă în timpul procesiunii, așa că acest lucru te-ar limita să dansezi), a exprimat el.

La nivel personal, el este foarte conștient de semnificația dansului în relație cu devoțiunea. El mai spune că dansul Turumba a fost rezultatul reacției oamenilor. Ei dansau ca și cum ar fi fost într-o stare de isterie sau de nebunie. Pașii de dans ai Turumba nu sunt nici specificați, nici formulați. John Paul observă, de asemenea, că există o populație tot mai numeroasă de adepți pe măsură ce trec anii. Acest lucru, în opinia sa, poate fi rezultatul a două lucruri: activitățile altarului pe tot parcursul anului și viitoarea Încoronare Pontificală din septembrie anul acesta, care a fost acordată de Vatican. Acest lucru ar putea fi observat și prin numeroșii devotați care clamează și stau la coadă cu răbdare timp de cel puțin doi ani pentru a sponsoriza un veșmânt pentru imagine sau prin cei care se urcă pe *andasurile* icoanei pentru a primi flori după procesiune. Atunci când participă la procesiunea de dans, John Paul își amintește doar de rugăciunile și recunoștința sa. Își amintește de un moment în care s-a rugat pentru sănătatea tatălui său. Deși tatăl său era deja

decedat, el credea că viața tatălui său a fost prelungită prin mijlocirea Fecioarei Maria. Ca atare, el continuă să se alăture procesiunilor de *lupi* ca o formă de mulțumire.

John Paul împărtășește faptul că performanța Turumba în iGMP tinde să fie destul de teatrală. “*Sa iGMP malinis masyado. Very organized. Bilang ang mga galaw except sa mga tao sa likod o kasama ng Birhen. Pero sa Pakil scattered ang tao*” (În iGMP, maniera este îngrijită. Este foarte organizată. Pașii sunt cumva preciși, cu excepția oamenilor din spate sau a celor de lângă imaginea Fecioarei Maria. În Pakil, oamenii sunt totuși împrăștiați peste tot). Pentru el, nu este necesar să dansezi în procesiune pentru a fi un devotat al Fecioarei Maria. El subliniază că dansul și cântatul în timpul procesiunii nu influențează devotamentul său față de Fecioara Maria. Dacă el cântă și dansează, este mai ales datorită influenței oamenilor din jurul său. John Paul crede, de asemenea, că enoriașii dansează pentru a consola imaginea Fecioarei Maria care plânge. În acest sens, el arată că Awit ng Turumba are mai multă legătură cu imaginea decât dansul propriu-zis. Spectacolul formației în timpul procesiunilor este, de asemenea, semnificativ. Acesta nu numai că face ambianța festivă, dar este forța care îi împinge pe oameni să danseze. Fără cântec, crede că dansul în procesiune este cumva inutil.

John Paul recunoaște că își împărtășește devotamentul și cu alte persoane. Încă de la o vârstă foarte fragedă, avea deja o profundă devoțiune față de Mater Dolorosa (Fecioara Maria Îndurerată) și acest lucru îl inspiră în mod constant să îi încurajeze și pe alții să aibă o devoțiune personală. Având în vedere experiențele sale din Pakil și Intramuros, el crede că majoritatea persoanelor care participă la procesiuni sunt devotați ai Fecioarei Maria. El se exprimă astfel: “*Pag-iGMP buong Pakil nandun. Even mga boss ko sa office nakikita ko doon. Kahit hindi mga taga Pakil nandun at nakikisayaw. Sa Pakil naman kung saan-saan galing ang mga tao. May roll call pa. May taga Malabon, Bulacan, Cavite at iba pa*” (În timpul iGMP, întregul oraș Pakil este prezent. Mi-am putut vedea chiar și șefii acolo. Chiar și cei care nu sunt din Pakil sunt acolo și dansează și ei. În Pakil, oamenii vin din diverse locuri. Există chiar și un apel nominal. Vin oameni din Malabon, Bulacan, Cavite, printre altele).

Istop Crackett Atienza

Dacă David și John Paul au venit din locuri diferite, Istop Crackett Atienza este originar din Pakil, Laguna. Deși nu dorește să își divulge vârsta, lucrează ca fizioterapeut. Cunoașterea tradiției Turumba a început la o vârstă foarte fragedă. Recunoaște că atât bunicul, cât și bunica lui au fost foarte activi în biserica parohială și că a fost și el sacristan pentru o lungă perioadă de timp. În plus, el subliniază că nu a ratat niciodată participarea la procesiunile *lupi*; chiar dacă are de lucru în ziua respectivă, solicită un concediu doar pentru a participa. Istop face legătura între devotamentul său profund față de Nuestra Señora de los Dolores de Turumba și viața sa profesională. El spune: *“Sa pagdedebosyon ko, naipagdadasal ko ang aking mga pasyente. Pag-okay ang pasyente sa akin din ang credit”* (Datorită acestei devoțiuni, m-am putut ruga pentru pacienții mei. Dacă s-au vindecat datorită rugăciunilor mele, este și meritul meu). În trecut, când se alătura procesiunilor, Istop dansa pe ritmul Awit ng Turumba. Mai mult, nu era conștient de reacțiile celorlalți și a citat Legea atracției pentru a-și exemplifica punctul de vedere - pentru că întreaga mulțime dansa, el a fost influențat să imite ceea ce făceau ei. Zilele acestea, însă, el stă de obicei într-un loc și aștepta să treacă procesiunea, din cauza numărului imens de oameni din timpul procesiunilor *lupi*. El mai adaugă că parohia este în apropiere și ar putea să o viziteze oricând. Preferă să le permită și altor oameni, în special celor care vin din alte orașe și provincii, să poată participa la Turumba și să se apropie de Fecioara Maria.

Având în vedere că a fost crescut în Pakil, are o noțiune puternică a semnificației istorice a dansului și a asocierii sale cu devotamentul oamenilor. *“Kaya ka sumasayaw kasi kasi overjoyed ka. Tururu - nawawala sa sarili”* (Dansezi de la atât de multă bucurie. În limbajul local, este vorba de starea de Tururu - ești ieșit din tine). În calitate de localnic, el subliniază că nu există pași concreți atunci când vine vorba de dansul Turumba. Rutina care se poate observa în aceste zile este o evoluție recentă. *“Ngayon nalang ang parang party-party. Yung steps ngayon ay para maging organized nalang tulad sa Obando. Kahit ano pwede mo sayawin. Sway-sway then lakad sa matatanda kasi hindi na nila kaya magbardagulan”* (Abia acum vezi oamenii ca și cum ar petrece. În plus, pașii inventați în zilele noastre sunt meniți să fie organizați la fel ca cei din Obando. De fapt, ai putea dansa orice pas. În cazul generației

mai în vârstă, ei doar își leagă mâinile pentru că nu au putut imita ceea ce fac tinerii), arată el. Atunci când icoana participă la iGMP-ul anual din Intramuros, el este întotdeauna prezent. El a fost unul dintre cei care au ajutat la decorarea *andaselor* Fecioarei Maria în decembrie anul trecut. Istop exprimă faptul că Turumba desfășurată între Pakil și Intramuros este aceeași. Singura diferență este atunci când alte persoane, de obicei turiști și spectatori, sunt surprinși când observă tradiția pentru prima dată. Dimpotrivă, el reflectă că s-ar simți uneori vinovat că vine în Intramuros când icoana originală rămâne în Pakil.

Atunci când dansa Turumba și acum, în prezent, când rămâne nemișcat în timpul procesiunilor, el are în minte doar mulțumire, pentru că nu cere mai mult. De asemenea, el consideră cântecul, dansul și imaginea Fecioarei Maria ca fiind sintagmatice. Istop clarifică: *“Pag narinig mo ang Turumba kasama ang sayaw. Magkakasama ang Birhen, banda, at sayaw. Para syang kanta. Kung walang sayaw, walang impact. Ang milagro ay pag narinig mo ang Turumba napapasayaw na ang mga tao o alam ng tao na sa Pakil yun”* (Când auziți cuvântul Turumba, dansul face parte din el. Fecioara Maria, formația și dansul sunt necesare. Este ca un cântec. Dacă nu există dans, nu va exista niciun impact. Adevăratul miracol este atunci când oamenii dansează în mod automat doar pentru că aud cuvântul Turumba sau dacă oamenii presupun imediat că Turumba se execută în Pakil). Deși își invită prietenii să vină în Pakil în timpul Turumba, el nu îi încurajează să aibă o devoțiune. El preferă să-și lase prietenii să se întoarcă în fiecare an din proprie inițiativă pentru că Fecioara Maria a făcut o diferență în viața lor. În ceea ce privește alți oameni care participă la procesiunile *lupi*, el observă imensitatea implorărilor lor. Îl inspiră să vadă mulți oameni din toate categoriile sociale și din locuri îndepărtate care merg în pelerinaj la Pakil. *“Hindi ka pupunta sa isang lugar kung hindi mo nararamdaman ang presensya ni Mama Mary”* (Nu veți merge într-un loc în care nu veți simți prezența Fecioarei Maria), subliniază el.

Chiar dacă devoțiunea pentru Nuestra Señora de los Dolores de Turumba este foarte cunoscută pentru procesiunea sa de dans, Istop subliniază că dansul nu este o condiție obligatorie pentru a fi numit devotat. El îi exemplifică pe bătrâni și pe cei bolnavi. Aceștia nu mai pot dansa, așa că simplul

gest de a bate din palme este mai mult decât suficient. El adaugă că este vorba mai degrabă de modul în care cineva ar executa sau și-ar arăta încântarea. La fel ca la alte evenimente religioase, Istop crede că în Pakil se infiltrează diverse persoane în timpul procesiunii de dans și nu toți sunt devotați sau pelerini. El citează: “ *May curious, may gusto pumunta, may namumulitika. Hindi naman lahat masasabing deboto. Kung bumalik sila, may ginawang milagro ang Birhen sa buhay nila*” (Există oameni curioși, care vor doar să viziteze și cei care politizează evenimentul. Nu toată lumea este un devotat. Dar dacă se întorc, înseamnă că Fecioara Maria a făcut un miracol în viața lor).

Concluzie

Narațiunile împărtășite de respondenții acestui studiu au contribuit la înțelegerea tradiției dansului Turumba în orașul Pakil, Laguna. Revenind la cele patru fațete pe care acest studiu își propune să le acopere, cazurile arată că există mai multe modalități de a dezvolta familiaritatea cu o tradiție locală de dans. Este de netăgăduit faptul că social media este o forță care atrage participanții la procesiunile de *lupi* care are loc Turumba. Dacă nu social media, experiențele variate ale respondenților indică influența bunicilor lor asupra dezvoltării unei devoțiuni față de Fecioara Maria și de a fi expuși la activități legate de biserică. Pe măsură ce respondenții au înaintat în vârstă, motivația lor de a participa la procesiunile de dansuri a progresat. Ei au participă în primul rând pentru că este o manifestare a mulțumirii lor pentru toate binecuvântările și rugăciunile ascultate. Aceste schimbări motivaționale și expunerea treptată la această practică arată un sentiment de liminalitate. Etapele pe care respondenții le-au întâlnit pentru a trece de la statutul de simpli spectatori la cel de participanți sunt aliniată la conceptul de liminalitate al lui van Gennep.³³ Pe baza experiențelor respondenților, aceștia trec, de asemenea, printr-o perioadă de *segregare* (faza preliminară) care a fost exemplificată prin expunerea lor la practică fie prin intermediul social media, fie prin intermediul persoanelor influente din viața lor sau prin observație personală, *tranziție* (faza liminală) atunci când au experimentat ceva semnificativ la vizitarea altarului sau atunci când rugăciunile lor au fost îndeplinite, și

³³ Gennep 1909.

încorporare (faza postliminală) când au început să participe la tradiția anuală în fiecare an.³⁴

Prin intermediul acestui studiu, se clarifică și un aspect important: Turumba nu are pași specifici. Oamenii pot dansa în mod liber și arbitrar în procesiune. Genul de dans pe care aceștia îl desfășoară de-a lungul traseului procesiunii simbolizează expresia fericirii lor extreme, care este ferm înrădăcinată în contextul istoric al icoanei Turumba și în modul în care oamenii au reacționat la evenimentul din 1788. Între timp, rutina de dans sincronizat pe care tinerii o execută în aceste zile este o invenție recentă. Diversitatea oamenilor care participă la aceste procesiuni *lupi*, modul în care toate clasele sociale sparg bariera și, în cele din urmă, se unesc ca o singură entitate în timpul Turumba și ating momentul de *communitas*. Potrivit antropologului Victor Turner, acesta se referă la modul în care oamenii devin egali în procesul ritualului prin oprirea unei structuri existente.³⁵ Atunci când se execută Turumba, structura existentă (de exemplu, normele sociale, clasa socială) este cedată temporar și revine la structura sa obișnuită odată ce dansul ritual se termină.

Alegerea de a dansa în cadrul procesiunilor *lupi*, așa cum au exemplificat participanții, poate fi, de asemenea, afectată de mai mulți factori. Printre aceștia se numără numărul de persoane prezente în procesiune, disponibilitatea spațiului, temperatura și umiditatea în timpul fiecărei procesiuni *lupi* și impactul mulțimii atunci când se dansează Turumba. Atunci când Turumba este adusă în Intramuros în fiecare decembrie, respondenții se concentrează asupra două dimensiuni: participanții și fluxul procesiunii. În timp ce procesiunea de dans este asemănătoare cu cea din Pakil, există o tendință ca Turumba să fie o formă de atracție turistică. Atunci când Turumba se desfășoară în Intramuros, este greu de descifrat dacă participantul este un devotat sau pur și simplu un spectator care se pune în mulțime datorită atmosferei festive, în timp ce, așa cum au subliniat respondenții, majoritatea persoanelor care merg la Pakil în timpul procesiunilor *lupi* sunt devotați și pelerini care vin din diverse locații. De asemenea, s-a citat faptul că Turumba din Intramuros este cumva organizată. Participanții din Pakil, însă, sunt împrăștiați și mult mai gălăgioși.

³⁴ Gennep citat în Willett - Deegan: 2001.

³⁵ Turner 1969: 96.

În cele din urmă, respondenții reflectă faptul că devoțiunea față de Nuestra Señora de los Dolores de Turumba există într-un context tripartit: imaginea, Awit ng Turumba și dansul de stradă. Cele trei sunt întrepătrunse. Dimpotrivă, toți respondenții sunt de acord că dansul în timpul procesiunii nu este o cerință atunci când vine vorba de a avea o devoțiune față de Nuestra Señora de los Dolores de Turumba. Acest context tripartit în tradiția Turumba, care există în credințele respondenților, se aliniază cu ceea ce spune despre corpul dansator, Nóra Ábrahám, antropolog al dansului, corpul dansator este hrănit de suflet (credița cuiva), conștiință (înțelegerea contextului istoric și religios) și dorință (intenții de mulțumire sau rugăciune).³⁶ Mircea Eliade, un istoric al religiilor, subliniază că “imaginile exprimă nostalgia unui trecut mitizat transformat în arhetip, iar acest “trecut” nu înseamnă doar regretul pentru un timp dispărut, ci și nenumărate alte semnificații”.³⁷ În acest sens, dacă cele trei elemente ale tradiției Turumba sunt fuzionate, imaginea, Awit ng Turumba și dansul de stradă servesc, de asemenea, ca simbolisme puternice pentru participanți - o reconstituire, o narațiune vie a trecutului și o rugăciune sau o mulțumire interpretată.

Referințe

ÁBRAHÁM Nóra

2021 *Antropologie în dans Sisteme de gesturi ale corpului*. Ethnographica et Folkloristica Carpathica 23. Debrecen. 123-148.

CONGREGAȚIE PENTRU CULTUL DIVIN ȘI PENTRU DISCIPLINAREA SACRAMEN-
TE

2001 *Repertoriu privind pietatea populară și Liturghia: Principii și orientări*.

https://www.vatican.va/roman_curia/congregations/ccdds/documents/rc_con_ccdds_doc_20020513_vers-direttorio_en.html [ultima descărcare 2023.07.27]

DEGUMA Jabin – CASE Melona – TANDAG Gemina

³⁶ Ábrahám 2021: 125.

³⁷ Eliade 1952: 17.

- 2019 Religiozitatea populară: Experimentând Quiapo și Turumba. *Revista americană de cercetare în domeniul științelor umaniste și sociale*. 2. 6. 1-11.

De La Gironiere Paul

- 1954 *Douăzeci de ani în Filipine*. New York: Harper and Brothers.

ELIADE Mircea

- 1952 *Imagini și simboluri: Studii în simbolismul religios*. Londra: Harvill Press.

GENNEP, Arnold van

- 1909 *Riturile de trecere*. Chicago: University of Chicago Press.

ITUGOT Jonald Justine

- 2009 *Karakol din Cavite: O expresie provincială a pietății populare*. Lucrare de cercetare. Manila: Universitatea din Santo Tomas, Programul de educație religioasă al Colegiului de Educație.

JOCANO Felipe Landa

- 1967 Filipino Catholicism: Un studiu de caz în schimbarea religioasă. *Studii asiatice* 5. 1. 42-64.

JONES Dan

- 2013 Animalul ritual: rugăciunea, lupta, dansul, cântecul - ritualurile umane ar putea ilumina creșterea comunității și originile civilizației. *Natura*. 493. 7433. 470.

MACARANAS Juan Rafael

- 2021 Înțelegerea religiozității populare în Filipine. *Religii*. 12. 800. 1-14.

MALABANAN James Benedict

- 2017 *Nuestra Señora de los Dolores de Turumba - Regina îndurerată din Laguna și cauza bucuriei lor*. <https://pintakasi1521.blogspot.com/2017/03/nuestra-senora-de-los-dolores-de.html> [ultima descărcare 2023.07.27]

- 2017 *Sfântul Pedro Bautista - Misionar. Dezvoltator al Filipinelor, martir*. <https://pintakasi1521.blogspot.com/2017/09/st-pedro-bautista-missionary-developer.html> [ultima descărcare 2023.07.27]

MONTOYA Marisa

- 2018 *Dansând o istorie comună: Implicațiile de durată ale colonizării spaniole pentru dansul contemporan mexican și filipinez*. Teză de licență. California: Universitatea din California, Programul de Psihologie și Studii Etice.

OBUSAN Ramon

- 1994 *Ritual Dancing*. *Enciclopedia CCP de artă filipineză*. Cu note de Ligaya Fernando Amilbangsa (2018). <https://epa.culturalcenter.gov.ph/6/46/91/> [ultima descărcare 2023.07.27]

OPENBIBLE

- 2001 *100 de versete din Biblie despre dans*. <https://www.openbible.info/topics/dance> [ultima descărcare 2023.07.27]

PHILATLAS

- 2023a *Laguna*. <https://www.philatlas.com/luzon/r04a/laguna.html> [ultima descărcare 2023.07.27]

- 2023b *Pakil Province of Laguna*. <https://www.philatlas.com/luzon/r04a/laguna/pakil.html> [ultima descărcare 2023.07.27]

RAAS Bernhard

- 1992 *Devoțiuni populare: Transformarea practicilor religioase populare în vehicule mai puternice de creștere spirituală*. Manila: Logos Publications.

REYES Jeremiah

- 2015 *Loob și Kapwa: Thomas Aquinas și o virtute etică filipineză*. Teză de doctorat. Belgia: KU Leuven, Școala Doctorală de Științe Umaniste și Sociale.

REYES-URTULA Lucrecia – ARANDEZ P.M. – TIONGSON Nicanor

- 1994 *Hispanic Traditions and Transformations in Philippine Dance (1565 Onward)*. *Enciclopedia CCP de artă filipineză*. Cu note de Clarissa Mijares (2018). <https://epa.culturalcenter.gov.ph/6/45/3/> [ultima descărcare 2023.07.27]

RIVERA Mario

- 2018 *Întoarceți-vă la Turumba*. Filipine: El Guapo Printing Press.

SALDANA-SESE Digna – LANDY Thomas

- s.n. *Obando Sărbătoarea celor trei sfinți și dansul fertilității.*
<https://www.catholicsandcultures.org/feasts-holy-days/obando-feast-three-saints-philippines> [last download 2023.07.27]

TAMAYO Jose Antonio Lorenzo

- 2020 Camareros contemporani: sponsorizarea santos în Filipine astăzi. *Jurnalul internațional al patrimoniului imaterial.* 15. 117-130.
- 2022 Hermano mayor: sponsorizarea fiesta în Filipine contemporane. *Internațional Jurnalul Patrimoniului imaterial.* 17. 1. 100-113.
- 2023 Vă mulțumim pentru că ați venit: O perspectivă asupra transculturației moștenirii coloniale spaniole în regiunea Tagalog din sudul Filipinelor. *Különleges Bánásmód Interdiszciplináris folyóirat.* 9. 1. 173-188.

TURNER Victor

- 1969 *Procesul ritualului: Structură și antistructură.* New York: Cornell University Press.
- 1970 *Pădurea de simboluri: Aspecte ale ritualului Ndembu.* Statele Unite ale Americii: Cornell University Press.

VILLARUZ Basilio Esteban

- 1994 Dansul filipinez. Ed. Nicanor Tiongson. *Enciclopedia CCP de artă filipineză.* 5. Manila: Centrul Cultural al Filipinelor.

VILLARUZ Basilio Esteban

- 2018 Audiența, timpul și spațiul dansului. *CCP Encyclopedia of Philippine Art.* <https://epa.culturalcenter.gov.ph/6/47/24/> [ultima descărcare 2023.07.27]

WILLET Jeffrey – DEEGAN Mary Jo

- 2001 Liminalitate și dizabilitate: Rituri de trecere și comunitate în societatea hipermodernă. *Disability Studies Quarterly.* 21. 3. 137-152. <https://dsq-sds.org/article/view/300/349> [ultima descărcare 2023.07.27]

Mișcarea de dans popular

László Felföldi
Anna Székely

Despre cadrul juridic și politic al mișcării de renaștere a dansului popular în Ungaria în a doua jumătate a secolului al XIX-lea a secolului al XX-lea

LÁSZLÓ FELFÖLDI

Motto: Predarea dansului csárdás în Liga Tineretului Comunist Maghiar:
Doi la stânga și doi la stânga. (glumă de la începutul anilor '60 și '70 din
Budapesta).

Prefață

Scopul acestei lucrări este de a atrage atenția asupra cercetărilor privind contextul politico-juridic al mișcărilor de renaștere a folclorului în secolul XX. În acest scop am selectat documente naționale și internaționale relevante, care reprezintă un fel de “matriță” scrisă pentru aceste activități. În practica socială, organizațiile utilizează mai multe tipuri de documente juridice care diferă unele de altele în funcție de formă, conținut, scop, sfera și durata de valabilitate și așa mai departe. În fiecare domeniu al administrării și reglementării culturale, cele mai frecvente tipuri de documente politico-juridice sunt: planuri de acțiune, programe; contracte, decizii, regulamente; acte, legi; constituții; declarații, recomandări și convenții. Acestea formează un fel de ierarhie care trebuie să fie luată în considerare în procesul cercetare. Aici, consider că legile (toate tipurile de reglementări juridice) și justiția fac parte din structura de bază a societății, mediind între interesele culturale și politice, interesele și ordinea normativă a societății. Ele sunt mijloace de consens și control social.¹

Punctul de plecare

Pentru a explora istoria anterioară a acestor subiecte de cercetare sau a unor subiecte de cercetare similare la nivel internațional, este necesar să se studieze domeniile antropologiei politice, sociologiei dreptului, sociologiei culturii sau studiilor culturale. Pot, de exemplu, să mă refer la ideile sociologului englez Tony Bennett cu privire la semnificația politicii culturale și a guvernamentalității în studiile culturale.² După cum susține sociologul francez Pierre Bourdieu, capitalul cultural acționează ca o relație socială ca un sistem de schimb care include cunoștințe culturale acumulate, conferind

¹ Barker 2004: 40-41.

² Bennett 1998.

statut și putere pentru proprietari.³ Etnograful și sociologul canadian Sarah Thornton, se referă la “capitalul cultural” al lui Bourdieu⁴ în conceptul său de capital subcultural pe care l-a dezvoltat în principal prin analiza culturii populare de dans. Aceste concepte și idei ajută la cercetarea fiecărui domeniu special de reglementare politică și juridică a culturii, dar autorii nu se ocupă direct de textele juridice care încadrează practica socio-culturală.

În Ungaria, în domeniul sociologiei și al cercetării istoriei dansului, există câteva publicații din anii 1960 care abordează acest subiect, ca urmare a activității sociologului și istoricului dansului Iván Vitányi și a adeptilor săi. În cartea intitulată *Tanulmányok a táncművelés történetéből* (Studii privind istoria mișcării de dans popular), Iván Vitányi și istoricul dansului László Maác prezintă o imagine de ansamblu a dezvoltării interesului pentru dansul popular în Ungaria de la începutul secolului XX până în 1962. În această lucrare, ei se străduiesc să ia în vedere fundalul politico-juridic al evenimentelor istorice. În lucrările lor ulterioare, ei continuă să folosească această perspectivă - vezi, de exemplu, cărțile lui Vitányi: *A kulturális politikák célja, módszerei és eredményei az egyes országok társadalmi fejlődésének tükrében* (The goals, methods and achievements of cultural policies as reflected in the social development of some countries)⁵ și *Egyhármadország. Tanulmányok* (O a treia țară. Studii)⁶ și articolele lui László Maác din anii 1980 și 1990: *A magyar néptáncmozgalom a hetvenes években* (Mișcarea maghiară de dans popular în anii 1970)⁷ și *Rendszerváltások a magyar táncművészetében* (Schimbări de regim în cultura dansului maghiară)⁸. Idei similare pot fi citite în cartea lui László Siklós *Táncművelés* (Casa de dans)⁹ și în articolul lui Csaba Könczöl *Táncművelés és szubkultúra* (Casa de dans și subcultura).¹⁰ În studiul meu, mă bazez pe acestea ca potențiale surse literare. În plus, folosesc documente ale partidului comunist, declarații politice legate de acestea, reviste de dans și articole de ziar ca surse semnificative pe această temă. Cercetarea lui Ágnes Eitler din 2017 intitulată *A ’kónyi verbunk’ társadalomnéprajzi vizsgálata* (Cercetări asupra ’verbunk în Kóny’ from a socio-political perspective) merită atenție aici. Ea examinează structura internă a puterii sociale a unei comunități, relația dintre putere și comunitatea locală și impactul asupra fiecăruia prin intermediul unui fenomen cultural special, cel al dansului verbunk.¹¹

Obiectivul cercetării

³ Bourdieu 1984.

⁴ Thornton 1995.

⁵ Vitányi 1983.

⁶ Vitányi 1985.

⁷ Maác 1981.

⁸ Maác 1992.

⁹ Siklós 1977.

¹⁰ Könczöl 1977.

¹¹ Eitler 2017.

Lucrarea de față face parte dintr-un proiect de cercetare mai amplu care are ca scop examinarea acelor surse care reprezintă cel mai bine politica culturală din Ungaria în perioadele 1918-1948, 1949-1989 și 1990-2010. Mă concentrez doar asupra perioadei centrale, epoca socialistă, care a provocat schimbări majore în modul de viață al purtătorilor de tradiții de muzică și dansuri populare din Ungaria. Mă concentrez asupra întrebării legate de modul în care documentele legale reflectă scopurile decidenților și cum modelează viața culturală pe care o schimbă în mod inevitabil.

Pentru a defini trăsăturile caracteristice ale politicii culturale și consecințele acesteia, am selectat șapte criterii:

1. Interpretarea culturii tradiționale (dansuri și muzică populară)
2. Contextul ideologic
3. Beneficiarii țintă
4. Aspectul temporal al documentelor
5. Obiective de conservare și contemporaneizare a tradițiilor
6. Direcția de reglementare a modernizării culturale (de jos sau de sus)
7. Modalități de transmitere a cunoștințelor tradiționale.

Periodizarea timpului acoperit de regimul socialist

Începutul și sfârșitul regimului socialist pot fi clar indicate prin preluarea puterii de către partidul comunist în 1949 și prin introducerea pluralității politice în 1989. Dar perioadele de timp intermediare nu sunt atât de ușor definibile. Eu stabilesc granițele ca fiind cuprinse între anii de la începutul anilor 1960, momentul realizării modernizării agriculturii și începutul consolidării sistemului politic și ideologic, până în anii 1980. Începând cu anii 1980, a devenit evidentă o slăbire a controlului de partid și o întărire a opoziției politice, dar aceasta nu s-a manifestat în mod explicit în documentele de politică culturală. Aceste tendințe au devenit clar vizibile și documentate doar începând cu anii 1990. În consecință, nu disting anii 1980 ca perioadă separată. Acest lucru s-ar putea schimba în următoarea fază a cercetării, când vor apărea mai multe informații care să genereze o periodizare mai precisă.

Câteva documente ale „statului de partid” și efectul lor din anii 1950 până la începutul anilor 1960

În această perioadă a erei socialiste, ambiția Partidului Muncitoresc Popular Maghiar (Magyar Dolgozók Pártja) a fost de a consolida dictatura proletariatului, de a răspândi ideologia marxism-leninismului și de a pune bazele sistemului socialist. Documentele celui de-al doilea Congres al partidului (1951) vorbesc despre „revoluția culturală” ca fiind unul dintre

programele principale ale activității lor. József Révai (1898-1959) un influent și puternic membru de partid și ministru al culturii (1949-1953) afirma în discursul său de la congresul din 1951:

Mit jelent a kultúrforradalom? [...] Jelenti azt, hogy népünk szocialista *átnevelésének* szolgálatába kell *állítanunk* minden eszközt: az iskolát, az agitációt és a propagandát, művészetet, a *filmet*, az irodalmat, a tömegek kulturális mozgalmának minden formáját. A kultúrforradalom nem szakképzés csupán, nem iskolai tanulás csupán, nem politikai nevelés csupán, hanem mindez együttvéve.

(Ce este revoluția culturală? (...) Înseamnă că trebuie să punem în funcțiune toate instrumentele pentru reeducarea socialistă a poporului nostru: școli, revoltă și propagandă, artă, film, literatură, toate formele de mișcare culturală a maselor. Revoluția culturală nu este doar o pregătire profesională, nu este doar învățare școlară, nu este doar educație politică, ci toate acestea împreună).¹²

Révai prezintă o trecere în revistă a domeniilor artelor, identificând cele mai importante realizări din ultimii trei ani de la congresul precedent (în 1949). În discursul său nu se referă la dans ca formă de artă, ci doar la literatură, film, teatru, arte plastice și muzică. Dar ideile sale, în principal despre muzică, trebuie să fie valabile și pentru dansul scenic:

Zeneszerzőink nagy része kezdi megérteni - ha nem is tudja még még művészileg igazán megvalósítani -, hogy a zenének is realitásnak kell lennie, népszerűnek és dallamosnak, hogy a magyar népzene *és* a klasszikus magyar zeneirodalomra, mint alapra *építve* kell tovább mennie, hogy kifejezhesse a zene nyelvén szocializmust *építő* népünk *új érzelmeit*

(Cei mai mulți dintre compozitorii noștri încep să înțeleagă - chiar dacă nu știu cu adevărat cum să o facă din punct de vedere artistic - că muzica trebuie să fie realistă, populară și melodică, că este necesar să se apeleze la muzica populară maghiară și la muzica clasică maghiară ca bază pentru a exprima, în limbajul muzical, noile emoții ale poporului nostru care construiește socialismul).¹³

În documentele celui de-al doilea Congres se declară că edificarea noii culturi socialiste nu este un proces pașnic. Ea va avea succes doar prin intermediul fiecărei lupte împotriva ideologiilor, tendințelor și percepțiilor

¹² Révai 1952: 5. Traducerea citatelor a fost făcută de autorul acestui articol.

¹³ Révai 1952: 20.

vechi, reacționare, în principal împotriva naționalismului și formalismului.¹⁴ Principalele arene pentru această luptă au fost uniunile artistice nou înființate, controlate de partidul comunist. Primul efort de organizare a unei astfel de uniuni în fiecare domeniu al dansului (incluzând experți în balet și dans popular, dar excluzând dansul modern și dansul de sală) a avut loc în 1949. Una dintre primele sarcini ale sindicatelor a fost de a face credință cu ideologia socialistă și de a desfășura un proces de autoexaminare. Textul autocritic intitulat *Pártszerű művészetért* (Pentru arta de partid. Autocritica lui István Molnár) a fost scris de această personalitate remarcabilă (1908-1987) a dansului de scenă și a coregrafiei profesioniște de dans popular și a fost publicat în 1950 în periodicul Uniunii Maghiare a Dansului (*Táncoló Nép* -Poporul dansator). Următoarele detalii din textul său atestă controlul fără limite al puterii politice totalitare și umilirea rezultată a artiștilor din domeniul dansului:

A Magyar Dolgozók Pártja, miután belpolitikai harcait sikeresen megvívta, megerősödött tekintéllyel, új feladatot tűzött maga elé: a kultúra kérdéseinek megoldását. Ennek eredményeként elindult kultúrforradalom nagymértékben megváltoztatta látásomat és felhívta *figyelmemet* múltbeli működésim hiányaira. Nevezetesen arra, hogy a kultúra kér déseit sem lehet politika nélkül megoldani. Ez döntő és alapvető hiba volt, mert kihagytam a legdöntőbb erőt, amely *átalakíthat és megváltoztathat*. A proletariátus erejét. A társadalom megváltoztatásának megoldását nem az osztályharc kielesítésében láttam, így az osztályellentét döntő hatását a kultúrában nem ismertem föl. Ebből magától *értetődő* en olyan alkotások születtek, amelyeket igen könnyen felhasználhatott az a réteg, amely ellen tulajdonképpen fegyvert akartam kovácsolni: a reakció. Múltbeli harcomat azért folytattam, hogy elismertessem az elnyomott parasztságot, amely alatt *általában* az elnyomott emberek tömegét *értettem*. Kultúrájuk terjesztésével *öntudatukat* akartam emelni, hogy harcolni tudjanak elnyomott helyzetük megszüntetéséért. *Ám* nem számoltam a politikai hatalommal, amely, ezt a fegyvert, a kultúrát kiragadta kezemből, azáltal, hogy míg felém politikamentességet hirdetett, addig saját *érdekében* felhasználta eredményei met [...].

(Partidul Muncitoresc Popular Maghiar, după ce a luptat cu succes în luptele sale interne, și-a consolidat autoritatea și și-a stabilit o nouă sarcină: să rezolve problemele culturale. Ca urmare, revoluția

¹⁴ Narodnikism (sau țărănism, sau populism) doctrină politică care oferă putere țărănimii în detrimentul celorlalți. Formalismul este o școală de teorie literară care se concentrează pe excelența formală a textului literar, ignorând trăsăturile culturale, sociale, contextuale ale operei artistice.

culturală a început să-mi schimbe viziunea și mi-a atras atenția asupra deficiențelor activităților și ideilor mele din trecut. Și anume, că problemele de cultură nu pot fi rezolvate fără politică. Dacă vreau să sintetizez deficiențele mele din trecut, trebuie să identific problema-cheie în acest punct: am văzut calea de a transforma viața și de a schimba societatea nu în rezolvarea problemei politice, ci doar prin cultură. Aceasta a fost o greșeală fundamentală, pentru că am ratat cea mai puternică forță care poate acționa pentru a transforma și schimba - puterea proletariatului. Nu am văzut soluția de a schimba societatea în ascuțirea luptei de clasă, așa că nu am reconsultat influența decisivă a conflictului de clasă în cultură. Desigur, existau opere care puteau fi folosite cu ușurință de stratul împotriva căruia voiam de fapt să făuresc o armă: reacțiunea. Am urmărit o luptă veche pentru a recunoaște opresiunea țăranilor, unde am înțeles masa opresată de oameni. Prin distribuirea culturii lor, doream să îi sensibilizez și să le dau puterea de a fi în stare să fie capabili să lupte pentru delimitarea situației lor de opresiune. Dar nu am contat pe puterea politică, care mi-a luat din mână această armă și această cultură prin faptul că, deși nu mi-a oferit nicio politică, mi-a folosit rezultatele în folosul meu.)¹⁵

Partea finală a documentului:

Pártunk, a Magyar Dolgozók Pártja nem csak a magam munkáját irányította helyes *útra*, hanem *állandóan* irányítja és segíti az egész táncmozgalmat, hogy a szocializmusban a művészetek, köztük a táncművészet segíthesse a szocialista ember kialakulását. A Párt *útmutatása* nélkül a táncművészet sem végezhetne céltudatos *építő* munkát.

(Partidul nostru, Partidul Muncitoresc Popular Maghiar, nu numai că a îndreptat activitatea mea pe calea cea bună, dar îndrumă și ajută în mod constant întreaga mișcare de dans, pentru ca artele socialiste, printre care și dansul, să fie capabile să promoveze dezvoltarea culturii socialiste. Fără îndrumarea Partidului nu putem face o muncă de fondare cu scop...)¹⁶

Necesitatea imitării exemplului sovietic (așa-numita sovietizare) a fost un aspect permanent al declarațiilor partidului. Este posibil să citim următoarele declarații, făcute de József Révai, în documentele congresului din 1951, ca o confirmare a celor spuse de liderul partidului Mátyás Rákosi:

Hadd mondjak itt köszönetet azoknak a szovjet művészeknek, Tyihonovnak és Novikovnak, Mojszejevnek és Obrazcovnak, Pudovkinnak

¹⁵ Molnár 1950: 7.

¹⁶ Molnár 1950: 8.

és Zaharovnak, akik az új magyar kultúra kialakításának kezdetén ugyanolyan baráti segítséget nyújtottak nekünk, mint Bargyin a magyar kohászatnak és Bikov vagy Dubjaga a magyar szta hanovistáknak. [...] A formájukban nemzeti és tartalmukban szocialista kultúrák közt nincs és nem lehet harc, hanem csak közeledés, kölcsönhatás és összeforrás. Ez a titka a szovjet kultúra mély hatásának. És ez a titka annak is, hogy a szovjet kultúra befogadja és magáévá teszi a haladó magyar kultúra nagy alkotásait.

(Permiteți-mi să le mulțumesc artiștilor sovietici Tikhonov și Novikov, Moiseyev și Obraztsov, Pudovkin și Zakharov, care la începutul formării noii culturi maghiare au oferit același tip de ajutor prietenos pe ca Bardin la oferit metalurgiei maghiare și Bikov sau Dubyaga stanahoviștii maghiari. [...] Între culturile care sunt naționale în forma lor și socialiste în conținutul lor nu există și nici nu poate exista o luptă, ci doar apropiere, interacțiune și unificare. Acesta este secretul influenței profunde a culturii sovietice asupra dezvoltării culturii noastre socialiste. Și acesta este secretul că și cultura sovietică adoptă și îmbrățișează marile opere ale culturii progresiste maghiare).¹⁷

Pot ilustra efectele mișcării sovietice de dans și muzică populară asupra ansamblurilor și grupurilor maghiare prin analiza mai multor texte și lucrări, dar prezint aici un caz special, un articol despre relația dintre un grup sătesc maghiar și ansamblul Moiseyev. S-au întâlnit în 1951 la Szeged și, trei ani mai târziu, când ansamblul rus a vizitat Ungaria; dansatorii din sat le-au trimis o invitație prin intermediul ziarului local - *Délmagyarország*:

Kedves Elvtársak! *Értesültünk* arról, hogy a napokban *újból* hazánk földjére léptetek. Az *öröm és boldogság*, a szeretet és a soha el nem múló hála adta kezünkbe a tollat. Biztosan emlékeztek ránk három év távlatából [...] Három év nem homályosította el kedves emléketeket. Töletek kaptuk azt a gondolatot, hogy községünk sok *évszázados* hagyományait, *ősrégi* szokásait táncban, dalban *őrizzük* meg az utókor számára. *Igy* születtek meg az az azóta nagy sikert aratott “Sodrófonó” és a “Gyékényes” népi játékok, amelyekben a tápéiak apáról-fiúra szálló mesterségét, a gyékényszövést művészi formában *örökítették* meg. [...] Mint barát a legjobb barátot, köszöntünk Benneteket és kérünk, jöjjetek el hozzánk, ismét hozzátok el művészeteteket. Forró szeretettel, Tápé és Szeged környéke dolgozó parasztságának legszebb táncaival, dalaival várunk benneteket. Tápéi Népi Együttes.

(Dragi tovarăși! Am fost informați că zilele acestea ați venit din nou pe meleagurile țării noastre. Bucuria și fericirea, dragostea și recunoștința nesfârșită ne pun stiloul în mână. Probabil că v-ați amintit

¹⁷ Révai 1952: 34.

de noi timp de trei ani [...] Trei ani nu v-au încetșosat amintirile. Am învățat de la voi că orice mică frumusețe a vieții poate fi pusă în scenă. Nu vom uita niciodată “Bul’ba” al dumneavoastră care înfățișează simpla însămânțare a cartofului. Am căpătat de la tine ideea că trebuie să salvăm tradițiile vechi de secole și obiceiurile străvechi în dans și cântec pentru generațiile viitoare. Așa au luat naștere spectacolele noastre de succes de pe scenă, “Sodró-fonó” (răsucirea-învărtirea) și “Gyékényes” (lucrul cu covorul). Acestea comemorează meșteșugurile locale tradiționale din Tápé într-o formă artistică. [...] În calitate de prieten al celor mai buni prieteni, vă salutăm și vă rugăm să veniți din nou la noi pentru a vă aduce operele de artă în satul nostru. Vă așteptăm cu dragoste caldă și cu cele mai frumoase dansuri și cântece ale țărănimii muncitoare din Tápé și din satele din jurul orașului Szeged. Ansamblul folcloric Tápé.¹⁸

Presupun că vizitele ansamblurilor sovietice de muzică și dansuri populare (Moiseyev, Alexandrov, Ansamblul de muzică și dansuri populare „Ural” și altele asemenea) au contribuit mult la recunoașterea dansatorilor, cântăreților și muzicienilor talentați din sate, atrăgând atenția asupra valorii artistice a activităților lor. Aceasta a creat o atmosferă favorabilă pentru instituirea premiului “Maestru al artei populare” în Ungaria, în 1953. Una dintre persoanele care au primit Premiul pentru dansul său, György Ács (1890-1967), provenea din Tápé, satul menționat mai sus.¹⁹

Prima perioadă a erei socialiste a dus la desființarea fostelor grupuri de dansuri populare care au fost active în anii 1930 și 1940. În locul acestora, factorii de decizie au înființat noi ansambluri profesionale, susținute de stat. Concentrându-se pe dansul popular de scenă, acestea au fost: Ansamblul artistic central al Armatei Populare Maghiare (1948), Ansamblul folcloric de stat (1951), Ansamblul artistic central al sindicatelor (1951) și ansamblurile Ministerului Afacerilor Interne (1952). Prosperitatea grupurilor de dansuri populare de amatori poate fi, de asemenea, atestată. Documentele celui de-al doilea Congres al partidului din 1951 s-au ocupat în detaliu de acestea și au apreciat activitatea lor. Amatorismul ca mișcare culturală de masă a devenit, de asemenea, un fenomen artistic puternic susținut politic. Era considerat a fi reprezentarea participării active a clasei muncitoare la crearea noii culturi maghiare. (vezi propozițiile îngroșate din citatul următor):

[...] meg kell azonban említeni a tömegek művészeti öntevékenységének példátlan fellendülését, az üzemek és falvak tánc-, színhátszó- és kórusmozgalmát. A most folyó kultúrversenyen 3710 falusi csoport vett részt 53000 taggal, s 5874 városi-üzemi csoport 85000 taggal. **A mozgalom mutatja, hogy nemcsak új közönsége támad az új magyar kultú-**

¹⁸ Délmagyarország, 2 martie 1954: 3.

¹⁹ Felföldi - Gombos 2001.

rának a dolgozó nép soraiból, hanem hogy a dolgozó nép a kultúra cselekvő résztvevőjévé akar válni és válik. Nem csak mint közönség, hanem mint alkotó is ki akarja venni részét az új magyar kultúra megteremtésében. Ez a kulturális tömegmozgalom kimeríthetetlen tartaléka művészeti életünknek, itt jelentkeznek tömegesen új színész, táncos, énekes tehetségek. Sajnos nem eléggé figyelünk erre a mozgalomra, nem eléggé karoljuk fel a benne jelentkező tehetségeket, még mindig nagy a szakadék a tömegek kulturális mozgalma és az úgynevezett hivatásos művészek között.

[...] totuși, merită menționat boom-ul fără precedent al activității artistice de masă, al mișcărilor de dans, teatru și coruri din fabrici și sate. La actuala manifestare culturală au participat 3.710 grupuri sătești cu 53.000 de membri și 5.874 de grupuri urbane cu 85.000 de membri.



Figura 1

Spectacolul ansamblului sătesc Băta în satul lor, 1950 <http://www.sarkoz.extra.hu/elodeink.html> (accesat la 31 august 2018).

Mișcarea arată nu numai că a venit un nou public din rândurile clasei muncitoare, ci și că muncitorii doresc să vină și devin participanți activi la cultură. Ei doresc să ia parte la crearea unei noi culturi maghiare nu doar ca audiență, dar și în calitate de creator. Aceasta este o rezervă inepuizabilă a mișcării culturale de masă pentru viața noastră artistică, aici există un grup masiv de noi talente de actori, dansatori și cântăreți. Din păcate, noi nu acordăm

prea multă atenție acestei mișcări, nu avem suficiente talente pentru a face acest lucru, există încă o mare diferență între mișcarea culturală de masă și așa ziii artiști profesioniști).²⁰

Unul dintre cele mai interesante evenimente în legătură cu problema teoretică și metodologică a „renașterii folclorului”²¹ a fost așa-numita „jellegvita” (discuție despre caracteristici), care a avut loc în revista *Táncművészet* (Arta dansului) în 1952 cu participarea coregrafilor, activiștilor culturali, teoreticienilor dansului și jurnaliștilor.²² A fost strâns legată de dezbaterile care aveau loc în fiecare dintre domeniile artei și culturii (literatură, muzică, film, arhitectură, pictură etc.) și se învârtea în jurul aceluiași probleme: naționalismul, formalismul, schematismul, naturalismul, realismul socialist, rolul conducător al partidului comunist și dominația ideologiei marxist-leninist-staliniste. Discuția a fost mai degrabă neproductivă din punct de vedere profesional, deoarece participanții aveau diferite medii socio-culturale și interese, în ceea ce privește dansul tradițional. Cu toate acestea, au apărut mai multe idei care au constituit punctul de plecare pentru noi dezbateri productive în deceniile următoare. În această situație, discuția a fost încheiată prin sloganuri politice precum:

²⁰ Révai 1952: 27.

²¹ Renașterea, ca parte a terminologiei profesionale, a devenit cunoscută în Ungaria în anii 1970.

²² Selecție din scrierile participanților: Körtvélyes 1952; Molnár 1952; Pesovár 1952; Sebestyén 1952; Széll 1952.



Figura 2

Coregrafia lui Miklós Rábai în cadrul Ansamblului Folcloric de Stat Maghiar: Szüret (Vintage) <http://vmek.niif.hu/02100/02185/html/560.html> (accesat la 31 octombrie 2018).

Egy dolgot pedig soha ne tévesszünk szem elől, sok *ága*, sokféle mód ja van táncaink *új* virágzásának, de *útja* csak egy van. *És* ezt az utat a marxi-lenini-sztálini elmélet kövezte ki, s a szocialista szovjet tánc művészet fénye világítja be. Nagyon vigyáznunk kell, hogy le ne tévjünk erről az *útról*

(Nu ratați niciodată un lucru, există multe forme și multe moduri de a avea o nouă înflorire a dansurilor noastre, dar există o singură cale de urmat. Iar această cale a fost pavată de teoria marxist-leninist-stalinistă, luminată de lumina culturii de dans sovietice socialiste. Trebuie să fim atenți să nu ne abatem de la această cale).²³

În 1980, György Martin, folcloristul de dans de renume internațional (1932-1983), a amintit prezentarea unilaterală și distorsionată a folclorului pe scenă în această perioadă:

²³ László-Bencsik 1952: 378.

A folklór (az *ötvenes évek* elejétől) [...] szerves, tudatos részévé vált a kulturális politikának. [...] Ez a folklórnak jó volt, mert szinte *állami* rangra emelte a nép *írástalan* műveltségének *értékeit*. Az intézményes támogatás azonban túlságosan hivatalos keretet *öltött*, s ezzel *éppen* a további spontán folyamatokat gátolta. A hivatásos együttesek, az intézményes amatőr néptáncsoportok *érthetően* maradandó művészi *értékeket* akartak, vagy véltek létrehozni, s ezt mindig csak a színpadi kultúra, a színházi produkció, az individuális alkotások keretében képzelték el, más lehetőségen nem is gondolkodtak. Pedig a folklórban javarészt ettől eltérő tendenciák, vonások uralkodnak.

(De la începutul anilor '50, folclorul [...] a devenit o parte organică și conștientă a politicii culturale. [...] Acest lucru a fost bun pentru folclor, pentru că a ridicat valorile culturii inculte a poporului la nivel de stat. Cu toate acestea, sprijinul instituțional a fost prea formal și a împiedicat continuarea proceselor spontane. Ansamblurile profesioniste, grupurile instituționale de dansuri populare de amatori, evident, doreau sau urmăreau să creeze valori artistice durabile, care au fost întotdeauna imaginate doar în fiecare domeniu al culturii de scenă, al producției teatrale, al lucrărilor individuale; nu s-au gândit la alte posibilități, indiferent de faptul că în folclor domină de cele mai multe ori tendințe și trăsături diferite).²⁴

În ceea ce privește accentul prea mare pus pe dansurile populare la începutul anilor 1950, el spune:

Ami a városi néptáncmozgalmat illeti, ott a hiba az volt, hogy erőszakosan szervezték, szorgalmazták a népi táncsoportokat, és a kötelező társadalmi munka kategóriájába került be a népi táncolás, sok más egyéb tevékenységgel. Szinte szemináriumi foglalkozásként illett a népi táncot is járni. Ez olyan telítettséget eredményezett, hogy később ellenkező hatást váltott ki. A néptánc iránti figyelmet azonban ez a korszak mégiscsak felkeltette.

(În ceea ce privește mișcarea de dans popular din oraș, greșeala a fost că au organizat-o într-un mod arhiplin și au încurajat înființarea de grupuri de dans popular; iar dansul popular, alături de multe alte activități, a fost inclus în categoria lucrărilor sociale obligatorii. A fost aproape ca o sesiune de seminar în care se aștepta ca oamenii să danseze și dans popular. Acest lucru a dus la o saturație care, mai târziu, a declanșat un efect opus. Cu toate acestea, în această perioadă a crescut nivelul de atenție acordat dansului popular).²⁵

²⁴ Martin 1980.

²⁵ Martin 1980.



Figura 3

Ansamblu românesc dansând la Festivalul Mondial al Tineretului și Studenților din 1951 https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:2nd_World_Festival_of_Youth_and_Students#/media/File:Bundesarchiv_Bild_183R83618,_Budapest,_II._Weltfestspiele,_Festumzug,_rumänische_Delegation.jpg (accesat la 31 august 2018).

Cele mai frecvente și mai caracteristice manifestări ale renașterii dansului popular în Ungaria au fost festivalurile locale, regionale sau naționale, așa-numitele „kultúrversenyek” (organizate de Institutul de Artă Populară²⁶), jubileele liderilor de partid și spectacolele din cadrul evenimentelor de partid din Ungaria din acea perioadă. La nivel internațional, cel mai semnificativ eveniment politic pentru interpretarea dansului și a muzicii populare a fost Festivalul Mondial al Tineretului și al Studenților, organizat de Federația Mondială a Tineretului Democrat sub control politic sovietic. Acesta a fost organizat la Praga în 1947, apoi la Berlin în 1949 și la Budapesta în 1951.²⁷

²⁶ Institutul de Artă Populară a fost organul operațional înființat în 1950 sub auspiciile Ministerului Culturii. Acesta a fost reorganizat de mai multe ori în ultimele decenii, în funcție de ideologiile politice.

²⁷ Festivalul de la Budapesta a avut loc în 1951, între 14 și 27 august, cu 22 000 de participanți din 82 de țări.

La aceste evenimente, Ungaria a fost reprezentată atât de ansambluri profesioniste, cât și de ansambluri de amatori. Aceasta a fost o modalitate eficientă de internaționalizare a politicii culturale în lagărul socialist. În 1951, ansamblul sătesc menționat mai sus din Tápé (sud-estul Ungariei) a avut ocazia de a-și prezenta dansurile. A fost o experiență de viață pentru săteni.

Politica culturală din anii 1960 până în anii 1980

După reprimarea revoluției din 1956²⁸ și represaliile politice prin susținerea armatei sovietice, epoca socialistă a instituit o perioadă de teroare. Mai mulți experți în domeniul dansului au fost închiși, alții au devenit șomeri sau au plecat în străinătate. S-au produs schimbări drastice în mișcarea amatorilor și profesioniștilor de dans popular și muzică populară. Majoritatea ansamblurilor și-au încetat activitatea, iar caracterul de masă al mișcării s-a schimbat considerabil. Festivalurile au fost închise timp de ani de zile. Martin și-a amintit astfel de acești ani:

Azt hiszem, hogy 1956 után sok minden olyat kiöntöttünk a fürdővízzel, amit meg kellett volna őrizni. A néptáncmozgalom túlhajtása miatt társadalmi visszahatást a hivatalos kulturális politika is megtézte azzal, hogy akkor egyáltalán nem kell a néptánc. Fokozatosan csökkent a mozgalom hivatalos erkölcsi és anyagi támogatása: a társadalom nem igényli, tehát ne is csináljuk.

(Cred că, după 1956, am aruncat copilul odată cu apa din baie. Am scăpat de o mulțime de lucruri, care ar fi trebuit să fie păstrate. Promovarea aproape nelimitată a mișcării de dans popular de amatori a provocat o reacție socială negativă, în plus, au luat o decizie în noua politică culturală oficială - nu avem nevoie deloc de dans popular. Sprijinul intelectual și financiar oficial a fost treptat în scădere: societatea nu are nevoie de el, deci trebuie să oprim dansul popular).²⁹

Documentul de partid, care a determinat o atmosferă politică rigidă, dar care s-a consolidat încet-încet, pentru mișcarea de renaștere, a fost directiva politicii culturale a Partidului Socialist Muncitoresc Maghiar. Publicat pentru prima dată în 1958, a fost intitulat *A Magyar Szocialista Munkáspárt művelődési politikájának irányelvei* (Directivele politicii culturale ale Partidului Muncitoresc Socialist Maghiar).

Acest document și alte documente de reglementare³⁰ în domeniile politicii științifice, politicii artistice, politicii de tineret și politicii de educație publică reflectă bine noua strategie de alianță socială a partidului

²⁸ Revoluția din 1956 din Ungaria a fost o rebeliune împotriva abuzurilor și brutalității partidului comunist.

²⁹ Martin 1980.

³⁰ Magyar Szocialista Munkáspárt 1973, 1974, 1978, 1979; Herczeg - Villangó 1976.

și liberalizarea politicii culturale. Una dintre cele mai faimoase/infaimoase doctrine ale acestei perioade a fost „Három ,T’ Elv” - Tilt, Tűr, Támogat³¹ Partidul reprezentat de György Aczél (1917-1991). Acest politician cultural atotputernic a interzis ideile antisocialiste; el a permis în mod selectiv unele inițieri „burgheze” (civile), considerate a nu fi dăunătoare pentru politica culturală socialistă, și a promovat toate activitățile considerate a fi în armonie cu ideologia socialistă dominantă.

Un citat din discursul lui György Aczél, vicepreședinte al Consiliului de Miniștri, ținut la ședința Comitetului Central al Partidului Comunist din 20 martie 1974, vorbește despre problemele legate de punerea în aplicare a unei decizii de partid, despre situația din acea perioadă și despre sarcinile educației publice. În această exprimare, folclorul și cultura tradițională au un rol important, dar în scădere față de anii 1950.³²

...mindenki látja-láthatja:hogyan óvja és kelti új életre a szocialista politi ka,amunkás osztály politikája népünk minden értékét, kulturális kincseit, s benne a paraszti kultúra értékeit, köztük a népdalt, népzénet. A szocializmus népünk eddigi fejlődésének szerves részeként, az egész nép megbecsült hagyományaként, az egyetemes kultúra, az össznépi kultúra részeként őrizte és őrzi meg, emelte és emeli magasabb szint re a paraszti élet jó hagyományait, kulturális értékeit is. Kiemeli az elszigeteltségből azzal is, hogy egybeötvözi a munkáshagyományokkal. Arra törekedtünk és továbbra is arra törekszünk, hogy egységes, sokszínű, gazdag, népünk minden értékét megőrző s egyben internácionista szocialista kultúra kibontakoztatásáért munkálkodjunk falun is. S ez sokkal nehezebb, fáradságosabb, de igazabb, népünk értékeit hasonlíthatatlanul jobban szolgáló munka, mint a paraszti világ romantikájának elmúlásán kesergő fel-felbukkanó honfibu.

(... toată lumea poate vedea cum politica socialistă - politica clasei muncitoare protejează și reînvie toate valorile și valorile culturale ale poporului nostru, tezaurul cultural al acestuia, inclusiv valorile culturii țărănești, împreună cu cântecele și muzica populară. Socialismul a păstrat și conservat, și ridicat la un nivel mai înalt bunele tradiții și valori culturale ale vieții țărănești, ca parte integrantă a dezvoltării societății noastre de până acum, ca o tradiție prețioasă a întregului popor, ca parte a culturii universale și ca o întregă cultură. De asemenea, este scoasă din izolare prin combinarea ei cu tradițiile muncitorești. Ne-am străduit și ne străduim în continuare să dezvoltăm o cultură socialistă unificată,

³¹ 3 T-s: Tiltás, tolerálás și támogatás. În limba engleză, principiul “celor trei P-s” - Prohibit, Permit, Promote.

³² Vezi citatul din Révai de mai sus (cultura socialistă este națională în formă și socialistă în con- tinuare). Révai 1952: 34.

diversă și bogată, de asemenea internaționalistă, care să păstreze toate valorile poporului nostru și în mediul rural. Și aceasta este o muncă mult mai grea, care servește mai bine interesul valorilor poporului nostru, decât discursul melancolic despre dispariția romantismului lumii țărănești).³³

Amintirea lui Martin despre consolidarea vieții culturale mărturisește despre apariția unor inițiative noi, proaspete, civice și o altă raportare la cultura tradițională:

A Duna menti Folklórfesztivál és a Röpülj Páva következményeként nemcsak a falusi hagyományörzés éledt fel, hanem a városi fiatalok érdeklődése is megindult. A fiatal zenészek elkötelezett érdeklődése, és a népzene hiteles megismertetése, elsajátítására végzett kitartó munkája engem nagyon meghatott, mert ehhez hasonló őszinte, “öncélú” érdeklődéssel korábban alig találkoztam. Az “egy az egyben megtanulás” lehetőségében én magam sem hittem, de mindig sajnáltam, hogy a hiteles népzene megszólalásának hiánya miatt mi minden szépségtől kell örökre elbúcsúzni.

(Ca urmare a Festivalului folcloric al Dunării și a festivalului “Musca, păunul”,³⁴ nu numai că a prosperat păstrarea tradițiilor sătești, ci și interesul tinerilor din oraș. Interesul entuziast al tinerilor muzicieni și munca de predare și învățare a muzicii populare m-a impresionat foarte mult, pentru că rar am întâlnit un interes atât de sincer și “de autoservire” În ceea ce privește posibilitatea de “învățare individuală”, nici eu nu am crezut-o, dar mi-a părut întotdeauna rău că, din cauza lipsei de achiziționare a muzicii populare autentice, ar trebui să ne luăm adio pentru totdeauna de la toată frumusețea).³⁵

În cadrul liberalizării treptate a politicii culturale, acest nou interes pentru folclor și cultura tradițională a dus la apariția unor inițiative civile și la crearea unor organizații sociale de jos. În parte, acest lucru s-a datorat participării ansamblurilor de dansuri populare la festivaluri folclorice internaționale, fiind mai întâi în țările socialiste și mai târziu în Europa de Vest. În mod firesc, inițiativele erau controlate de puterea conducătoare. Una dintre primele organizații sociale din fiecare mișcare de dans popular din Ungaria a fost Amatőr Néptáncosok Országos Tanácsa (Consiliul Național al Dansatorilor

³³ Herczeg - Villangó 1976: 12.

³⁴ Festivalul de Folclor al Dunării este un eveniment folcloric internațional înființat în 1967, transmis de televiziune. Zboară, Păun este un serial TV de spectacole folclorice cu participarea ansamblurilor și grupurilor sătești din a doua jumătate a anilor 1960. Gila 2004; Felföldi 2018.

³⁵ Martin 1980.

Populari Amatori) (ANOT), înființat în 1980.³⁶ Organizația i-a raliat pe toți (coregafi, profesori, dansatori, cercetători și alții) implicați în mișcarea de renaștere. Între 1980 și 1989, președintele său a fost distinsul folclorist de dans Ernő Pesovár. Avangarda Consiliului a fost recrutată dintre cei mai talentați coregafi ai ansamblurilor de amatori „semiprofioniști”. Aceștia se bazau în cea mai mare parte pe cursurile de învățământ superior oferite de Academia de Teatru și Film în anii 1950 și dobândiseră cunoștințe de dans în ansambluri profesionale sau în ansambluri de amatori buni, semiprofioniști. Dedicarea lor față de conceptele artistice și educaționale despre muzică ale lui Béla Bartók și Zoltán Kodály și aplicarea lor în fiecare domeniu al dansului i-a făcut capabili să creeze un „gen” special de dans scenic - așa-numitul „dans popular scenic”. „Proiectul” se baza pe dansul popular amalgamat cu elemente de dans modern și contemporan. Cele mai bune piese ale lor au câștigat faimă la nivel internațional.³⁷

În paralel cu perfectibilitatea artistică și etnografică a dansului popular de scenă, membrii mișcării de dans popular amator și o mare masă de tineri interziși au dezvoltat o nouă scenă de practicare a dansului popular pentru propria plăcere. A fost o mișcare comună a tinerilor muzicieni de renaștere, care a căpătat popularitate fiind mai întâi în rândul studenților universitari, iar mai târziu și într-o gamă mai largă de locuri urbane și rurale. A fost și este, în esență, o mișcare culturală înființată și menținută de jos, de către tineri interesați, cu un sprijin de stat minim de la stat.³⁸ Participanții au menținut valoarea conceptelor popularizate în Ungaria de Béla Bartók, Zoltán Kodály și elevii lor: conceptele de „sursă curată”, „muzica (dansul) este pentru toată lumea” și „limba maternă a muzicii (dansului)”. Mișcarea muzicii de casă a fost facilitată în mare măsură de rezultatele cercetării folclorice acumulate începând cu anii 1950. Aceasta a dus la legătură intensă și directă între cercetarea dansului popular și mișcarea de renaștere. După cum scrie Martin în 1980:

³⁶ Acesta a lucrat în paralel cu Uniunea artiștilor de dans susținută de stat. În 1989, ANOT a fost reorganizată în ONG-uri separate, în funcție de diferitele domenii de activitate. Fuchs 1980; Maács 1980.

³⁷ Zórándi 2014.

³⁸ Siklós 1977; Sándor 2006.



Figura 4

Casa de dans a ansamblului Sebő, Clubul Kassák, anii 1970, din Arhiva Casei de dans a Casei Patrimoniului Maghiar, Budapesta <http://www.hagyományokhaza.hu/galeria/292/3454/> (accesat la 31 august 2018).

Az ötvenes évek végétől főként a hatvanas évek során felhalmozódott jelentős hangszeres tánczenei anyag 1970-re lényegében már minden fontos típus, stílus, dialektus anyagát tartalmazta, s így rendelkezésére állt mindazoknak, akik ezt valóban meg akarták ismerni. Ez már valami másfajta, intenzívebb érdeklődés volt, mint a korábbi. Nem azzal a céllal fordultak csupán a népművészet felé, hogy na, rögtön, azonnal, csináljunk valamit, hogy holnapután koreográfia, vagy zenekom pozíció szülessék belőle, hanem a teljes megismerés igényét láttam benne, és ez mást is eredményezett, mint a korábbi érdeklődés.

(Marea cantitate de material muzical instrumental de dans acumulat de la sfârșitul anilor 1950, prin anii 1960 și până în anii 1970 conținea toate tipurile, stilurile și dialectele importante, și era disponibil pentru toți cei care doreau cu adevărat să îl cunoască. Acesta a fost ceva de un alt tip de interes, mai intens decât cel precedent. Ei s-au îndreptat către arta populară nu cu scopul de a face ceva imediat, de a face coregrafie sau compoziție muzicală imediat. Dar am văzut dorința de a dobândi stăpânirea deplină a cunoștințelor, iar asta era ceva diferit de interesul anterior).³⁹

Unele documente juridice după perioada socialistă

După 1989, schimbarea politică bruscă a dus la o reorganizare fundamentală a vieții culturale din Ungaria. Aceasta poate fi atribuită reglementărilor

³⁹ Martin 1980.

juridice cuprinzătoare și intensive care au fost elaborate pentru a legitima schimbările politice. Cele mai conceptuale texte juridice au fost emise imediat după anul 2000, de exemplu: Cultura libertății. Strategia culturală maghiară 2006-2020. András Bozóky, ministrul culturii și colaboratorii săi, ianuarie 2006; Direcții de modernizare culturală. Dr. István Hiller, ministrul Culturii și Educației, 12. decembrie 2006; XXXVIII/2006 Legea privind ratificarea Convenției pentru salvarea patrimoniului cultural imaterial (UNESCO 2003, Paris), Budapesta, februarie 2006.

În plus, ar trebui să se atragă atenția asupra celor mai importante documente internaționale din aceste decenii, ca de exemplu: Convenția pentru salvarea patrimoniului cultural imaterial al umanității, Paris, 2003; Convenția-cadru a Consiliului Europei privind valoarea patrimoniului cultural pentru societate, Faro, 27.X.2005. Descrierea și interpretarea detaliată a acestor documente nu reprezintă scopul acestei lucrări (am amânat, de asemenea, examinarea introducerii documentelor juridice între 1920 și 1948 pentru o altă lucrare).

Concluzie

Ca un rezumat al trăsăturilor caracteristice ale politicii culturale din epoca socialistă, prezint aici un tabel comparativ schematic cu aceleași șapte criterii pe care le-am folosit la începutul acestei lucrări. Caracteristicile perioadelor istorice anterioare și următoare, care sunt, de asemenea, aranjate în rubricile tabelului, ajută la înțelegerea tendințelor și a direcției schimbărilor culturale. Aceste trăsături par a fi instrumente profitabile pentru examinarea textelor politice și a documentelor conexe prezentate mai sus.

	Între cele două războaie mondiale (1920-1949)	Perioada socialistă (1950-1989)	Perioada post-comunistă (1990-)
Interpretarea culturii tradiției și a folclorului	ca "limbă maternă" națională, fundament pentru cultura națională, „sursă curată”.	ca expresie artistică, sursă de inspirație pentru ART (profesioniști și amatori) pe plan internațional.	ca element al culturii populare și al patrimoniului cultural, bază pentru o dezvoltare culturală durabilă
Contextul ideologic	naționalism, șovinism, clericalism, omogenizare a unei singure culturi.	“internaționalism” în cadru național, anticlericalism, marxism-leninism	transnaționalism, multiculturalism, regionalism, localism, globalizare diversitate culturală
Beneficiarii țintă	clasa de mijloc și țărănimea	clasa muncitoare	comunitățile locale atât în mediul rural cât și în urban, în special clasa de mijloc
Aspectul temporal	accentul principal pe trecutul romanticizat, respectul față de viitor, sentimentul negativ față de prezent	concentrarea principală pe viitor, sentimente negative față de trecut și idealizarea prezentului	concentrarea pe prezent, neglijența trecutului, teama de viitorul imprevizibil
Obiective de conservare și contemporaneizare	puritate, vechime, manifestare a caracterului național, stabilitate	revitalizare autentică, păstrarea valorilor artistice tradiționale, în special pe scenă, distincția între amatori și profesioniști	patrimoniu cultural viu, marker al identității locale, utilizare creativă, gata de schimbare, material pentru modernizare organică
Direcția de inițiere pentru modernizarea culturală	atât de sus cât și de jos, cooperarea cu industria culturală și turismul	de sus, condusă de control, cu sprijin semnificativ din partea statului	atât instituțională, cât și spontană, sprijin minim din partea statului, decentralizare civilă și locală, interesul pentru industria culturală, turism și piață.
Modalități de transmitere a cunoștințelor tradiționale	tradițional, față în față; festivizare, cinema	instituționalizată, centralizată, cu ajutorul cercetării științifice și al educației, al mijloacelor de comunicare electronice.	atât tradiționale, cât și instituționalizate, decentralizate, cu unele instituții centrale

Tabelul 1

Compararea unor trăsături caracteristice ale politicii culturale bazate pe cultura tradițională în secolul XX

Câteva constatări preliminare:

Granițele dintre perioade nu sunt clare și nu sunt întotdeauna ușor definibile. Ideile pot să apară într-un anumit moment al istoriei, dar să devină dominante în cel următor. În plus, există un fel de consecvență și continuitate în procesul de politică socio-culturală de-a lungul perioadelor. Inițial, aceasta fi gan cu sarcina de conservare instituționalizată a tradițiilor folclorice-naționale, apoi dezvoltarea „ideologiei proletare”, evoluția culturii și artei muncitorești, iar mai târziu programul de stabilizare și socializare a culturii socialiste și final realizarea unei abordări critice a vieții culturale.⁴⁰

Există idei și practici care îmbrățișează, care creează punți de legătură, care pot supraviețui datorită sprijinului sau în ciuda interdicției politice și care pot fi susținute din nou și din nou de societate într-o nouă eră (de exemplu, naționalismul, țărănismul, romantismul).

Caracteristicile prezentate în tabel pentru a caracteriza politica culturală a unei perioade sunt rezultatul unei generalizări aproximative. Ea este valabilă în principal pentru cei patruzeci de ani de regim socialist, ale cărui idei au apărut înainte de 1949 și au rămas influențiale după 1989. Unele dintre ele au fost dominante în primii zece ani, altele în perioada de consolidare (următorii douăzeci de ani), iar unele au rămas valabile în ultimii zece ani, când majoritatea celorlalte și-au pierdut valabilitatea ca, de exemplu, dominația dansului popular de scenă, relația dintre ansamblurile și grupurile profesionale, semi-profesionale și de amatori, interpretările diferite ale autenticității și așa mai departe.

Documentele juridice și scrierile însoțitoare prezentate în acest document nu se referă la fiecare dintre noțiunile enumerate în tabel. Spațiul limitat a împiedicat demonstrarea fiecăreia dintre ele prin unul sau mai multe exemple. Cu toate acestea, sper că scopul meu de a ilustra utilizarea „profizabilă” a documentelor juridice în studiile culturale din fiecare domeniu al dansului a fost atins și, mai mult, ar putea contribui la rezultatele studiilor internaționale în acest fiecare domeniu.⁴¹

Documentele juridice și interpretarea lor în context ar putea dezvălui relațiile de putere, modalitățile de luare a deciziilor, semnificația „agenților” individuali în „arenă” și formele de rezistență și răzbunare. Nu am descoperit referiri în aceste documente la probleme de gen specific sau la întrebări despre religie. Acestea pot fi abordate într-o fază ulterioară a cercetării.⁴²

⁴⁰ Gergely 1997: 3.

⁴¹ Slobin 1996.

⁴² Lewellen 2003.

Referințe citate – literatura de specialitate:

BARKER, Chris

- 2004 Dicționarul SAGE de studii culturale. Londra - Thousand OAKS - New Delhi: SAGE publications.

BENNETT, Tony

- 1998 Cultură: Știința unui reformator. St. Leonards: Allen & Unwin.

BOURDIEU, Pierre

- 1984 Distincție: O critică socială a judecății de gust. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

EITLER, ÁGNES

- 2017 A “kónyi verbunk” társadalomnéprajzi vizsgálata [Research on ‘verbunk in Kóny’ from socio-political perspective] (manuscript). Budapesta.

FELFÖLDI, László

- 2018 Mediatizarea folclorului: Exemplul Festivalului de Folclor al Dunării. În Liz Melish - Mehmed Öcal Özbilgin (eds.): Dezvoltarea culturală a festivalurilor de dansuri populare și durabilitatea tradiției. Izmir: Ege University Press. 47-58.

FELFÖLDI, László – GOMBOS, András

- 2001 Maeștri ai artei populare. Dans. Budapesta: Európai Folklór Intézet.

FUCHS, Lívía

- 1980 Amatőr Néptáncosok Országos Tanácsa [Consiliul Național al Dansatorilor Popolari Amatori]. Táncművészet. 5. 10-14.

GERGELY, András

- 1997 Kultúra - közösség - társadalom: A Népművelési Intézet és Művelődéskutató [Culture - Community - Society. Institute of Public Education and Research]. Dokumentum-füzetek 4. Budapest: MTA Politikatudományi Intézet, Etnoregionális Kutatóközpont.

GILA, János

- 2004 Folklórfesztiválok a Duna mentén, 1968-1981 [Festivaluri folclorice de-a lungul Dunării]. Budapest: Európai Folklór Intézet.

HERCZEG, Ferenc – VILLANGÓ, István

- 1976 A közművelődés helyzete és fejlesztésének feladatai [Starea învățământului public și sarcinile de dezvoltare a acestuia]. Budapest: Országos Közművelődési Tanács.

KÖNCZÖL, Csaba

- 1977 Táncház és szubkultúra: Gondolatok Siklós László Táncház című könyvéről [Dance house and Subculture: Comments on László Siklós's book „Táncház”]. Mozgó Világ.12. 86-87.

KÖRTVÉLYES, Géza

- 1952 Néptáncaink jellegének kérdései [Problema caracteristicilor dansurilor noastre populare]. Táncművészet. 2. 229-232.

LÁSZLÓ-BENCSIK, Sándor

- 1952 Mi a fő kérdés? [Care este întrebarea principală?]. Táncművészet. 2. 378-381.

LEWELLEN, Ted C.

- 2003 Antropologie politică: O introducere. Westport, Conn. - Londra: Praeger.

MAÁ CZ, László

- 1980 Megalakult az Amatőr Néptáncosok Országos Tanácsa [Înființarea Consiliului Național al Dansatorilor Populari Amatori]. Táncművészet. 4. 18-19.
- 1981 A magyar néptáncmozgalom a hetvenes években [Mișcarea maghiară de dans popular în anii 1970]. Táncstudományi Tanulmányok. 1980-1981. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata. 71-105.
- 1992 Rendszerváltások a magyar tánckultúrában [Schimbări de regim în cultura maghiară de dans]. Táncstudományi Tanulmányok. 1990-1991. Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége. 7-25.

MARTIN, György

- 1980 A magyar néptánc kutatás és néptáncmozgalom kapcsolatának történetéről [Despre istoria relației dintre cercetarea dansului popular maghiar și mișcare].
https://folkradio.hu/folkszemle/martin_neptanckutatases-mozgalom/index.php (2018 August 31) [ultima descărcare: 2023.07.25.]

MOLNÁR, István

- 1950 A pártszerű művészetért: Molnár István önkritikája [Pentru arta de partid: autocritica lui István Molnár]. *Táncoló Nép.* 2. 7-8.
1952 Jelleg és stílus a néptáncban [Caracteristica și stilul în dansul popular]. *Táncművészet.* 2. 313-315.

PESOVÁR, Ernő

- 1952 A jelleg, stílus és az általános magyar mozgásforma kérdése [Chestiunea trăsăturii, a stilului și a formelor maghiare de mișcare]. *Táncművészet.* 2. 339-341.

RÉVAI, József

- 1952 Kulturális forradalmunk kérdései [Probleme ale revoluției noastre culturale]. Budapest: Szikra.

SÁNDOR, Ildikó

- 2006 Zene és tánc úgy, mint Széken [Muzică și dans, ca în Szék]. În Ildikó Sándor (ed.): *A betonon is kinő a fű: Tanulmányok a tánc házmozgalomról.* Budapest: Hagyományok Háza. 13-14.

SEBESTYÉN, György

- 1952 Egy kívülálló hozzászólása [Comentariul unui străin]. *Táncművészet.* 2. 343-345.

SIKLÓS, László

- 1977 *Tánc ház* [Casa de dans]. Budapest: Zeneműkiadó.

SLOBIN, Mark (ed).

1996. *Retuning Culture: Schimbări muzicale în Europa Centrală și de Est.* Durham și Londra: Duke University Press.

SZÉLL, Jenő

- 1952 Hozzászólás a „jelleg”-kérdéshez [Comentariu pe marginea dezbaterii despre „caracteristici”].
Táncművészet. 2. 368-370.

THORNTON, Sara L.

- 1995 Culturi de club: Muzică, media și capital subcultural. Wesleyan:
Wesleyan University Press.

VITÁNYI, Iván

- 1985 Egyharmadoszág. Tanulmányok [On Third Country. Studies].
Budapest: Magvető.
- 1983 A kulturális politikák célja, módszerei és eredményei az egyes országok társadalmi fejlődésének tükrében [The goals, methods and achievements of cultural policies as reflected in the social development of some countries]. Budapest: Institutul pentru Cultură.

ZÓRÁNDI, Mária

- 2014 A bartóki út: pályaképek a színpadi néptáncművészet 20. századi történetéből [The Bartókian way: Purtătorii în istoria dansului popular scenic din secolul XX]. Budapest: Magyar Táncművészeti Főiskola.

Referințe citate - documente:

XXXVIII/2006 Lege privind ratificarea Convenției pentru salvagardarea patrimoniului cultural imaterial. (UNESCO 2003, Paris). Budapesta, februarie 2006.

Convenția pentru salvagardarea patrimoniului cultural imaterial al umanității. Paris, 2003.

Convenția-cadru a Consiliului Europei privind valoarea patrimoniului cultural pentru societate. Faro, 27. X. 2005.

Cultura libertății. Strategia culturală maghiară 2006-2020. András Bozóky, ministrul culturii, și colab. ianuarie 2006.

Direcții de modernizare culturală. István Hiller, ministru al culturii și educației.
12. Decembrie 2006.

- Magyar Szocialista Munkáspárt (1958) A Magyar Szocialista Munkáspárt művelődési politikájának irányelvei (Directivele politicii culturale a Partidului Socialist Muncitoresc Maghiar). Társadalmi Szemle 7-8 (1958):116-151.
- Magyar Szocialista Munkáspárt (1964) A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai és dokumentumai 1956-1962 (Decizii și documente ale Partidului Socialist Muncitoresc Maghiar). Szerk: Vass Henrik, Sasvári Ágnes. Budapest, Kossuth.
- Magyar Szocialista Munkáspárt (1968) A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai és dokumentumai 1963-1966 (Decizii și documente ale Partidului Socialist Muncitoresc Maghiar). Szerk: Vass Henrik. Budapest, Kossuth.
- Magyar Szocialista Munkáspárt (1974) A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai és dokumentumai 1967-1970 (Decizii și documente ale Partidului Socialist Muncitoresc Maghiar). Szerk: Vass Henrik. Budapest, Kossuth.
- Magyar Szocialista Munkáspárt (1979) A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai és dokumentumai 1971-1974. (Decizii și documente ale Partidului Muncitoresc Socialist Maghiar). Szerk: Vass Henrik. Budapest, Kossuth.
- Magyar Szocialista Munkáspárt (1983) A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai és dokumentumai 1975-1980 (Decizii și documente ale Partidului Socialist Muncitoresc Maghiar). Szerk: Vass Henrik. Budapest, Kossuth.
- Magyar Szocialista Munkáspárt (1994) A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai és dokumentumai 1980-1985 (Decizii și documente ale Partidului Socialist Muncitoresc Maghiar). Szerk: Vass Henrik. Budapest, Kossuth.

Comunitatea maghiară de dans popular și revirimentul dansului popular

ANNA SZÉKELY

Interesul social pentru dansurile populare maghiare are o istorie îndelungată.¹ Mișcarea caselor de dans (*táncházak*), a apărut în anii 1970, și mișcarea culturală și artistică de dansuri populare², care a mers în paralel cu acest fenomen, continuă să atragă mulțimi și astăzi.³ *Comunitatea maghiară de dansuri populare* poate fi definită drept un grup social specific prin organizarea, funcționarea, ideologia și cultura sa de dans.⁴ Membrii săi sunt persoane interesate de dansul popular tradițional, de muzica populară și de cultura populară în general, cărora le place să își petreacă timpul liber cu aprofundarea cunoștințelor în acest domeniu. Pe lângă dansatorii și muzicienii amatori, printre membrii comunității caselor de dans (*táncház*) regăsim și dansatori profesioniști de muzică populară, muzicienii de muzică populară și profesorii. Membrii comunității învață, de obicei dansurile unui anumit sat, regiuni sau dialect de dans într-un atelier de dans popular, școală vocațională, grup de dans sau într-o casă de dans⁵ cu ajutorul unui instructor, într-un cadru instituțional.⁶ Ei își pot aprofunda cunoștințele în diverse tabere de dans popular, precum și cursuri specializate. Pe lângă casele de dans *în cadru* urban, ei se pot reuni în *crâșmele populare orășene* – spre deosebire de casele de dans unde se predă și se învață – și pot să petreacă pe muzică populară live, să cântă și să consume alcool, un ingredient esențial ale acestor adunări. Crâșmele populare oferă o oportunitate pentru discuții și întâlniri informale între membrii comunității.

¹ Körtvélyes 1980; Kővágó - Kővágó 2015: 9.; Buji - Ratkó 2017.

² Kővágó - Kővágó 2015.

³ Fábrián 2016.

⁴ Mișcarea caselor de dans a fost definită de mulți alți cercetători ca fiind o cultură stratificată. Vezi Z. Szabó 1998: 174; Kőnczei 2002: 162; Balogh - Fülemlile 2008; Barta 2014; Fábrián 2016.

⁵ În cei cincizeci de ani care au trecut din anii 1970, au apărut forme instituționalizate ale mișcării caselor de dans (Taylor 2021: 131), iar educația dansului popular este prezentă în învățământul public de la nivel preșcolar până la cel universitar (Fülemlile 2018).

⁶ Folclorul maghiar de dans distinge diferite dialecte de dans, despre care vezi Martin 1995.

Alte activități sociale includ tabere de vară și festivaluri.⁷ Ocaziile comunitare oferă ocazii regulate pentru cei care revigorează dansul popular de a se întâlni - și pentru cercetător de a se observa - unii pe alții.

În studiul meu, descriu caracteristicile culturii grupurilor de dans popular contemporan și conceptul *revirimentului dansului popular*.⁸ În cele ce urmează, voi aborda mai întâi, pe scurt, problema definirii comunității prin aplicarea unor abordări teoretice din cercetarea subculturilor.⁹ Începând cu anii 2010, cercetările etnografice și antropologice s-au axat pe comunitatea de dansuri populare rurale și metropolitane, pe ansamblurile de dansuri populare de amatori, pe¹⁰ dansatorii revirimentului popular și a caselor de dans orășenești.¹¹ În a doua parte a lucrării mele, voi prezenta caracteristicile grupului, bazându-mă nu doar pe literatura disponibilă, ci și pe propriile mele cercetări și observații în persoană și online.¹² În cele din urmă, voi ilustra caracteristicile generale ale dansului popular de reviriment și ale caselor de dans.

Neo-trib în loc de subcultură?

Tinerii moderni și urbani, nu se mai grupează pe clase sociale, ci în funcție de interese, în grupuri diferite, care se concentrează pe fenomene diferite, cu valori diferite care concretizează în anumite ocazii.¹³ Studiul culturilor de grup urmărește să înțeleagă atitudinile, normele, valorile și gusturile (de viață) unei anumite comunități.

⁷ Szekler 2021: 2.

⁸ Acest studiu a fost realizat în cadrul unei activități susținute de Young Leaders Fellowship Found.

⁹ Termenul de „subcultură” se regăsește în literatura de specialitate privind mișcarea de dans popular, precum și în articole de internet și interviuri cu personalități ale mișcării de dans (Barta 2014; Takács 2016; Szabó Sz. 2017a, 2017b; Wereniki 2018). În plus, una dintre personalitățile de marcă ale comunității folosește același termen pentru a se referi la grup (YouTube 2022). Unii dintre membri recunosc, de asemenea, distinctivitatea socială și culturală a mișcării de dans popular și a mișcării dance house.

¹⁰ Sondaje sociologice și cercetări în rândul ansamblurilor de dansuri populare din Debrecen și Cluj-Napoca au fost realizate de Krisztián Simon (Simon 2013; 2014; 2015).

¹¹ Mónika Fábíán examinează mișcarea dance house ca reprezentare culturală și modul în care aceasta a continuat să crească în popularitate și să se răspândească (Fábíán 2016).

¹² Pentru mai multe informații despre metoda, provocările și lecțiile învățate din munca de teren online, vezi Székely 2021.

¹³ Mészáros 2012: 95-96.

O definiție a subculturii este aceea că este o formațiune socio-culturală cu o anumită ideologie „care există în cadrul culturii ca întreg și ai cărei membri împărtășesc un stil, obiective comune și un sistem de valori în mare măsură similare”.¹⁴ Problema utilizării conceptului a fost evidențiată de cercetările din anii 1970.¹⁵ Acesta este văzut problematic în mult priviște de către științele sociale. Analizele au folosit conceptul într-o varietate de interpretări (cultură de grup subordonată, parțială, specială) și folosit pentru diferite grupări de compoziție diferită.¹⁶ Potrivit sociologului Andy Bennett, subcultura a devenit „un termen complet inutil, de tipul „totul sau nimic””.¹⁷ În schimb, cercetările sociologice și din domeniul științelor sociale recomandă utilizarea unor sinonime precum „scenă, neo-trib, stil de viață, milieu, hobby”, grup, tineret, cultura fanilor etc.¹⁸ În cele ce urmează, voi prezenta în continuare caracteristicile unui neo-trib.

Conceptul de neo-trib provine din termenul *tribus*, sau triburi, al lui Michel Maffesoli, dar termenul în sine a fost introdus în discursul sociologic de Rob Shields.¹⁹ În societățile premoderne, indivizii experimentau în permanența legăturilor sociale, comunitatea fizică, rudenia și clasa socială, în timp ce în modernitatea târzie, comunitatea este trăită ca o asociere trecătoare, efemeră pentru scurt timp.²⁰ Maffesoli definește neotriburile ca fiind comunități emoționale,²¹ astfel, gruparea neotribală „se referă la o stare de spirit, la o stare de moment, și tinde să se exprime prin stiluri de viață care privilegiază aspectul și forma”.²² Grupările efemere pot fi alcătuite din persoane din țări diferite, oameni de vârste diferite, uneori uniți de o pasiune reciprocă pentru o cauză sau un obiect. În viața noastră de zi cu zi, la serviciu, în timpul liber,

¹⁴ Szigeti 2015: 89.

¹⁵ Cu privire la istoria cercetării subculturii, vezi Rácz 1990; Kacsuk 2005, 2007; Keszeg 2007; Williams 2011.

¹⁶ Kacsuk 2007.

¹⁷ Kacsuk 2005: 103. Pentru scrieri critice asupra conceptului de subkultură, vezi Bennett 2005; Kacsuk 2005.

¹⁸ Kacsuk 2005: 103-109; 2007: 46.

¹⁹ Hardy et al. 2018.

²⁰ Hardy et al. 2018: 3.

²¹ Grand 2018: 18-19.

²² Maffesoli 1996: 98, citat în Bennett 2005: 133. Cartea lui Maffesoli, *Le temps des tribus*, a fost publicată în 1988, iar în engleză, *The Time of Tribes*, în 1996. Propunerea originală a lui Maffesoli este că acestea sunt forme efemere și instabile de relații (Hardy et al. 2018: 4).

în lumea personală sau virtuală, facem de fapt cu toții parte dintr-un neotrib.²³ Rețeaua socială și societală în schimbare a dus la o „multiplicitate a sinelui”.²⁴ Conform definiției neo-tribului, comunitățile descrise anterior ca subculturi, pot fi interpretate ca o serie de grupări temporare cu granițe șterse și cu membri o fluctuație liberă a membrilor.

Zsuzsanna Szandra Szabó (antropolog cultural) definește dansatorii de muzică populară ca fiind o comunitate „neotribală”, un grup specific al tinerilor maghiari de astăzi.²⁵ Conform observațiilor sale, aderarea și părăsirea grupului este liberă și voluntară, granițele sale nu sunt rigide ba chiar relaxate. Individul se identifică cu „identitatea tribală” atunci când se întâlnește cu alți membri în timpul întâlnirilor comune.²⁶ Pe lângă practicile tradiționale de dans popular, o atitudine specifică care definește comunitatea, se reflectă în stilul de viață și în aspectul acesteia. Persoanele pe care le-am intervievat se văd pe ele însele ca membri ai unei comunități mai mari în cadrul mișcării caselor de dans (táncház) și nu folosesc termenii de grup, sub-cultură substrat sau neo-trib. În schimb, membrii folosesc termenii „*dansator popular*” și „*dansator*” pentru a se defini pe ei înșiși, grupul și membrii acestuia.²⁷ Se face o distincție între „*dansator*”, adică o persoană care frecventează centrele de dans, și „*dansator popular*” sau „*interpret de dans popular*”, adică un dansator profesionist.²⁸ Aceștia din urmă pot fi, de asemenea, văzuți de către comunitate ca indivizi remarcabili, definiți ca reprezentanți ai așa-numitei „*profesii de dans popular*”. Această categorisire îi include și pe cei care predau dans popular sau sunt coregrafi, adică „*profesioniști*”. Potrivit lui Gábor Klaniczay, mișcarea caselor de dans popular este „*o cultură comunitară cosmopolită a tinerilor care a preluat forma arhaică de divertisment din Europa Centrală și Balcani și l-a transpus într-un mediu urban.*”²⁹ În cercetarea

²³ Hardy et al. 2018.

²⁴ Hardy et al. 2018: 19.

²⁵ Szabó Sz. 2017: 5.

²⁶ Szabó Sz. 2017: 10-12.

²⁷ Aceasta a spus că s-a născut la Cluj Napoca în 1999.

²⁸ În timpul interviurilor mele, dansatorii profesioniști și semiprofesioniști au menționat că merg rar la dans, iar atunci când o fac, o fac pentru companie și pentru muzică și că puțini oameni se alătură dansului.

²⁹ Székely 2021. El a declarat: s-a născut în Tusnádfürdő în 1990. Zsuzsanna Szandra Szabó, în studiul său despre casele de dans și dansatorii populari din Budapesta, a făcut distincție între categoriile de *dansatori* „*amatori*” și „*profesioniști*”, conform celor intervievați (Sz.

mea, mă refer la dansatorii de muzică populară ca la un grup și comunitate. Datorită activității, funcționării și abordării lor, îi consider o formă culturală „alternativă” a societății contemporane, în care sunt prezente atât elemente tradiționale (dans popular, eforturi de reviriment a culturii populare, abordare arhaizantă), cât și elemente moderne (stilul de viață din secolul XXI, utilizarea internetului etc.)³⁰

Comunitatea de dansuri populare maghiare poate fi definită ca un grup cultural specific. Tamara Livingston subliniază că rețelele de indivizi care alcătuiesc mișcările sociale diferă de alte grupuri studiate în mod obișnuit de antropologi datorită variabilității membrilor, a caracterului lor tranzitoriu și a accentului ideologic, care în acest caz este centrat pe un anumit stil de dans. Mișcările de reviriment se caracterizează prin faptul că nu sunt delimitate teritorial, iar apartenența la ele depășesc granițe locale și naționale. Adesea, acestea sunt formate din persoane ale căror drumuri nu s-ar fi intersectat niciodată în afara activităților de reviriment. Deși mișcările de reviriment apar de obicei într-un loc specific, ele se răspândesc rapid, depășind granițele zonale și naționale. Numeroase mișcări de reviriment se distanțează de locația lor geografică și temporală reală prin referiri constante la „patria” idealizată.³¹ Comunitatea de dansuri populare nu este un grup de persoane singular, coerent și bine definit geografic, compoziția sa este diversă, numărul și participarea membrilor săi variază, iar comunitatea nu este legată de un loc anume.³² Termenul de cultură de grup se referă, de asemenea, la integrarea socială a grupului, deoarece nu toți membrii populației împărtășesc principiile și ideologiile cu care se identifică comunitatea. O trăsătură caracteristică a mișcării caselor de dans este faptul că a creat o rețea largă de cercuri mici în care membrii sunt activi din când în când.³³ Mișcările de reviriment creează un sentiment de comunitate (sau de apartenență) pentru oamenii împrăștiați

Szabó 2017a: 102.)

³⁰ Klaniczay 1993: 117-118.

³¹ cf. Klaniczay 1993: 119.

³² Nu dispunem de date precise cu privire la numărul de participanți la mișcarea de dans și la modul în care acesta a evoluat. Un studiu din 1998 a estimat numărul grupurilor de dansuri populare la acea vreme la aproximativ 1200, dintre care jumătate erau probabil grupuri de copii. Dintre acestea, numărul dansatorilor activi a fost estimat la aproximativ 20.000 (Szabó Z. 1998.).

³³ Balogh - Fülemlile 2008: 49.

în spațiu prin diverse mijloace de comunicare, reviste, jurnale, radio sau, mai recent, podcast-uri, postări pe site-uri de meme, utilizarea rețelelor sociale, toate acestea aducând în prim-plan interesele grupului. Socializarea dansatorilor de dans popular are loc la festivaluri, concursuri, tabere, întâlniri ale caselor de dans, repetiții ale ansamblelor de dans, unde membrii se pot cunoaște mai bine și au ocazia să învețe și să experimenteze viziunea asupra lumii și valorile estetice ale caselor de dansului (táncház) și a dansului popular.³⁴

Capitalul (sub)cultural al dansatorilor populari

În tendința postmodernă de cercetare a subculturilor, grupurile au fost definite prin examinarea caracteristicilor lor externe și interne. Sociologul Sarah Thornton este recunoscută pentru introducerea conceptului de capital subcultural, bazat pe teoria lui Bourdieu. Acest capital include vocabularul adecvat, cunoștințele lexicale, coafura, îmbrăcămintea, mișcarea, formele de dans, consumul conform aceluiași norme, gusturi, comportamente și aceeași apreciere a lucrurilor diferite.³⁵ Prin activitățile subculturale, indivizii învață reguli de vestimentație, comportament, valori și vocabular în cadrul grupului și pot acumula obiecte de prestigiu în comunitate sub formă materială.³⁶

Capitalul cultural al dansatorilor populari include cuvintele, stilul vestimentar,³⁷ și cunoștințele lexicale și comportamentele care definesc comunitatea, personajele și fenomenele legate acesteia.³⁸ În vocabularul dansatorilor de reviriment putem găsi mai mulți termeni tipici. De exemplu, termenul de *respondent* (*adatközlő*), este folosit în comunitate în alt sens decât cel al științelor sociale. Limbajul grupului poate include, de asemenea, expresii specifice care sunt cunoscute în mod obișnuit în mișcarea de dans popular sau

³⁴ Taylor 2021: 175.

³⁵ Kacsuk 2007: 35-36.

³⁶ Vályi 2007: 53. În conformitate cu tipurile de capital ale lui Bourdieu, capitalul subcultural poate fi transformat și în capital social (cunoștințe, prieteni), economic (afaceri) și cultural (produse media) (Patakfalvi-Czirják 2007: 84). O abordare antropologică a studiului dansului ca capital cultural poate fi găsită în teza de doctorat a lui Vivien Szőnyi (Szőnyi 2021).

³⁷ Pentru literatura de specialitate privind stilul vestimentar al dansatorilor populari, vezi Juhász 1993; 2006; Szabó Sz. 2017a; 2017b.

³⁸ Dansul popular ca „formă de comportament” este, de asemenea, adesea menționat în discursurile interpreților de dans (cf. B. M. 2018; Fonó Budai Zeneház 2020).

dezvoltate de un anumit grup de dans popular odată cu timpul petrecut împreună și a experiențelor împărtășite. De exemplu, termeni de argou precum „*kaló*”, care se referă la dialectul de dans din zona etnografică *Kalotaszeg* (*Țara Călatei*) sau *Kalotaszegi* (din *Țara Călatei*) ca peisaj etnografic. O altă particularitate a grupurilor de dans popular este că aceștia asociază porecle, cu figuri cheie și personalități bine cunoscute ale mișcării, care pot fi interpretate ca o manifestare a unei relații emoționale sau de încredere cu persoana respectivă, o modalitate de a se distinge³⁹ sau chiar de creare a unui nume de marcă. Membrii mișcării de dans popular se referă, de asemenea, la persoane de origine țărănească, dansatori, muzicieni sau cântăreți (*repondenți menționați mai sus*) prin numele lor proprii, de exemplu ifj. János Fekete, un dansator din Bogártelki (Băgara), al cărui dans de *juni* (*legényes*) este inclus în colecțiile lui Márton György. În comunitatea de dansatori este cunoscut cu porecla „Poncsa”, folosit inițial de localnici.⁴⁰ În cazul dansatorilor populari de reviriment, poreclele sunt asociate în principal cu coregrafi, profesori de dans sau artiști (de exemplu, Ferenc Novák „Tata”, Zoltán Farkas „Batyú” sau Jr. Zoltán Zsuráfszky „Kis Zsura”).⁴¹ Cunoașterea poreclelor face parte din cunoștințele lexicale ale grupului, utilizarea lor este larg răspândită și se așteaptă să fie folosite și în rândul membrilor comunității. Cunoștințele de specialitate a dansatorilor de reviriment se bazează pe cercetări etnografice, etnomuzicologice și de dans popular. Cu toate acestea, pot apărea concepții și interpretări greșite ale dansurilor. De exemplu, cercetările lui Varga Sándor arată că dansul cunoscut sub numele de *korcsos* printre dansatorii maghiari este de fapt cunoscut sub numele românesc *tîrnăvăeană* în Câmpia Transilvaniei.⁴² Este posibil ca dansul să fi fost încorporat în regiune în anii 1940, venit dinspre est, ceea ce este indicat și de semnificația sa, *târnăveana – de pe târnave*. În regiunile Mureș și Mureș-Tîrnavele, această denumire se referea la un dans de cuplu pe o muzică similară, care s-ar putea să fi ajuns în zonele

³⁹ Tarka Szücs 1981.

⁴⁰ Ifj. János „Poncsa” Fekete, distins cu premiul Tânărul Maestru al Artei Populare (Masters of Folk Art 2023).

⁴¹ Cercetătorii în domeniul dansului sunt, de asemenea, numiți cu o poreclă similară, de exemplu, György Martin este cunoscut sub porecla „Tinka”. Poreclajul reciproc este, de asemenea, obișnuit pe scena locală a comunității de dans popular.

⁴² Varga 2020.

estice și apoi centrale ale Câmpiei Transilvaniei prin mediere românească.⁴³ Cunoștințele lexicale includ, de asemenea, denumirile tipurilor de dansuri, părți muzicale, ritualuri, costumelor și obiceiurilor din diferite regiuni, numele dansatorilor de seamă și anumite dialecte locale sau regionale.

Dansul popular de reviriment

În mișcarea maghiară de reviriment, dansul *popular*, *dansul tradițional*, dansul *popular original și tradiția de dansuri populare din Bazinul Carpatic* devenit centrul activităților de dans a comunității urbane.⁴⁴ În studiul său și în titlul acestuia, Kőnczei Csongor se întreabă „Când oamenii *dansează ei dansează folclor?*”⁴⁵ Pentru propria mea cercetare, aș reformula întrebarea astfel: „când „poporul” *interpretează dansuri populare, ei ce dansează de fapt?*” În abordarea mea consider că este important să studiez alte două aspecte. Pe de o parte, modul în care se formează dansul folcloric de reviriment și repertoriul, și respectiv, cum funcționează acesta, ca parte a practicilor simbolice de reprezentare a vieții comunității?

În teoria sa, etnomuzicologul german Felix Hoerburger distinge două feluri de a fi a dansurilor populare: „*prima și a doua existență*”. Cea din urmă categorie include revirimentul, cultivarea și reînvierea conștientă a dansurilor populare.⁴⁶ Există o diferență între cele două categorii și în ceea ce privește modul în care se realizează transmiterea.⁴⁷ Definiția lui Marót Károly din 1945 vede revirimentul drept un proces de a face anumite fenomene reînviabile într-un mod artificial.⁴⁸ În timp ce în primul caz repertoriul de dans este format din materialul de dans al acelei perioade, inspirat din stilul de dans al regiunii, și învățat de la persoane mai în vârstă, în cel de-al doilea grup în schimb, este vorba de persoane născute în mediul urban care învață forma

⁴³ Varga 2009; 2010; 2015 Scierile lui Varga subliniază diferențele de utilizare a spațiului în casele de dans tradiționale și moderne, schimbările în funcția dansurilor și „canonizarea” acestora, care se bazează adesea pe interpretări greșite ale rezultatelor științifice (Varga 2010: 30-31).

⁴⁴ Cercetarea nu a examinat activitatea, funcționarea, compoziția și repertoriul companiilor de dans tradițional.

⁴⁵ Kőnczei 2004.

⁴⁶ Hoerburger 1968: 31; Nahachewsky 1995: 2; 2001: 18.

⁴⁷ Shay 1999.

⁴⁸ Marót 1945.

de dans aleasă din plăcere cu ajutorul unui profesor.⁴⁹ Cultura noastră contemporană de dans popular poate fie caracterizată printr-o linie de ruptură. Könczei Csongor distinge între „o cultură *tradițională de dans care nu mai este vie, matură din punct de vedere istoric, păstrată în arhive sau cultivată în mod conștient*” și o cultură de dans în continuă evoluție, care îi este străină acestuia.⁵⁰

Mișcarea maghiară de dans popular și case de dans a fost inițiată și a funcționat cu ajutorul experților etnografi, și alimentată de cercetători în domeniul muzicii populare și al dansului popular.⁵¹ Datorită rezultatelor cercetărilor și colecțiilor de dans popular, repertoriul de dans al mișcării a inclus materiale de dans din diferite regiuni etnografice.⁵² Încă de la început, putem vorbi de anumite mode ale dialectelor de dans, care includeau dansuri din regiuni și așezări specifice considerate „mitul de origine” al dansului, cum ar fi Sic, Micherechi, Satu Mare, Regiunea dincolo de Dunăre, Câmpia Transilvaniei, Ghimeș, Moldova etc.⁵³ Dezvoltarea și transpunerea repertoriului de dans depindea de interesele profesorilor de dans de frunte și de activitatea ansamblurilor de dans. Odată cu dezvoltarea mișcării de dansuri populare, au apărut dansuri noi, spectaculoase, care necesită abilități tehnice dezvoltate.⁵⁴ În prezent, datorită publicării online continue a materialelor din Arhiva de Dansuri Populare – a Centrului de Cercetări Socio-umane a Institutului de Muzicologie – apar și mai multe dansuri spectaculoase din diferite regiuni, persoane și grupuri necunoscute până acum. Aceste descoperiri sunt folosite ca referințe de către profesorii de dans, organizatorii de concursuri, coregrafi și comunitate pentru a învăța și stăpâni dansuri specifice.

⁴⁹ Shay 1999. Cercetările antropologice internaționale în domeniul dansului fac distincție între dansurile din medii organice, observate pe „teren”, și dansurile urbane, de scenă, care sunt examinate printr-o varietate de abordări.

⁵⁰ Potrivit lui Könczei, o sarcină importantă pentru cercetarea în domeniul dansului ar fi „reevaluarea conceptului de dans popular și, în unele cazuri, separarea acestuia de cultura dansului tradițional” (Könczei 2004: 86).

⁵¹ Balogh - Fülemlile 2008; Könczei 2010.

⁵² În unele regiuni, dansurile locale au fost reintroduse, un fenomen descris în detaliu de Csongor Könczei pe baza cercetărilor sale din Transilvania: cf. Könczei 2014.

⁵³ Z. Szabó 1998: 127. Într-o cercetare ulterioară ar merita, de asemenea, să se examineze modul în care materialul muzical învățat de la muzicienii din sate în timpul colecțiilor lui Ferenc Sebő și Béla Halmos din anii șaptezeci a fost încorporat în mișcarea dance house.

⁵⁴ Szabó Z. 1998: 176.

Casele de dans maghiare pot fi împărțite în două categorii, așa-numita casă de dans *în corzi* și *casa de dans în stil moldovenesc* sau *casa de dansuri Csángó*, care sugerează atât natura dansului, cât și a muzicii.⁵⁵ Majoritatea caselor de dansuri pe corzi se concentrează pe dansurile din regiunile și așezările transilvănene (Câmpia Transilvaniei, Țara Călatei).⁵⁶ Într-o măsură mai mică, în repertoriul casele de dans urbane sunt incluse și dansuri populare din așa-numita „*Ungaria Mică*”, adică de pe teritoriul Ungariei de astăzi (cele mai populare sunt dansurile populare din Satu Mare și din regiunea Tisei Superioare).⁵⁷ Selecția repertoriului depinde de locație, de organizatori și de participanți. Repertoriul caselor de dans tip Csángó provine în principal din satele moldovenești, din zona Bacău și din Ghimeș locuite de maghiari.⁵⁸ În casele de dans urbane, formele originale ale dansurilor sătești, adică succesiunea de dansuri, structura ciclului de dans și (în majoritatea cazurilor) practica dansului pe muzică live, au fost adaptate la noul context socio-cultural în funcție de interpretarea ideologică a mișcării de reviriment. În lucrarea sa, Mary Taylor se referă la ceea ce Raymond Williams numește abordarea „tradiției selective”, conform căreia o comunitate de reviriment păstrează din tradiție acele fenomene care corespund valorilor curente, dar în procesul de selecție respinge anumite forme

⁵⁵ Distincția se referă, de asemenea, la faptul că muzica de dans moldovenească are un sunet muzical diferit de cel al formațiilor de coarde. Acest din urmă grup este, de asemenea, denumit „moldovenești” de către cei care frecventează dansurile (Lipták 2018: 41). Cu toate acestea, niciuna dintre aceste categorii nu include centrele de dans care celebrează folclorul romilor sau folclorul etnic, care, împreună cu centrele de dans Csángó, sunt considerate dansuri „marginale”, neprivilegiate de mișcare.

⁵⁶ În urma observațiilor mele din Budapesta și Szeged, cele mai populare dansuri au fost dansurile transilvănene de cuplu și dansurile bărbătești. Seara se încheia de obicei cu dansuri din Marea Mediterană.

⁵⁷ Pe platformele online ale mișcării, evenimentele dance house ale unui an sau ale unui sezon sunt disponibile la nivel național și internațional (pentru anul 2023, vezi Folkrádió 2023; Táncház Egyesület 2023). Pe Facebook, localurile (de exemplu, centre culturale, cluburi), trupele, ansamblurile de dans își publică de obicei programele dance house sub forma unor evenimente pe Facebook. Repertoriile și ofertele de predare ale diferitelor case de dans nu au fost analizate, dar o agregare ar putea ilustra interesul pentru dans al mișcării.

⁵⁸ Este demn de remarcat faptul că repertoriul de dansuri al Gyimes Csángós include, pe lângă dansurile în lanț și în cerc, și dansuri masculine și feminine, dar acestea sunt totuși incluse în această manifestare de dans, ceea ce se explică prin folosirea unor instrumente și melodii asemănătoare cu cele din Moldova. Pe lângă muzica instrumentală moldovenească tradițională (sau mai degrabă de *bal*), în saloanele de dans din Csángó sunt incluse și fanfare (vezi: marczi.hu 2023). În 2023, Casa Tradițiilor a organizat o conferință pe această temă intitulată „*Dansul popular moldovenesc la Budapesta ...și în Moldova*”, disponibilă online pe YouTube 2023.

care făceau parte din cultura vie.⁵⁹ Și în studiul lui Varga Sándor, găsim referiri la această procedură de selecție și canonizare a dansurilor din Sic. Dansurile de origine burgheze, *porka*(polka) și *seven-step*(șapte pași) au fost folclorizate după cel de-al Doilea Război Mondial și au devenit astfel parte a tradiției locale de dans. Conform cercetărilor lui Martin și Novák, muzica dansului, denumită *lentă-vioaie* legată de Csárdás, este influențată de muzica artistică și de cântecele populare de stil nou.⁶⁰ Din experiența lui Varga, această interpretare a influențat percepția mișcării de reviriment în ceea ce privește interpretarea dansului pe scenă, juriile de la concursurile de dansuri populare îl descriau ca un „*dans maghiar de artă populară*”, și prin urmare, ceva ce nu aparținea pe scenă. Cu toate acestea, cercetările au arătat că primul a fost introdus mai târziu în repertoriul de dansuri locale, cel de-al doilea era cunoscut în sat încă de la sfârșitul anilor 1800, dacă nu chiar mai devreme.⁶¹

Dansul popular de reviriment se poate baza pe o varietate de modele. Pe de o parte, începe cu o versiune filmată a materialului de dans selectat pentru a fi învățat și interpretat de către dansator sau de către profesor.⁶² Pe de altă parte, personalitatea profesorului sau a interpretului, trăsăturile stilistice individuale,⁶³ și cunoștințele despre alte stiluri de dans pot influența, mișcările și stilul de interpretare al dansatorilor de reviriment. Un cunoscut profesor de dans a descris colaborarea cu dansatorii experimentați așa: „*predăm oamenilor care nu cunosc un singur dans, ci cunosc o mulțime de dansuri diferite (...) multe dintre dansurile care sunt în capul lor pot interfera cu procesul de predare în sine*”.⁶⁴

Interesul revirimentului pentru trecut poate fi văzut ca o trăsătură a comunității. Cu toate acestea, nu toate evenimentele de dans sunt preocupate de exprimarea unei legături cu trecutul.⁶⁵ Dansul live, improvizat și oportunitatea de exprimare individuală și spontană într-o sală de dans, prin

⁵⁹ Taylor 2021: 159.

⁶⁰ Pentru mai multe informații despre tradițiile de dans din Szék, vezi Martin 1980, 1982; Felföldi - Virágvolgyi 2000; Sümeghy 2004; Molnár 2005; Novák 2016.

⁶¹ Varga 2010: 30-31.

⁶² După cum spunea unul dintre interlocutorii mei, „(...) oricât de mult ar fi arhiva, este o interpretare a unui pic de către un profesor de dans”. Mi-a spus ea: o femeie născută în 1977 la Szamosújvár.

⁶³ Ratkó 1999: 59-62.

⁶⁴ Aceasta a declarat că s-a născut în Szamosújvár în 1977.

⁶⁵ Nahachewsky 2011.

însăși natura sa ca formă de divertisment, face ca dansurile executate să le aparțină, dansuri pe care participanții le-au dobândit în timpul socializării lor prin dans.⁶⁶ Potrivit definiției lui Kőnczei Csongor, casele de dans sunt „*un loc de creație folclorică într-un mediu non-tradițional*”, și prin urmare folclorizarea caselor de dans este un proces natural,⁶⁷ . Acestea au tradiții care sunt mai degrabă create decât păstrate.⁶⁸ Ca o consecință a funcționării într-un cadru instituțional, mișcarea caselor de dans și-a creat, de asemenea, propriile tradiții, legende și a ales diverși „eroi”, pe care îi transmite generației următoare.⁶⁹

Din răspunsurilor primite la chestionarul utilizat în cercetarea mea, reiese că dansul popular are mai multe semnificații pentru grup. Pe de o parte, este „*recreere, distracție socială, distracție colectivă*”, pe de altă parte, este „*păstrarea tradiției*”, „*exprimare de sine*”, „*o sursă de plăcere, cunoaștere*”, „*un stil de viață*”, „*un hobby*” și, datorită repetițiilor săptămânale regulate cu ansamblurile de dans, este, de asemenea, „*mișcare*” și „*exercițiu*”. Potrivit lui Ratkó Lujza, menținerea tradițiilor în acest mod este o iluzie, deoarece, în acest sens, păstrarea tradițiilor este doar o transpunere formală a elementelor de cultură, extrase din contextul lor organic, original.⁷⁰

În concluzie, dansul popular de renaștere în context maghiar este o formă de mișcare selectată, bazată pe tradiții țărănești și colecții de filme, învățată, aleasă, specifică unui grup, cu caracter reproductiv, în care forma, materialul de dans este în primul rând învățat și interpretat.⁷¹

⁶⁶ Pál-Kovács 2021. în opinia lui Csongor Kőnczei, sala de dans este „*un loc creator de folclor într-un mediu netradițional*”, adică folclorizarea sălilor de dans este un proces natural (Kőnczei 2002: 164. sublinierea autorului), are tradiții care sunt create în loc să păstreze tradiții (Varga 2010). Ca urmare a funcționării într-un cadru instituțional, mișcarea de sală de dans și-a formulat și ea propriile tradiții, pe care le transmite generației următoare (Tasnádi 1999).

⁶⁷ Kőnczei 2002: 164, subliniere a autorului.

⁶⁸ Varga 2010.

⁶⁹ Tasnádi 1999, Székely 2017.

⁷⁰ Ratkó 1999: 60.

⁷¹ Ratkó 1999; Buji - Ratkó 2017. Cu toate acestea, sunt cunoscute și eforturile de a dezvolta improvizația și creația independentă de dans. În studiul lui János Fügedi, putem citi despre experimentul său cu patru studenți ai Universității Maghiare de Arte ale Dansului, în care dansatorii trebuiau să creeze noi elemente și conținuturi de dans luând în considerare aspecte de creație structurală (Fügedi 2020). În afară de activitatea din învățământul instituțional de dans popular, o tendință similară poate fi observată în mișcare, dar subiectul ar necesita cercetări suplimentare.

Considerații finale și perspective

Comunitatea de dansuri populare poate fi înțeleasă ca un grup cultural specific, ai cărui membri văd dansul popular ca pe un mod de viață, expresie artistică, activitate comunitară și divertisment. În cele de mai sus am încercat să descriu grupul în general, caracteristicile sale, componența caselor de dans de astăzi și semnificația dansului popular de revirement. Studiul nu a inclus o examinare a grupurilor de vârstă pentru copii și tineri, a comunităților de părinți asociate acestora, a aspectelor pedagogice ale transmiterii dansului popular sau a caracteristicilor grupurilor de dans popular tradiționale și naționale și a compoziției caselor de dans din mediul rural. De asemenea, ar fi necesare cercetări suplimentare, de exemplu, pentru a examina diferitele generații ale mișcării de dans popular sau pentru a explora problema tradițiilor locale și familiale și a „moștenirii” legate de grup și de activitățile de dans popular. Potrivit lui Kőnczei Csongor, o sarcină importantă *pentru cercetarea în domeniul dansului* ar fi „reevaluarea conceptului de dans popular și, în unele cazuri, separarea acestuia de cultura dansului tradițional”.⁷² Cred că o evaluare a stării culturii dansului în Ungaria de astăzi, inclusiv a obiceiurilor de dans ale comunității de dans popular, ar necesita cercetări suplimentare și mult mai detaliate.

⁷² Kőnczei 2004: 86.

Literatură

BALOGH Balázs – FÜLEMILE Ágnes

- 2008 Alternative culturale, tineret și rezistență de bază în Ungaria socialistă - Renașterea dansului și a muzicii populare. *Studii maghiare*. 22. (1-2): 43-62.

BARTA Tamás

- 2014 Mișcarea maghiară de dans popular la începuturi: ideologie socială sau artă națională? *Esmélet*. 101. 141-66.

BENETT, Andy

- 2005 Subculturi sau neo-straine? Regândirea relației dintre tineret, stil și gusturi muzicale. *Replićă*. 53. 127-43.

BUJI Ferenc – RATKÓ Lujza

- 2017 „Nu mai este acum cum a fost în trecut” O conversație cu etnograful Lujza Ratkó despre prezentul și viitorul culturii populare și al etnografiei. *Szabolcs-szatmár-beregi Szemle*. 52. (2): 20-30.

FÁBIÁN Mónika

- 2016 Mișcarea casei de dans ca reprezentare culturală. *Zempléni múzsa: revistă de științe sociale și cultură*. 16. (4.): 20-27.

FELFÖLDI László - VIRÁGVÖLGYI Márta (ed.)

- 2000 *Muzica populară a instrumentiștilor Székely*. Budapesta.

FÜGEDI János

- 2020 Improvizație și planificare: o cale de urmat bazată pe mișcare pentru predarea dansului popular. În Lanszki Anita (ed.): *Dans și patrimoniu cultural*. 101-119. Disponibil la: http://db.zti.hu/neptanc_tudastar/pdf/biblio/101921.pdf. [ultima descărcare: 14.02.2023].

FÜLEMILE Ágnes

- 2018 Patrimoniul și conservarea artelor frumoase în Ungaria. În Eszter Götz (ed.): *Salonul național de artă populară Kéz/Mű/Remek 2018. Hand/Craft/Art National Salon 2018 - Folk Art*. Budapesta: Műcsarnok Nonprofit Kft. 45-61.

GRAND, le Elias

- 2018 Rethinking Neo-Tribes: Ritual, diferențiere socială și granițe simbolice în practicile alimentare „alternative”. În Hardy,

Anne - Benett, Andy - Robards, Brady (eds.): *Neo-Tribes: Consumption, Leisure and Tourism*. Cham (Elveția): Palgrave Macmillan.

HARDY, Anne, Andy BENETT, Brady ROBARDS

- 2018 Prezentăm neo-triburile contemporane. În Hardy, Anne - Benett, Andy - Robards, Brady (eds.): *Neo-Tribes: Consumption, Leisure and Tourism*. Cham (Elveția): Palgrave Macmillan. 1-14.

HOERBURGER, Felix

- 1968 Din nou: Despre conceptul de „dans popular”. *Revista Consiliului Internațional de Muzică Populară*. 20. 30-32.

JUHÁSZ Katalin

- 1993 „...nu mai este ceea ce a fost odată...” Câteva fenomene contemporane ale folcloristicii dansului. În Ferenc Tóth (ed.): *Folcloriștii Tóth, Folcloriștii Tóth*. Makó, 26-28 august 1991, Buletinele Muzeului Makó, 75. 82-93. Disponibil la: https://library.hungaricana.hu/hu/view/MEGY_CSON_MMF_075/?p-g=83&layout=s. [ultima descărcare: 26 august 2021].
- 2006 Modelele vestimentare în mișcarea dance house. În Sándor Ildikó (ed.): *Studii despre mișcarea dance house*. Budapesta: Casa Tradițiilor. 125-160.

KACSUK Zoltán

- 2005 Subculturi, post-subculturi și neo-triburi. *Replică*. 53. Disponibil la: <https://www.replika.hu/system/files/archivum/replika%2053-06.pdf>. [ultima accesare 29/01/2021]
- 2007 Subculturi, post-subculturi și neo-triburi. Cel mai recent val de cercetări britanice privind (sub)culturile (spectaculoase) ale tinerilor. În Albert Zsolt Jakab - Vilmos Keszeg (eds.): *Groups and cultures. Studii asupra subculturilor*. Kolozsvár: Departamentul de Etnografie și Antropologie Maghiară, BBTE, Kriza János Néprajzi Társaság. 19-50. Disponibil la: http://kjnt.ro/szovegtar/kotet/KKonyvek_29_2007_JakabA-Zs-KeszegV_szerk_Csoportok-es-kulturak. [ultima descărcare: 04/10/2021].

KESZEG Vilmos

- 2007 Grupuri și culturi. În Albert Zsolt Jakab - Vilmos Keszeg (eds.): *Grupuri și culturi. Studii despre subculturi*. Kolozsvár: Departamentul de Etnografie și Antropologie Maghiară, BBTE, Kriza János Néprajzi Társaság. 7-17. Disponibil la: http://kjnt.ro/szovegtar/kotet/KKonyvek_29_2007_JakabA-Zs-KeszegV_szerk_Csoportok-es-kulturak. [ultima descărcare: 04/10/2021].

KLANICZAY Gábor

- 1993 Reflecții asupra relației dintre cultura populară, subcultură și contracultură. În *Viitorul trecutului nostru. Freethinkers on popular culture*. T-Twins Publishers. 113-121. Disponibil la: <http://beszelo.c3.hu/cikkek/gondolatok-a-nepi-kultura-a-szubkultura-es-az-ellenkultura-viszonyarol>. [ultima descărcare: 19 nov 2021].

KÖNCZEI Csongor

- 2002 Paradoxurile culturale ale dansului. În Könczei Ádám - Könczei Csongor (eds.): *Táncház*. Táncház. Kriza János Néprajzi Társaság. 161-165. Disponibil la: http://kjnt.ro/szovegtar/pdf/KKonyvek_44_2018_KCs_szerk_A-40-eves_50_KonczeiCs. [ultima descărcare: 26 08 2021].
- 2004 Când poporul dansează, dansează? În *Traces 3. Tineri cercetători despre cultura populară (Kriza Books, 23.)*. Societatea Etnografică Kriza János. Disponibil la: http://kjnt.ro/szovegtar/pdf/KKonyvek_23_2004_SzAT_szerk_Lenyomatok3_06_KonczeiCs. [ultima descărcare: 16.02.2022]
- 2010 Dance House. În *Lexicon românesc-maghiar*. Istorie culturală. Disponibil: <http://lexikon.adatbank.transindex.ro/tematikus/szocikk.php?id=49>. [accesat ultima dată la 26 octombrie 2020].
- 2014 Impactul dansului scenic asupra culturii dansului tradițional, sau activitatea „maeștrilor de dans etno” în satele din Transilvania la începutul mileniului. În Könczei Csongor (ed.): *Arta și știința dansului maghiar în Transilvania la începutul mileniului II*: Institutul Național de Cercetare a Minorităților. 129-

137. Disponibil: <https://core.ac.uk/download/pdf/42931665.pdf#page=129>. [ultima descărcare: 18. 11. 2020].
- KÖRTVÉLYES Géza
- 1980 Dansul popular este răbdător. *Realitatea*. Februarie 1980. Vol. XXIII nr. 2, pp. 65-69.
- KÖVÁGÓ Zsuzsa – KÖVÁGÓ Sarolta
- 2015 *Istoria mișcării de dans popular maghiar de amatori de la începuturile sale până în 1948*. Budapesta.
- LIPTÁK Dániel
- 2018 „Bomba Csángó a explodat” - Treizeci de ani de dans moldovenesc în Ungaria. *Gramophone*. 3. 2. 40-43.
- LIVINGSTON, Tamara
- 1999 Music Revivals: Towards a General Theory. *Etnomuzicologie*. 43. 1. 66-85.
- MARÓT, Károly
- 1945 Supraviețuire și renaștere. *Ethnographia*. LVI. 1-4. 1-9.
- MARTIN, George
- 1980 Descoperirea orașului Szék și a tradițiilor sale de dans”. *Dance Studies* 1980-81. 239-281.
- 1982 Descoperirea tradițiilor Szék și rolul lor în folclorismul maghiar”. *Ethnographia*. XCIII. 1.
- 1995 *Tipuri de dansuri și dialecte de dans maghiar*. Budapesta.
- MÉSZÁROS István
- 2012 Experiența comunitară a focului: subcultura jonglerilor în Ungaria. *Cultură și comunitate*. 3. 3-4. 87-106.
- MOLNÁR, Péter
- 2005 Mitul și realitatea casei de dans: ce găsește etnograful secolului XXI în Szék. În Margit Feischmidt (ed.): *Transylvanian (de)constructions*. Budapest-Pécs: Pécs-Pécs - Muzeul Etnografic - PTE Departamentul de Comunicare și Studii Media. 123-142. Disponibil: https://www.neprajz.hu/kiadvanyok/tabula-konyvek/erdely_de_konstrukciok.html. [ultima descărcare: 27.08.2021].
- NAHACHEVSKY, Andriy
- 1995 Dansul participativ și dansul de prezentare ca categorii etnoho-reologice. 27. 1. 1-15.

2001 Încă o dată: Despre conceptul de „dans popular de a doua existență”. *Anuarul de muzică tradițională*. 33. 17-28.

2011 *Dans ucrainean: O abordare interculturală*. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company.

Ferenc NOVÁK

2016 *Dans, viață, magie - gânduri, lupte*. Budapesta.

Dóra Pál-KOVÁCS

2021 Depășirea granițelor dansurilor de cuplu - Bazat pe experiențele dansatorilor de renaștere. *Muzeul Transilvaniei*. 83. 2. 81-87.

PATAKFALVI-CZIRJÁK Ágnes

2007 Mergând sub. Prezentarea scenei drum and bass din Cluj. În Albert Zsolt Jakab - Vilmos Keszeg (eds.): *Groups and Cultures. Studii despre subculturi*. Departamentul maghiar de etnografie și antropologie al BBTE, Societatea Etnografică Kriza János. 75-99. Disponibil la: http://kjnt.ro/szovegtar/kotet/KKonyvek_29_2007_JakabAZs-KeszegV_szerk_Csoportok-es-kulturak. [ultima descărcare: 05/10/2021]

RATKÓ, Lujza

1999 Tradiție și modernitate în mișcarea de dans popular. În Zoltán Nagy (ed.): *Savaria - Buletinul Muzeelor din județul Vas*. 22. 4. Szombathely.

RÁCZ, József

1990 Subculturile de tineret din anii 1980 în Ungaria. *Realitatea*. 33. 11. 69-82.

SHAY, Anthony

1999 Tradiții paralele: ansambluri de dansuri populare de stat și dansuri populare în „câmp”. *Dance Research Journal* 31. 1. 29-56.

SIMON, Krisztián

2013 Relația ansamblurilor de amatori cu dansul. Un studiu comparativ al anchetelor prin chestionar în Debrecen și Cluj. În Albert Zsolt Jakab - Sándor Ilyés (eds.): *Kriza János Néprajzi Társaság Yearbook 21*. Cluj-Napoca: Kriza János Ethnographic Society. 229-247. Disponibil la: <http://kjnt.ro/szovegtar/>

- tanulmany/KJNTEvk_21_2013_IS-JAZs_szerk_Kulturalis_12_SimonK. [ultima descărcare 06/07/2023].
- 2014 Participarea ansamblurilor de dansuri populare de amatori din Debrecen”. În Tóvay Nagy Péter (ed.): Tóv Nagy. VI. 1. 69-79.
- 2015 Rețeaua de contacte a caselor de dans regulat din Debrecen (1974-2011). *Ethnographia*. 126. 2. 211-223.
- SÜMEGHY, Vera
- 2004 Dansuri secuiești. În Karácsony Zoltán (ed.): *Manual de folclor maghiar de dansuri*. Budapesta. 296-302.
- Szandra SZABÓ, Zsuzsanna
- 2017a „Bărbatul este capul, femeia este gâtul”: identitatea de gen într-o comunitate metropolitană de „dans popular”. *antro-pólus*. 2. 1. 101-114.
- 2017b *Folk sex?- Corp și identitate în lumina sexualității unei comunități de dansuri populare*. Teză de doctorat. Budapesta, Universitatea Eötvös Loránd, Facultatea de Științe Sociale.
- SZABÓ, Zoltán
- 1998 „Pornește într-o călătorie...” Date privind problematica turismului de dans. În Fejős Zoltán (ed.): *Turismul ca sistem cultural*. Budapesta. 169-182.
- SZÉKELY, Anna
- 2017 Dansatori și muzicieni din Transilvania „de aproape și personal”. În Norbert Glässer - Gergely Takács (eds.): *DiákKörKép 3*. Szeged. 51-73.
- 2021 #legényesesezzotthon: comunitatea maghiară de dansuri populare în timpul epidemiei de coronavirus. *Tabula Online* 2021 22. 1. 1. <https://doi.org/10.54742/tabula.2021.1.03>.
- SZIGETI, Eszter
- 2015 Culturi de învățare, comunități online. Site-ul LD50 și utilizatorii săi. *Cultură și comunitate*. 6. 1. Disponibil: http://epa.niif.hu/02900/02936/00020/pdf/EPA02936_kultura_es_kozosseg_2015_01_089-104.pdf. [accesat ultima dată la 28/01/2021]

SZÓNYI, Vivien

- 2021 „Dansurile satului” - Studiu antropologic al culturii dansului într-o comunitate maghiară din Moldova. Teză de doctorat. Szeged. Disponibil: <http://doktori.bibl.u-szeged.hu/id/eprint/11065/>. [ultima descărcare: 28.01.2022].

TAKÁCS, Gergely

- 2016 Rolul mișcării de renaștere a dansului popular în modelarea culturii urbane de agrement de astăzi din Szeged - exemplul unei companii de dans.
În *Academia Móra*. 3. 216-229. Disponibil: http://acta.bibl.u-szeged.hu/47758/1/moraakademia_003_216-229.pdf. [ultima descărcare: 2021. 04. 08.]

TAYLOR, Mary N.

- 2021 *Movement of the People: Hungarian Folk Dance, Populism, and Citizenship (Mișcarea poporului: dans popular maghiar, populism și cetățenie)* Bloomington (Indiana, SUA): Indiana University Press.

TASNÁDI, Erika

- 1999 Contacte între dansatorii moldoveni Csángós și dansatorii maghiari. În Ferenc Pozsony (ed.): *Csángósors*. Fosszofos, Fosszofos Fors Fors, *Moldavian Csángos in Changing Times*. Biblioteca de Studii Maghiare. 23. Budapesta: Fundația Teleki László. 175-178. Disponibil la: <https://kisebbssegkutato.tk.hu/uploads/files/olvasoszoba/magyarsagkutataskonyvtara/Csangosors.pdf#page=177>. [ultima descărcare: 26 08 2021].

SZÜCS TÁRKÁNY, Ernő

- 1981 Luna de miere. În *lexiconul etnografic maghiar*. Budapesta. Disponibil: <https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-magyar-neprajzi-lexikon-71DCC/n-734DB/nevadas-735A6/>. [ultima descărcare: 29.03.2023].

VARGA, Sándor

- 2009 Influența modelor istorice de dans asupra colecțiilor de dans din așezările din interiorul Mediteranei. *Cultură*. 25-29.
2010 Procesele muncii tradiționaliste. Planificare, metode, resurse, practici. În András Gombos - Sándor Varga (eds.): *Moșteni-*

rea noastră dansantă. Gombo (Gambia Storz și Vardanova), „Moștenirea noastră de dans: procesele de lucru tradiționalist”. *Patrimoniul nostru de tradiții tradiționale: procese de dans tradițional, planificare, metode, resurse, practici*. 28-51. Available: http://real.mtak.hu/80621/1/Varga%20S_A%20hagyom%2B%C3%ADny%2B%C4%B9rz%2B%C4%B9%20munka%20folyamatai.pdf. [last download: 08.06.2022].

2015 Utilizarea spațiului în casa de dans din Mezőség. În *Casa și omul*. Szentendre. 87-100. Disponibil la: <http://real.mtak.hu/74832/>. [ultima accesare 08/06/2022]

2020 Two Traditional Central Transylvanian Dances and Their Economic and Cultural/Political Background. *Acta Ethnographica Hungarica*. 65. 1. 39-64.

VÁLYI, Gábor

2007 Pe urmele unor ritmuri crepitante. Schimbarea „regulilor de joc” ale unei subculturi de colecționare de discuri”. În Albert Zsolt Jakab - Vilmos Keszeg (eds.): *Grupuri și culturi. Studii despre subculturi*. Kolozsvár. 51-74. Disponibil la: http://kjt.ro/szovegtar/kotet/KKonyvek_29_2007_JakabAZs-KeszegV_szerk_Csoportok-es-kulturak. [ultima descărcare: 04/10/2021]

WILLIAMS, J. Patrick

2011 *Subcultural Theory: Traditions and Concepts*, Cambridge: Polity Press.

Resurse pe internet

MAEȘTRII ARTEI POPULARE

2023 János Fekete. Disponibil: <http://nepmuveszetmesterei.hu/index.php/dijazottak-neve/326-fekete-janos>. [accesat ultima dată la 18 apr. 2023]

RADIO FOLCLOR

2023 Calendar popular. Disponibil la: <https://folkradio.hu/folknap-tar>. [ultima descărcare: 14/03/2023]

CASA MUZICII FONÓ BUDA

- 2020 FolkEmbassy Podcast: FolkArena - Norbert Kovács „Cimbi” și Moussa Ahmed. Disponibil la: <https://soundcloud.com/fonobudaizenehaz/folkembassy-podcast-folkarena>. [ultima descărcare: 07/06/2022]

ASOCIAȚIA DANCE HOUSE

- 2023 Dancing 2022/23. Disponibil: <http://tanchaz.hu/index.php/hu/hirek/hirek-2022/2739-tanchazak-2021-22>. [ultima descărcare: 14/03/2023]

WERENIKI

- 2018 „Fiecare subcultură are propriul său sistem de credințe”. *Blogul Rhythm and Sound*. Disponibil la: https://ritmuseshang.blog.hu/2018/12/05/feher_viktor_minden_szubkulturanak_megvan_a_sajat_hiedelemrendszere. [ultima accesare 08/04/2021]

YOUTUBE

- 2022 István Berecz: Drumul de la subcultură la cultură? *MMA MMKI*. 4 martie 2022. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=YBGn5-MMtPY>. [ultima descărcare: 03.05.2023]
- 2023 Dans popular din Moldova la Budapesta ...și Moldova - conferință. *Casa Tradițiilor*. 16.03.2023 Budapesta. Disponibil: <https://www.youtube.com/watch?v=RVBcI-bpY6Q>. [ultima descărcare: 20.03.2023].

Educație, educație pentru dans

Éva Bihari Nagy
Anna Mária Bólya
Attila Gilányi
Ádám Mikulics

Dansul și curricula (Dansul în învățământul public din secolul XXI.)

ÉVA BIHARI NAGY

Rolul școlilor în modelarea identității naționale a fost prezent încă din secolul al XIX-lea, dar abia acum începe cercetarea să clarifice procesele în joc.¹ Este corect să presupunem că tendințele naționale și schimbările din domeniul educației s-au motivat reciproc? Literatura internațională numește acest proces „înculturare națională”(national enculturation)². În societatea noastră informațională, cultura națională poate fi transmisă tinerei generații (elevii) prin multe alte canale decât școala, astfel încât este cu siguranță justificată utilizarea termenului de înculturare³ în cazul educației culturale.⁴ Devenirea unei societăți necesită nu numai dobândirea de cunoștințe actualizate și dezvoltarea competențelor așteptate, ci și dobândirea unei culturi care îi ajută pe indivizi să facă față vieții de zi cu zi și contribuie la îmbunătățirea calității vieții acestora. O parte din această alfabetizare constă în învățare culturii comunității. Dacă se acceptă definiția că educația are ca scop transmiterea cunoștințelor acumulate de-a lungul istoriei umane – valorile create de știință, arte și alte forme de activitate – și prin acest proces «încurajează crearea de noi valori»,⁵ atunci, în procesul de conservare a patrimoniului, educația publică trebuie să fie, ”o datorie etică, dar și un mod de expresie natural a fiecărei generații”.⁶ În prezent, se așteaptă ca școlile să transmită cunoștințe care să permită noii generații să lucreze cu succes în societatea informațională. Într-un mediu tehnologic în continuă schimbare, pentru a face față necesităților

¹ Autorul este membru al Departamentului de Etnografie al Universității din Debrecen, iar studiul a fost susținut de Grupul de Cercetare a Medierii Patrimoniului din cadrul Departamentului de Etnografie al Universității din Debrecen.

² Barrett (ed.). 2006. doi: 10.4324/9780203493618

³ enculturarea înseamnă procesul prin care un individ dobândește corpul comun de cunoștințe al societății sale, cuprinzând cultura și tradițiile acesteia. <https://mek.oszk.hu/10200/10291/10291.pdf>

⁴ Dancs 2016. https://www.researchgate.net/publication/315326304_Kultura_-_iskola_-_nemzeti_azonossagtudat_A_nemzeti_identitas_ertel-mezese_es_vizsgalatanak_lehetosegei_altalanos_iskolasok_koreben [utolsó látogatás: 2022.08.17]

⁵ Tóthpál 1998: 29.

⁶ În același mod, Tóthpál 1998: 29.

cotidiene este nevoie de un amestec de cunoștințe care să includă abilități de gândire, competențe lingvistice, cunoștințe TIC, un comportament interpersonal eficient și gestionarea conflictelor.



Nivelul de înculturare (după Barrett 2006 și Dancs 2016)

Pe lângă considerentele economice, misiunea școlii este de a transmite cultura națională și de a dezvolta un sentiment de identitate.⁷ Școlarii de diferite vârste sunt expuși la diferite influențe de înculturare, în cursul cărora își dezvoltă un ansamblu specific de cunoștințe, ținând cont, desigur, de diferențele culturale, care influențează, de asemenea, efectele factorilor de înculturare. Suma acestora este cea care creează un fel de model național specific.⁸ Cea mai proeminentă dintre structurile de înculturare și variabilele la nivel social este mass-media, unul dintre factorii informali cel mai des menționați. Ce imagini și valori sunt transmise generației online? Ce mecanism de efecte reciproce se declanșează? Efectele variabilelor de la nivelul comunității sunt mediate de familie, colegi și școală.⁹

Cum pot fi legate și valorificate experiențial fenomenele contemporane și tradițiile trecutului într-un cadru instituțional? Sistemul patrimoniului cultural¹⁰ își atinge scopul într-un mediu care nu se limitează la a arăta, ci creează un mediu de autocunoaștere în care individul (persoana) trece printr-o

⁷ Dancs 2016: 405.

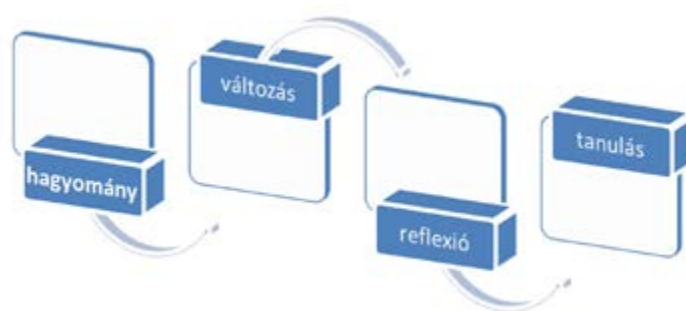
⁸ Dancs 2016: 412.

⁹ Dancs 2016: 416.

¹⁰ Pentru lecturi suplimentare privind certificarea patrimoniului, a se vedea Marinka 2019: 306-313.

identificare semnificativă. Reprezentarea trecutului, amintirile trecutului sunt cu adevărat vii doar dacă educă, stimulează simțurile, trezesc gândurile și se adaugă la cunoștințele noastre existente. Metodologia patrimoniului cultural și a adaptivității sunt similare.¹¹ Cu alte cuvinte, dezvoltarea abordării patrimoniului cultural, potrivit lui Keszeg Vilmos, merge în paralel cu sistemul de interacțiune al tradiției.¹²

Schema interacțiunii Patrimoniului cultural și || tradiția



TRADIȚIE-SCHIMBARE-REFLEXIE-ÎNVĂȚARE

Reflectând asupra culturii contemporane, bazele de date digitale (virtuale) ar trebui să fie folosite pentru a prezenta elemente ale tradiției, ținând cont de limbajul vizual în evoluție tinerei generații.

Motivele care justifică această inovare teoretică și metodologică:

- 1) conștientizarea importanței interacțiunilor dintre prezentul social și instituția culturală;
- 2) punând accentul pe viața de zi cu zi și pe poveștile și experiențele individuale;
- 3) interpretări diferite ale relației dintre obiecte și om.

În cazul dansului, este deosebit de important să arătăm (să vedem dansul) → să cunoaștem (aplicabilitatea în succesiunea evenimentelor) → să învățăm (să adaptăm dansul interpretat, văzut sau auzit) și să îl aplicăm în propriul nostru mediu.

¹¹ Pentru o formulare similară a noțiunii de adaptabilitate, a se vedea Rapos - Gaskó - Kálmán - Mészáros 2011. <http://mek.oszk.hu/13000/13021/13021.pdf> [ultima vizită 17.07.2019]

¹² Bihari Nagy 2015: 5-26.



Dansatori în spațiul virtual.
(Sursa: <https://hirek.unideb.hu/tancosok-virtualis-terben> 2023.04.05.)



Colecție etnografică. În stânga, Bulyáki Gergely, maestru de artă populară, în dreapta, Sándor Timár, coregraf și profesor de dans. Nagyecsed, 1977
(Sursa: Fortepán 199092)

Eficacitatea învățării în procesul de patrimoniu cultural depinde de diverși factori de mediu. Desigur, aceștia pot fi influențați și modelați în grade diferite. Esențial va fi însă ca elementul de patrimoniu cultural care este vizualizat să nu fie doar static.

De exemplu, un dans de nuntă poate fi construit într-un mod adecvat pentru mai multe niveluri educaționale (grădiniță, primar, secundar și artistic pe scenă).



Dansul de nuntă.
Debrecen, Grădinița de pe strada Lehel, prezentarea grupului Melc 2012.



Dansul de nuntă Matyó interpretată pe scenă de dansatori populari. 2014.
(sursa: <http://www.mezokovesd.hu/index.php?action=showart&id=2392>)

Mediul în care elevii de astăzi trăiesc, cresc și se joacă este o lume a telefoanelor mobile, a computerelor și a internetului. Curriculum-ul național și politica UE în domeniul educației stabilesc o serie de așteptări privind rolul școlilor, inclusiv în ceea ce privește alfabetizarea digitală.¹³ Instrumentele nu sunt panacee în sine, dar pot stimula interesul elevilor și le pot aduce conținutul mai aproape.¹⁴

Elevul secolului XXI consideră lumea tehnică a lui, nu protestează și nu se revoltă împotriva ei, a crescut cu instrumente și tehnologii informaționale și s-a adaptat la acestea dezvoltând abilități de a îndeplini sarcini paralele. Elevi de astăzi (după cum demonstrează rezultatele mai multor studii pedagogice), chiar și cei care nu participă la dans și joc, dobândesc elementele prezentate într-un mod surprinzător prin învățare inconștientă. Astfel, elevul este capabil să încorporeze și să adapteze abordarea patrimoniului cultural la propria sa lume tehnică, prin simpla prezență în sistemul de interacțiune al tradiției în mediul său. Membrii generației de vârstă școlară tind să folosească mai degrabă internetul decât un „computer”, cunoștințele lor se limitează la abilitățile de bază ale utilizatorului (Facebook, navigarea pe internet, e-mail) și folosesc mai puțin internetul pentru învățare sau pentru rezolvarea diferitelor exercițiilor.¹⁵

Pentru antropologie, etnologie și arte (dans), internetul este mult mai mult decât un simplu mijloc de comunicare a valorilor. Internetul poate fi atât un mijloc, cât și un scop pentru reprezentarea elementelor de patrimoniu cultural, de construcție a patrimoniului (în acest caz, formele de dans în educația publică).

¹³ Curriculum cadru OM. Informatică AT 243/2003 (XII. 17); *Curriculum național de bază 2007*. Ministerul Educației și Culturii. Budapesta. 10. URL: www.jos.hu/down/0106/OM-kerettanternv.doc

¹⁴ Singer n.d. <http://ofi.hu/tudastar/tanari-kulcskompetenciak/human-targyak> [ultima vizită 18 mar 2019]

¹⁵ Polonyi – Abari – Horkai – Tisza 2017 http://inyelv.unideb.hu/docs/digitalis_tanulas_es_tanitas_az_iskolaban.pdf [ultima vizită 18.03.2019]

Dansul și educația instituțională

În ceea ce privește dansul, scopul principal al educației instituționalizate ale dansului în învățământul public este de a educa oamenii în domeniul artelor. Situația din Ungaria nu este rea. Potrivit experților, sistemul de funcționare este unic în aproape toată Europa. Pedagogia creativă, metodele flexibile (care denotă în principal abordarea) și dezvoltarea gândirii sunt toate reflectate în conținutul educației în domeniul dansului în dimensiunile educației publice.

Înainte de a trece la conținutul alfabetizării, este necesar să schițăm un scurt mozaic al sistemului în sine. Voi menționa doar repererele majore în încercarea de a descrie rețeaua bine organizată de instituții care s-a dezvoltat în Ungaria de-a lungul a aproape 30 de ani, capabilă să transmită atât «divertismentul, cât și arta înaltă», și care reprezintă baza pentru consolidarea procesului de înculturare.

În această lucrare, mă refer la sistemul eterogen de școli de artă preșcolare, primare și secundare, care oferă baza pentru educația în domeniul dansului. Din perspectiva progresului educațional, doresc să evidențiez schimbările în sistemul de cerințe și provocările condițiilor de bază ale învățământului public pentru materialul de învățare în domeniul dansului.

În urmă cu mai bine de 30 de ani, prima apariție instituțională a educației prin dans a fost pusă în evidență de grădinițele alternative (Waldorf sau private), urmate de școlile artistice primare (ECEC - Programul de Dezvoltare a Valorilor și Competențelor și școlile bazate pe Cadre curriculare pentru Competențe Valori și școlile Waldorf). Intervalul prezentat este cea a unei epoci a schimbărilor de mentalitate și de calitate. Au fost puse în evidență specificitățile grupului de vârstă și tradițiile locale, iar impactul educațional complex al dansului a fost formulat în toate mediile educaționale. Acest



VR și posibilitatea de a învăța dansuri.

(Sursa: <https://create.vista.com/hu/unlimited/stock-photos/184918786/stock-photo-side-view-surprised-woman-using/> 2023.05.17)

lucru poate fi confirmat prin examinarea a 5 documente care reglementează fundamental educația:

- 1) Curricula Națională din Ungaria (1995, 2003, 2007, 2012, 2020)
- 2) Curricula cadru (aliniată cu Curricula Națională),
- 3) programe de pedagogie,
- 4) programe de învățământ locale
- 5) Fișele de disciplină ale profesorilor (acestea pot include și planurile de lecție ale profesorilor, care pot conține date relevante).

Prima realizare majoră este primul curriculum de dans popular (în 1998), bazat pe Curricula Națională din 1995 și pe curricula cadru. Acesta permite reglementarea predării diferitelor arte (pe lângă muzică, în școlile primare de artă se introduce predarea dansului, a artelor vizuale, a artelor aplicate, a dramaturgiei și a teatrului de marionete). În secțiunea care privește dansul, predarea dansului popular a devenit parte a educației publice.

Modificarea curriculumului din 2004, consfințită prin lege [Decretul 27/1998 (VI.10.) al Ministerului Educației și Științei], conține cerințele pentru educația artistică de bază. Acesta conține cerințele pentru examenele de bază și cele finale. Absolvirea cu succes a examenului de bază în domeniul artelor este o condiție prealabilă pentru a trece la cursurile superioare (începând cu 2005/2006).

Curricula din 2012, bazată pe competențe, reprezintă o realizare semnificativă. Curriculumul pentru dans popular nu a specificat materialul de dans obligatoriu pentru fiecare grupă de ani, alegerea materialului a fost lăsată la discreția școlilor, care au putut stabili în acest fel programele lor. În cazul educației artistice, suprapunerea diferitelor tipuri de școli înseamnă că obiectivele și sarcinile sunt predefinite.

Cea mai recentă Curriculă din 2020, va integra educația în domeniul dansului în mai multe materii prin intermediul unor materii opționale și a educației integrate. Acesta prevede și o consolidare a disciplinelor de studii generale în școlile de artă datorită criteriilor de admitere. Integrarea identității naționale/cunoștințelor culturale este, de asemenea, puternic prezentă în toate materiile de studii generale.

După cum a spus József Tóthpál în propunerea pentru prima Curriculă Națională din 1998: „Dintre diferitele domenii ale culturii, artele sunt poate cele mai complexe, cele mai deschise și, prin urmare, cele mai controversate. Pe de o parte, pentru că oferă o gamă extrem de largă de posibilități în ceea ce privește epistemologia, iar lumea valorilor artistice este extrem de diversă și multifacțată. Pe de altă parte, tocmai din cauza celor de mai sus - și din cauza legăturilor strânse dintre disciplinele conexe ale artelor – ele necesită o educație foarte amplă și temeinică a persoanelor care o mediază. Dansul, deși într-o oarecare măsură legat de teatru, în special de teatrul pentru copii, este cel mai apropiat de lumea muzicii. În acest fel, actualul sistem de educare în Curricula Națională poate ridica o serie de întrebări în procesul de implementare și realizare.”¹⁶ Unele conținuturi ridică și astăzi întrebări pentru profesorii practicieni. Dar există, desigur, aspecte mai ample, funcționale și conceptuale ale acestor întrebări, în primul rând implicațiile interpretărilor care explorează rolul culturii mișcării, și în special rolul culturii dansului, în viața omului și a societății umane, în ceea ce privește comportamentul, conduita, dezvoltarea caracterului și, nu în ultimul rând, sănătatea mintală și îngrijirea sănătății.¹⁷

Dansul, deși la un moment dat în dezvoltarea se desprinde de cultura cotidiană, este expusă de aceasta (este pus pe scenă, face parte din spectacole etc.) – într-un anumit sens și într-un anumit mod rămâne prezent în viața de zi cu zi. Acest lucru este valabil în special pentru cultura mișcării – și pentru cultura dansului în cadrul acesteia – care este menționată în literatura de specialitate ca dans și artă a dansului, sau dans de uz comun și dans pe scenă.

În cultura mișcării și a dansului, este important să se facă distincția între cele două definiții menționate mai sus (dansul generic și dansul scenic), deoarece conceptul de pedagogie a dansului include, în sensul cel mai general, atât pedagogia dansului generic, cât și cea a dansului scenic. „Din punctul de vedere al pedagogiei învățământului public, bineînțeles, numai dansul în domeniul public; din punctul de vedere al pedagogiei învățământului superior, însă, dansul pe scenă, sau, cu alte cuvinte, arta dansului, face parte integrantă din această disciplină: învățământul artistic primar și secundar și, respectiv,

¹⁶ Tóthpál 1998: 29.

¹⁷ a se vedea, de asemenea, Tóthpál 1998: 30.

învățământul artistic superior apar ca discipline conexe.” – spune József Tóthpál.¹⁸

Scopul principal al educației publice este de a oferi elementele de bază ale educației artistice. În predarea artelor vizuale, a muzicii, a teatrului și a dramei, a dansului (ca discipline), a timpului liber și a educației experiențiale și a legăturilor interdisciplinare se bazează pe metode pedagogice bazate pe proiecte. Există cerințe și expectative pentru predarea cu orientare practică în școlile de artă. Iar în învățământul superior se observă un fel de structură metodologică internă închisă (pedagogie specifică unei discipline, dezvoltare profesională continuă).

Instituțiile de învățământ se adaptează la provocările vremurilor actuale prin dezvoltarea unor domenii de cunoaștere din ce în ce mai complexe. Mediile disciplinelor de cultură generală și abilitățile și competențele personale sunt solicitate în sistemul de progres la admiteri. Un exemplu selectat dintre numeroasele programe ale școlilor primare de artă ilustrează structura învățământului de dans.

Structura programului pedagogic pentru educația de bază a dansului												
Discipline obligatorii pe clasă												
Disciplină	Pre-Formare		Formare de bază						Formare continuă			
	I.	II.	I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	I.	II.	III.	IV.
	EC1	EK2	AK1	AK2	AK3	AK4	AK5	AK6	TK1	TK2	TK3	TK4
Grupa de vârstă(recomandată) an	6-8	8-10	10-12	11-13	12-14	13-15	14-16	15-17	18-20	19-21	20-22	22+

Programele de învățământ ale majorității instituțiilor prevăd predarea dansului de la vârsta de 6 ani până la 22. Clasele sunt împărțite în 3 nivele mari (pregătitoare, de bază, avansată) în funcție de specificul vârstei. Acest sistem justifică prioritatea acordată managementului talentelor în structura învățământului de dans. În acest sistem complex în rețea, familia, profesorul (școala), colegii, societatea, precum și creativitatea și motivația individuală

¹⁸ Tóthpál 1998.

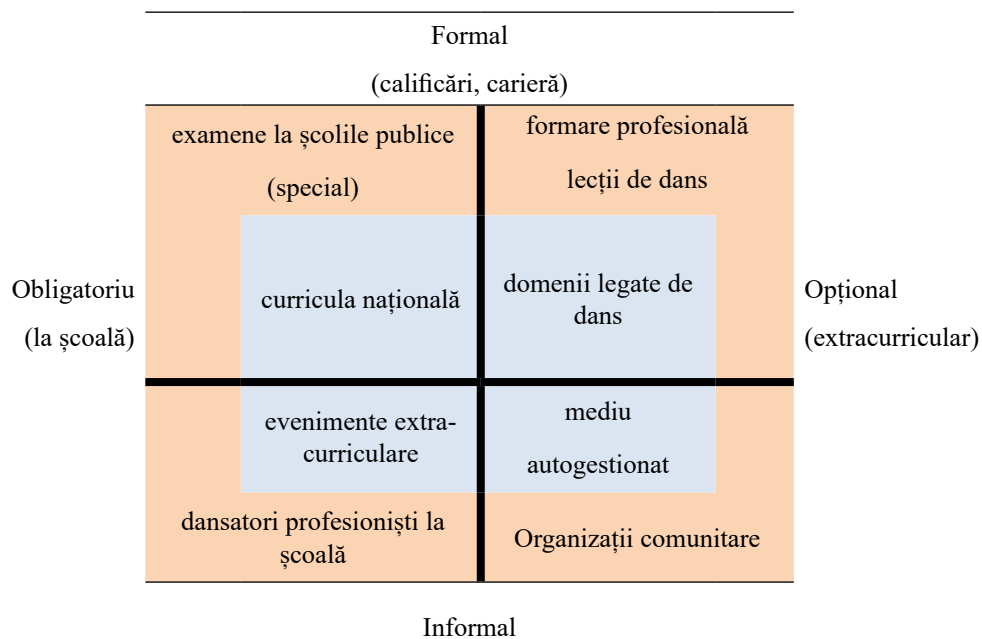
joacă un rol major. Ungaria are un sistem considerabil și bine pus la punct. Atelierele de talente calificate (MTM) reprezintă o serie de activități:

- nivel instituțional
- nivel de practică al studenților
- nivel de instituții partenere
- nivelul atelierelor de talent universitar
- nivelul relațiilor externe

Există, de asemenea, un sistem bine structurat de recrutare a talentelor și de mentorat: centre de talente, servicii specializate, ateliere de lucru pentru talente. Conceptul de rețea al MTM este de a coordona funcțiile și sarcinile diferitelor ateliere de talente într-un mod reglementat și sustenabil pe termen lung. Este de fapt un set de rețele care se completează și se consolidează reciproc. Pentru a înțelege complexitatea câmpului de cunoștințe asociate dansului este extrem de important și necesar să abordăm rolul pedagogului. Mai multe forumuri profesionale se întreabă dacă profesorii, profesorii de dans și educatorii în domeniul dansului părăsesc învățământul superior cu cunoștințele necesare pentru a putea identifica talentele cu un ochi înțelegător și cu cunoștințele necesare pentru a putea face față eșecului rezultat din competiții și criteriile de performanță? Este esențial și necesar să se sporească cunoștințele acestor abilități în rândul viitorilor educatori publici.

Nivele de formare

Pentru a prezenta în mod structurat conținutul educației în domeniul dansului, este important să descriem pe scurt caracteristicile diferitelor nivele de formare. Tabloul de mai jos oferă o prezentare generală a opțiunilor de formare în domeniul dansului.



Oportunități de a învăța dans.¹⁹

Astăzi, abordarea artistică, pedagogică și teoretică a dansului este de nivel înalt. Pedagogia artei a devenit parte indispensabilă a științei educației. Dansul este o artă fundamental non-verbală, iar predarea sa este foarte relevantă atât din punct de vedere pedagogic, cât și metodologic. Importanța sa s-a schimbat odată cu crearea școlilor primare de artă, unde aproximativ 100.000 de elevi sunt înscriși la diferite discipline de dans. Principiile pedagogice moderne se reflectă, de asemenea, în practica educației în domeniul dansului și a fost inițiată o schimbare de abordare, care este, desigur, în conformitate cu cerințele pentru profesori din legislația privind învățământul superior (calificări, grade academice etc.). Merită, de asemenea, să evidențiem un exemplu specific de formare în școli (2016).

Diagrama de formare a școlii de dans arată în mod clar opțiunile de progresie și interconectarea nivelurilor de formare. Cum arată sistemul de învățământ din Ungaria în prezent?

¹⁹ Formulare similară ca ilustrare a educației muzicale în Dragnea 2022. <https://dea.lib.unideb.hu/server/api/core/bitstreams/2f9c8abc-bd6f-4db2-9c0d-4aea1cd44698/content>

KÉPZÉSI ÁBRA

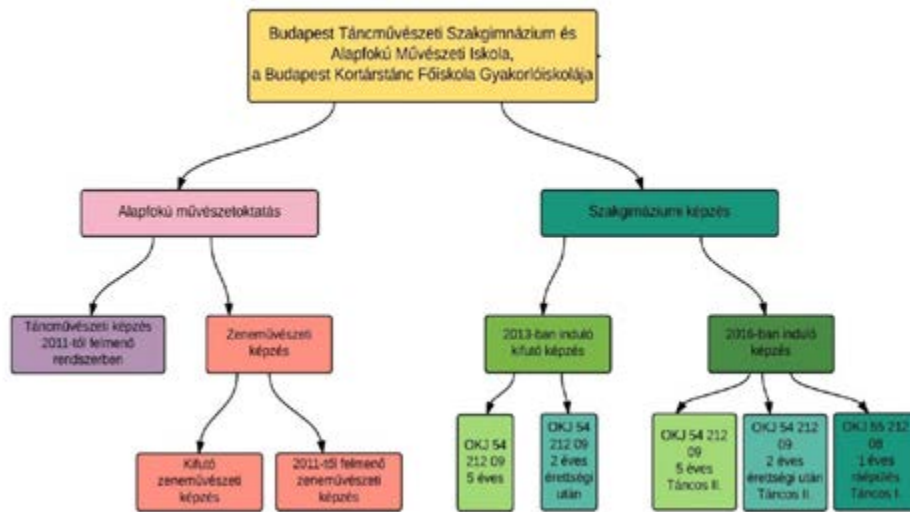


Diagrama de formare a unei școli primare de artă din Budapesta în 2016 (sursa: https://tanc.org.hu/wp/wp-content/uploads/2018/03/buti_pedag%C3%B3giai-program_2016-1.pdf)

- I. Primul nivel de educație este grădinița. Pentru grupa de vârstă preșcolară (3-6/7 ani), nu se predă dansuri populare! [La acest nivel de învățământ predomină predarea și desfășurarea jocurilor populare ritmice, cântate, dezvoltarea abilităților ritmice și a simțului echilibrului (predarea elementelor de pregătire a motivelor de dans).
- II. Scopul școlilor primare este de a asigura un nivel ridicat de transfer de cunoștințe teoretice și de învățare avansată. În școlile primare de artă, pe lângă materiile generale, scopul este de a oferi cunoștințe practice și o gândire complexă sub formă de artă.²⁰

²⁰ Citește mai mult Mizerák 2014: 156.

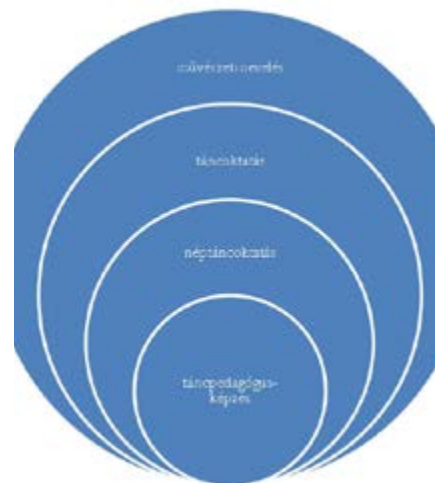
Az iskolarendszer térképe 2020-tól



(sursa: <https://palyavalasztas.fpsz.hu/iskolarendszer-2020/> descărcat la 17.05.2023)

III. În școlile secundare, școlile de artă și școlile profesionale, disciplinele de cultură generală sunt, de asemenea, consolidate, dar educația diferențiată în funcție de talente și abilități (metodologia de dezvoltare personală) devine predominantă prin utilizarea pedagogiei creative.

IV. În învățământul superior, scopul formării profesorilor de dans este de a forma profesori de dans cu un nivel ridicat de competență tehnică și pedagogică în balet clasic, dans popular, dans de societate, dans modern și dans pentru copii. Aceștia au o gamă largă de calificări în domeniul dansului, al muzicii, al psihologiei și al pedagogiei, ceea ce le



Integrarea educației și formării în domeniul dansului popular în educația artistică (diagrama autorului)

Educație artistică ↓ Pedagogia dansului ↓
Pedagogia dansului folcloric ↓ Formare-de-pedagogie a dansului

permite să predea dansul în școlile de dans, atât individual, cât și în grupuri, în domeniul calificărilor lor.²¹ În cazul învățământului superior, munca fizică, asertivitatea lingvistică, conștientizarea corpului, încrederea formală, abilitățile cognitive și sănătatea mentală generală sunt cheia. O schimbare de percepție (dansator/artist - profesie) poate fi observată în ultima treime a secolului XX. Provocările legate de formarea profesorilor de dans, a instructorilor de dans și a formatorilor în sistemul de învățământ superior. În ultimii ani a apărut o metodologie mai diferențiată și mai specializată în formarea profesorilor de dans (apare o nouă teorie pedagogică), o abordare mai specifică formării profesorilor.²² Problema de bază a pregătirii pedagogilor rămâne practica. Există o nevoie de locuri de formare adecvate (în 2013, 36 de școli de arte primare și secundare au oferit formare ca profesori de dans).

Pregătirea se concretizează într-o carieră în domeniul artelor și una de profesor de dans. Acest fapt implică teoretic interoperabilitatea dintre cele două domenii. Cine este profesorul bun? Cel care știe să danseze sau cel care predă bine, dar nu este artist (problema resurselor umane în școli va fi în sfârșit clarificată în legislație până în 2023, deși conceptul de artist în învățământul școlar trebuie încă rafinat). Interoperabilitatea carierei artistice și a carierei de profesor de dans ridică noi probleme legate de piața muncii și de ocuparea forței de muncă. În absența unei calificări a profesorilor,²³ aceștia devin neclasificabili în categoriile de profesor I, profesor II, maestru și profesor de cercetare.

Baza de lucru a culturii maghiare de dans este, desigur, sistemul național de învățământ de dans. În domeniul dansului popular de scenă, succesul ansamblurilor profesioniste din străinătate este bine cunoscut, deși continuarea tradițiilor și noile abordări ale folclorismului au dus la un discurs și o contextualizare semnificativă.

²¹ Acreditarea Colegiului de Dans 1997.

²² Mizerák 2014: 157-158.

²³ Modificări ale calificărilor cadrelor didactice și ale calificărilor profesionale din anexa 3 la Legea CXX din 2011.

În prezent, educația în domeniul dansului în Ungaria este asigurată în principal prin intermediul învățământului artistic, care poate fi împărțit în trei niveluri: educație de bază, intermediară și superioară. Această structură bine stabilită este completată de o rețea de instituții culturale publice și de diverse cursuri postuniversitare și cursuri de formare continuă oferite de alte organizații. Din cele de mai sus reiese că formarea profesorilor de dans și perfecționarea profesională asigură viabilitatea culturii naționale de dans și a artelor dansului.

Prevederile legislative din ultimii 15 ani au condus la o serie de probleme care îi preocupă pe profesorii de dans, la care au reflectat mulți cercetători/educatori. Cea mai fundamentală dintre acestea: sunt profesorii de dans suficient de pregătiți pentru diferitele contexte educaționale? Voi enumera mai jos mozaicul acestor probleme.

- 1) Provocările legate de formarea cadrelor didactice: numărul de candidați, calificările, experiența, disponibilitatea posturilor didactice într-un context de ore de predare limitate.
- 2) În strânsă legătură cu punctul de mai sus se află problema formării continue. Scopul principal al formării profesorilor este de a reînnoi cultura metodologică și conținutul educației pentru dans în învățământul public.
- 3) Aplicare noilor metode și provocările:
 - a. Programul pedagogic școlar;
 - b. Includerea „materiei” în curriculum;
 - c. Integrarea în curriculum-ul profesorului.
- 4) Dificultăți pentru profesorii de dans:
 - a. Este necesară adaptarea diferitelor medii educaționale:
 - club școlar
 - în case de cultură
 - numai în cadrul lecțiilor de educație fizică
 - disciplină distinctă
 - nevoi locale, societale
 - alte condițiile (număr de ore)

Descrierea pe scurt a conținutului pedagogiei de dans

În grădiniță, programul pedagogic include mișcarea de dans, care NU este predare, ci activitate ludică. Cele mai importante elemente ale motivelor pregătitoare de dans sunt:

- 1) sala de dans pentru copii
- 2) cursuri de dans popular pentru grădiniță (grupe mijlocii și mari)
- 3) folclor de sezon - muzică + proverbe + motiv de dans popular [de exemplu: septembrie - mers în cerc cu mers susținut, bătaie de tobă, bătăi de palme; mers susținut în cerc cu strângere de mână, îndoirea genunchilor, - întindere (sfert de ritm) etc.].

Apar o gamă foarte diversă de programe de folclor (programe educaționale locale: Folclor în grădiniță, programul Lalele, programele T.E.T. [Dance-based Aesthetic Training]), în care accentul nu este pus pe genul programului, ci pe copil.

În învățământul primar și secundar, dansul ca domeniu de conținut este inclus în următoarele discipline, pe baza standardelor de conținut aliniat la curriculum național 2020.

Curriculă-cadru pentru școala primară 1-4.	Curriculă-cadru pentru învățământul primar 5-8.	Curriculă-cadru pentru licee, clasele 9-12.	Curriculă-cadru pentru învățământul secundar pentru clasele 7-12.	Programe-cadru pentru educație și formare profesională	
				Curriculă-cadru de studii generale pentru școlile profesionale	Programele-cadru pentru clasele 9-12 din liceele profesionale
muzică și cântat	muzică și cântat	muzică și cântat	muzică și cântat	educație fizică	dansator
educație fizică	studii despre cultură națională și comunități	dramă și teatru	studii despre cultură națională și comunități		muzician de folclor
	dramă și teatru	+ educație fizică	dramă și teatru		actor
	educație fizică		+ educație fizică		

Dansul ocupă un loc important în cadrul a 3 materii din programa-cadru aliniată la nivelul național: muzică și cântat, educație fizică și teatru și dramă, cu exigențe aferente nivelului.

În ceea ce privește cântecul și muzica, în clasele 1-8 se pune accentul pe cântecele și dansurile de joacă ale copiilor maghiari, precum și pe dezvoltarea ritmică (se așteaptă participarea activă la dansuri). În clasele 9-10, se specifică dezvoltarea abilităților complexe.

La **Educație fizică și promovarea sănătății**, clasele 1-12, sunt introduse jocuri populare. În clasele 5-8 - dans popular (1 oră pe săptămână, 36 de ore pe an). Tot aici, pe baza regulamentului de conținut elaborat pentru Curricula Națională 2020, ilustrarea locațiilor etnografice, costumul, conținutul etnografic în 2 ore. Pentru clasa a 6-a, 5 ore de sărbători, obiceiuri festive + 1 oră de peisaje; pentru clasa a 7-a, 2 ore de culturi de dans, casa de dans; pentru clasa a 8-a, 5 ore de obiceiuri festive cu dans. Se stabilește ca cerință de examen (ca aptitudine dobândită) capacitatea de a asocia muzica populară cu peisajele și stilurile de dans. Cele 5 lecții de educație fizică pe săptămână, în ordine crescătoare, începând cu anul 2012, de la clasa 1, 5, 9, sunt introduse ca o nouă oportunitate de dezvoltare a abilităților de dans pentru tinerii care frecventează instituțiile de învățământ. Dans popular – opțional în 2 lecții pe săptămână. Cu toate acestea, se acceptă și dansul și mișcarea de dans studiate în alte asociații de dans/dans timp de 2 ore pe săptămână. În această formă, elementele de dans chiar sunt predate elevilor. În cadrul lecțiilor de educație fizică, predarea dansului prevede utilizarea și dezvoltarea mai multor forme de mișcare de dans (dans popular, aerobic, hip-hop etc.).²⁴

În cadrul disciplinei Teatru și dramaturgie, conținutul de competențe de dans Clasele 5-8 Joc popular 7 ore; jocuri dramatice cu dans 4 ore; dans de teatru 2 ore. Clasele 9-12 Jocuri dramatice cu dans 3 ore; dans popular opțional: jocuri de dans cu dans.

²⁴ Mai multe detalii:

http://kerettanerv.ofi.hu/01_melleklet_1-4/index_alt_isk_also.html;

http://kerettanerv.ofi.hu/02_melleklet_5-8/index_alt_isk_felso.html;

http://kerettanerv.ofi.hu/03_melleklet_9-12/index_4_gimn.html [ultima vizită 22/06/2023]

Curricula-ul cadru stabilește, de asemenea, exigențele privind dansul popular ca disciplină opțională în cadrul programului școlar.

Structura educației artistice și a educației în domeniul dansului a adus recent o soluție la provocările actuale. Începând cu 1998, punerea în aplicare a componentei de dans (și teatru) din cadrul curriculei a reprezentat un reprezentat studiul de caz pentru învățământul public. Rămâne valabil că cei care pot preda cu adevărat dansul, sunt cele care iubesc ei înșiși muzica și formele de mișcare ale dansului pe care le predau.²⁵

Experții au identificat mai multe provocări în materie de cercetare legate de introducerea dansului în învățământul public:

1. Importanța dansului în copilărie și impactul acestuia asupra dezvoltării personale în prezent.
2. Rolul educației prin dans popular pentru copiii cu dizabilități ușoare și hiperactivi.
3. Rolul profesorului de dans (motivare, identificarea talentelor, mentorat).
4. Studii comparative privind impactul dansului popular în instituțiile de învățământ.
5. Este necesar o evaluare națională, care să stabilească dacă există resurse umane suficiente care să acopere exigențele de predare a dansului formulate de Curricula Națională și să adapteze sistemului de formare a profesorilor de dans (formare continuă).
6. Pregătirea materialelor de suport (pentru învățământul integrat).²⁶

În instituțiile de învățământ, este atât un obiectiv, cât și o sarcină să se dezvolte revirimentul dansului în combinație cu cântatul, muzica și alte arte și să se construiască un model de cunoaștere interdisciplinară. Predarea și învățarea dansului trebuie să facă față unor noi provocări.²⁷ Timpurile în schimbare modelează de asemenea aspirațiile culturale ale oamenilor. În societatea informațională a secolului XXI, circumstanțele individului vor fi din

²⁵ Láng 2019: 73; a se vedea și Láng - Bognár 2021: 255-266.

²⁶ Jakabné Zórándi 2009.

²⁷ A se vedea tradiția și noile abordări ale cercetării dansului popular maghiar în Kavecsán-szki 2022: 9-33.

ce în ce mai puțin favorabile dansului/dansului popular. Valorile „populare” care au fost transmise artelor pot trăi și vor avea un impact educativ în cultivarea gusturilor generației următoare.²⁸ Este adevărat că valorile culturii dansului nu sunt doar valorile unei generații și că nu un dansator, artiștii sau ansamblurile de dansuri alcătuiesc cultura dansului dintr-o țară, ci poporul în ansamblu.

²⁸ A se vedea Molnár 1982: 25.

Literatură

- 110/2012 (VI.4.) Hotărâre de Guvern privind publicarea, introducerea și aplicarea Curriculumului național de bază
- Decretul guvernamental 277/1997 (XII. 22.) privind formarea continuă a cadrelor didactice, examenul profesional al cadrelor didactice, precum și indemnizațiile și beneficiile participanților la formarea continuă. <https://net.jogtar.hu/jogszabaly?docid=99700277.kor>
- Decretul nr. 27/1998 (VI. 10.) al Ministerului Educației și Științei privind introducerea și publicarea cerințelor și a programelor de învățământ artistic de bază, modificat prin Decretul nr. 3/2011 (26 ianuarie 2011) al Ministerului Educației și Științei al Ministerului Educației și Științei al Republicii Ungare de modificare a Decretului nr.
- 326/2013 (VIII. 30.) Hotărâre de Guvern pentru punerea în aplicare a Legii XXXIII din 1992 privind sistemul de carieră a cadrelor didactice și statutul funcționarilor publici din instituțiile publice de învățământ. http://njt.hu/cgi_bin/njt_doc.cgi?docid=162771.356544
- Modificări ale calificărilor cadrelor didactice și ale calificărilor profesionale din anexa 3 la Legea CXX din 2011. <https://net.jogtar.hu/jogszabaly?docid=a1100190.tv> [<http://www.kozlonyok.hu/nkonline/mkpdf/hiteles/mk13160.pdf>]
- ANTAL, László
2010 *Pedagogia dansului popular*. Manualul profesorului (ediția a 2-a revizuită). Budapesta.
- BARRETT, Martyn (ed.)
2006 *Cunoștințele, credințele și sentimentele copiilor despre națiuni și grupuri naționale*. Hove: Psychology Press. doi: 10.4324/9780203203493618
- BIHARI NAGY, Éva
2015 Tradiție - Folclor - Inovație. În Maticsák, Sándor (ed.): *Studii pentru reînnoirea conținutului pedagogic al materiei de formare prin corespondență și parțială a cadrelor didactice - științe umaniste*. Debrecen. 5-26.

BOLVÁRI-TAKÁCS, Gábor

2017 *Anii de școală de dans*. Budapesta: Universitatea Maghiară de Dans.

BOLVÁRI-TAKÁCS, Gábor (ed.)

2000 *Academia Maghiară de Dans 1950-2000*. Budapesta: Studio

DANCS, Katinka

2016 *Cultură - școală - identitate națională*. Înțelegerea și explorarea identității naționale în rândul elevilor din învățământul primar https://www.researchgate.net/publication/315326304_Kultura_-_iskola_-_nemzeti_azonossag_tudat_A_nemzeti_identitas_ertel-mezese_es_vizsgalatanak_lehetosegei_altalanos_iskolasok_koreben (descărcat la 17.08.2022)

DEMARCSEK, Zsuzsa

2019 *Program integrat de educație și formare în domeniul dansului popular la nivel primar*. Budapesta. <http://mte.eu/wp-content/uploads/2022/01/N-O-P-kotet-VEGSO.pdf>

DAMARCSEK, Zsuzsa (și alții)

2020 *Metodologia dansului popular cu planuri tematice pentru școlile primare de artă*. Universitatea Maghiară de Dans. <http://mte.eu/wp-content/uploads/2020/09/N%C3%A9pt/C3%A1nc-m%C3%B3dszertani-ismeretet%C3%A9s.pdf> [ultima accesare: 22.06.2023]

DRAGONY, Gábor

2022 *Dimensiunile educației muzicale folclorice în contexte curriculare și extracurriculare ale educației artistice*. Un studiu empiric al educației și formării în domeniul muzicii populare. <https://dea.lib.unideb.hu/server/api/core/bitstreams/2f9c8abc-bd6f-4db2-9c0d-4aea1cd44698/content> (descărcat 17.05.2023)

JAKABNÉ ZÓRÁNDI, Mária

2009 Reflecții asupra prezentului și viitorului educației artistice. În Bolvári-Takács Gábor (ed.): *Tradiție și inovație în dans, pedagogia dansului și cercetarea în domeniul dansului*. Conferință științifică la Academia Maghiară de Dans, 9-10 noiem-

brie 2007, Budapesta. 95-99. <http://mte.eu/wp-content/uploads/2019/08/2007-1.pdf> (descărcat la 17.05.2023)

KARCAGI, GYULÁNE

1998 *Jocuri pentru copii, dansuri pentru copii la școala din Alsóerdősori*. Școala primară de canto și muzică. Budapesta.

KAVECSÁNSZKI, MÁTÉ

2022 Abordări tradiționale și noi în cercetarea dansului popular maghiar. În Éva Bihari Nagy (ed.): *Dans - Curriculum - Metodă*. Notă metodologică. *Studia Folkloristica et Ethnographica* 87. (Tradiție și educație 2.) Debrecen. 9-33.

KOTSHY, Beata

2000 *Pregătirea pentru planificarea pedagogică în formarea profesorilor* (teză de doctorat) <https://repozitorium.omikk.bme.hu/bitstream/handle/10890/103/ertekezes.pdf?sequence=1> (descărcat 17.05.2023) Budapesta: BME

KOVÁCS, Ilma

2011 *Despre e-learning în primii ani ai secolului XXI*. <https://mek.oszk.hu/09100/09190/09190.pdf> (descărcat la 17.05.2023) 130-130.

LÁNG, Éva

2019 Cadru metodologic pentru predarea dansului. *ACTA Universitatis, Sectio Sport*. Tom. XLVI. Universitatea Eszterházy Károly, Institutul de Științe ale Sportului. 73-82. <http://real.mtak.hu/108187/1/L%C3%A1ng.pdf> (descărcat 17.05.2023)

LÁNG, Éva – BOGNÁR, József

2021 Aspecte școlare și de formare ale educației în domeniul dansului: experiențe și oportunități. În Juhász Erika - Kozma Tamás - Tóth Péter (eds.): *Inovație socială și învățare în era digitală*. Budapest - Debrecen: Debreceni University Press. 255-266. http://hera.org.hu/wp-content/uploads/2021/05/HERA_Evkonyvek_VIII_online_2.pdf (descărcat la 17.05.2023).

LANSZKI, Anita – PAPP-DANKA Adrienn – SZABÓ Eszter

2021 *A investigat introducerea unui program de metodologie a dansului în învățământul public.* file:///H:/EL%C5%90AD%C3%81SOK/T%C3%A1nc%20-%202023/4812-Cikk%20sz%C3%B6vege-23894-1-10-20210301.pdf (descărcat 17.05.2023)

Monitorul OFICIAL AL UNGARIEI nr. 17 din 2020

MARINKA Melinda

2019 Chestiunea patrimoniului în cercetarea etnografică germană despre etnia germană. În Karlovitz János Tibor (ed.) *Studii în domeniul dezvoltării culturale și tehnologice durabile, bazate pe competențe.* Komárno. 306-313.

MIZERÁK, KATALIN

2014 Oportunitățile pentru educația instituțională în domeniul dansului în Ungaria în 2013. Un model de carieră pentru dans și/sau un model de carieră pentru profesorii de dans? În Bolvári-Takács Gábor (ed.): *Creativity - Reception - Criticism in Dance Art, Dance Pedagogy and Dance Research.* 4th Dance Studies Conference at the Hungarian Dance Academy, 8-9 November 2013. 155-168. file:///H:/EL%C5%90AD%C3%81SOK/T%C3%A1nc%20-%202023/101947.pdf (descărcat: 17.05.2023)

MOLNÁR, István

1982 *Sistemul meu de pregătire a dansului maghiar.* Budapesta: NPI

Curriculum cadru OM. Informatică AT 243/2003 (XII. 17.); *Curriculum național de bază 2007.* Ministerul Educației și Culturii.

Budapesta. 10. URL: www.jos.hu/down/0106/OMkerettanerv.doc

Curriculum cadru OM. Informatică AT 243/2003 (XII. 17.); *Curriculum național de bază 2007.* Ministerul Educației și Culturii.

Budapesta. 10. URL: www.jos.hu/down/0106/OMkerettanerv.doc

- POLONYI, Tünde – ABARI Kálmán – HORKAI Anita – TISZA Károly
2017 Învățarea și predarea digitală în școli. http://inyelv.unideb.hu/docs/digitalis_tanulas_es_tanitas_az_iskolaban.pdf (preluat la 18.03.2019)
- RAPOS, Nóra – GASKÓ Krisztina – KÁLMÁN Orsolya – MÉSZÁROS György
2011 *Conceptul de școală adaptivă-acceptivă*. Institutul pentru Cercetare și Dezvoltare în Educație. Budapesta. <http://mek.oszk.hu/13000/13021/13021.pdf> (accesat la 17.07.2019).
- RÉDLY, Elemér
2023 *De la tradiția orală la multimedia*. Transmiterea culturii. <http://cyberpress.sopron.hu/article.php?id=2753> (2022.08.17)
- SINGER, Péter
n.a. Predarea disciplinelor umaniste cu ajutorul multimedia. <http://ofi.hu/tudastar/tanari-kulcskompetenciak/human-targyak> (preluat la 18.03.2019)
Cadrul profesional pentru calificarea de dansator I (dansator popular) 55 212 08.
file:///H:/EL%C5%90AD%C3%81SOK/T%C3%A1nc%20-%202023/55_212_08_Tancos_I_Neptanc_kerettanternv.pdf (letöltés. 2019.07.17.)
- TÓTHPÁL, József
1998 Pedagogia maghiară a dansului a fost plasată. *Cultura școlară* 1998/8: 29.

BalletWhere – lecții de la o inovație educațională în istoria dansului

ANNA MÁRIA BÓLYA

Realitatea virtuală în învățământul superior

Mediul educațional universitar - care în multe țări are o dimensiune artistică, inclusiv dansul – s-a schimbat în mod fundamental. Învățământul superior a devenit o nouă arenă globală pentru crearea și utilizarea cunoștințelor, unde este necesară o reinterpretare continuă a valorilor fundamentale individuale și sociale.¹

Este necesară selectarea cunoștințelor și a metodelor de predare, astfel încât elevii să aibă posibilitatea de a exersa și de a dezvolta competențele necesare în secolul XXI. Acest lucru necesită o trecere de la modelul de furnizare de informații la o mai mare implicare a studenților, o predare mai centrată pe elev și noi metode de evaluare care să măsoare competențele și stăpânirea conținutului.²

Primul avantaj al potențialului tehnologiilor VR și AR este că acestea creează un mediu educațional care este în primul rând centrat pe elev. Punerea în aplicare a utilizării acestora necesită mai multă pregătire și dezvoltarea competențelor digitale din partea educatorilor. Este de dorit o bună înțelegere a caracteristicilor mediului de implementare și o analiză atentă a beneficiilor și a ritmului de implementare.³

Tehnologiile disruptive din învățământul superior au un impact asupra metodelor și mediilor de predare. Realitatea virtuală este o astfel de tehnologie tipică, care poate schimba în mod fundamental structura metodologică a învățământului superior, în avantajul universităților de implementare. Este dificil de evaluat în acest stadiu dacă noile tehnologii vor transforma modelul actual al învățământului superior și vor înlocui metodele și scenariile actuale de predare, precum și când tehnologia VR va aduce o inovație într-un sector al

¹ Ramsden 2003; Bólya 2021; Boros 2019.

² Bates 2018.

³ Horváth 2018.

învățământului superior.⁴ Beneficiile introducerii VR în învățământul superior par să fie indubitabile. Conținutul 2D plasat în spațiul 3D din MaxWhere este mai bine reținut decât conținutul de pe o suprafață 2D. Conținutul plasat într-un spațiu virtual 3D are pur și simplu o performanță mai bună a memoriei.⁵ Rezultatele testelor reprezentative demonstrează că mediile 3D oferă niveluri mai ridicate de înțelegere și o mai mare eficiență a fluxurilor de lucru digitale. În cadrul testelor care au utilizat interfața MaxWhere ca interfață de învățare VR, utilizatorii au reușit să finalizeze fluxul de lucru necesar cu cel puțin 50% mai repede în mediul MaxWhere 3D decât utilizând schimbul de cunoștințe prin e-mail sau interfețele “tradiționale” de învățare electronică.⁶ Transformarea digitală a învățământului superior nu este doar o necesitate, ci și o oportunitate: pune bazele unui învățământ superior nou, modern.⁷ Acesta este motivul pentru care am lansat proiectul nostru pilot *BalletWhere* pentru a crea și testa un curriculum 3D pentru învățământul de dans. Proiectul de un an și jumătate face parte dintr-un program multianual de valorificare a potențialului 3D al muzicii, al educației muzicale, al dansului și al educației pentru dans. Programul complet se intitulează *Beneficiile realității virtuale în artă*. Agenda digitală de acțiune a Uniunii Europene identifică drept prioritate absolută o mai bună utilizare a tehnologiei digitale pentru predare și învățare. O expertiză digitală aprofundată nu este importantă doar pentru cei care lucrează în domeniul TIC.⁸ Utilizarea spațiilor 3D este deosebit de relevantă în contextul științei.⁹ Exploatarea potențialului 3D este aproape o zonă goală în învățământul superior în domeniul artelor din Europa, în special în domeniul dansului. Sunt în curs de desfășurare două proiecte-pilot ale proiectului “*Beneficiile realității virtuale în artă*”, dintre care primul se află în faza finală de publicare:

1. Testarea unui caz de predare a istoriei dansului (BalletWhere) 2021-2023
2. Testarea pe un caz de predare a dansului 2023-2024

⁴ Horváth 2016; Bujdosó 2017; Flavin 2012.

⁵ Berki 2018.

⁶ Lampert - Pongracz - Sipos - Vehrer - Horvath 2018.

⁷ Noi modele de învățare și predare în învățământul superior; Grupul la nivel înalt pentru modernizarea învățământului superior. 2014.

⁸ Cu privire la Planul de acțiune privind educația digitală. CE. 2018; Lanszki - Bólya 2018.

⁹ Bologna Digital 2020 - Cartea albă privind digitalizarea în spațiul european al învățământului superior 2019.

Contextul proiectului pilot BalletWhere – cercetarea *goldVáRy*

Proiectele *Auróra 1* și *2* s-au axat pe repere importante în dezvoltarea vieții baletului maghiar: deschiderea Teatrului Maghiar din Pest (mai târziu Teatrul Național) în 1837, activitatea maestrului de balet Frigyes Campilli și soarta Emiliei Aranyváry, prima balerină de talie internațională și prima femeie coregraf. Conținutul virtual se concentrează în special pe Aranyváry și pe activitatea ei la Teatrul Național. În proiect au fost implicați, de asemenea, cercetători de la Academia Maghiară de Dans și de la Institutul de Teorie și Metodologie a Artei al Academiei Maghiare de Arte. Proiectul inițial a fost sprijinit de Institutul de Teorie și Metodologie a Artei al Academiei Maghiare de Arte.

Cea de-a doua parte a seriei de proiecte, *Auróra*, care explorează începuturile istoriei baletului maghiar, a făcut lumină asupra aspectelor misterioase din viața Emiliei Aranyváry, a prelucrat datele cercetării Aranyváry, a dezvăluit noi litografii ale bătrânei Aranyváry și a încercat să ofere o imagine cuprinzătoare a activității sale artistice în lumina revistelor de presă și a criticilor contemporane. Proiectul a implicat, de asemenea, crearea unui spațiu virtual, având ca principale puncte de interes clădirea Teatrului Național, figura lui Aranyváry și “fetișurile” baletului romantic.

Tehnologiile 3D nu mai sunt de mult timp necunoscute în viața de zi cu zi. Sistemele legate de imagistica 3D (fotografia 3D, televiziunea 3D, cinematograful 3D, 4D, 5D etc., jocurile 3D pe calculator, simularea 3D) și imprimarea 3D sunt foarte populare. Cu toate acestea, conceptul de realitate virtuală (VR) nu este bine definit și, de fapt, se referă la o gamă mult mai largă de tehnologii. Principala valoare adăugată constă în participarea activă în spațiu și în efectele multisenzoriale. Caracteristicile de bază ale realității virtuale sunt următoarele: este un sistem creat cu ajutorul tehnologiei informatice; utilizatorul poate fi prezent în spațiul virtual; utilizatorul poate interacționa cu obiectele din spațiu; interactivitatea are loc în “timp real” cu evenimentele din spațiu; și utilizatorul poate afecta alte elemente senzoriale decât vederea. Conținutul virtual poate fi prezentat în formă bidimensională, sub formă de imagini generate de calculator sau proiectate de un proiector; cu ajutorul unui

dispozitiv adecvat (cască, “ochelari”) sau chiar în spații speciale (“peșteri”) concepute în acest scop.¹⁰

Conținutul virtual al proiectului Auróra a fost creat în colaborare cu software-ul de spațializare virtuală al Facultății de Informatică a Universității din Debrecen, sub numele de proiectul *goldVáRy*. Unele unități ale facultății au deja experiență în crearea de spații virtuale legate de artă. Spațiul virtual a fost creat cu ajutorul software-ului 3D MAX și UNITY. 3D MAX este un software de modelare și redare tridimensională pentru crearea de animații 3D realiste, design vizual și experiențe de realitate virtuală. Acesta este compatibil cu alte programe Autodesk. Printre avantajele oferite de UNITY¹⁷ se numără: grafică de înaltă calitate; un mediu de dezvoltare excelent; spații de modelare 3D flexibile și post-editare relativ simplă. În spațiul virtual pot fi plasate atât obiecte fixe, cât și mobile. Mai multe proiecte care utilizează UNITY sunt cunoscute în domeniile medical, aerospațial și militar.

Modelul a creat un spațiu de teatru care poate fi parcurs și experimentat ca o “realitate virtuală” care poate fi extinsă. În prima fază a proiectului, clădirea teatrului lui Aranyváry din Pesta, Teatrul Maghiar din Pesta (Teatrul Național), finalizat în 1837, extins ulterior și demolat în 1913, a fost reconstruită în spațiul virtual. Dificultatea în acest caz a constat în faptul că clădirea nu mai există și nu au putut fi găsite planuri detaliate ale acesteia în documentele de arhivă. Pentru a crea un interior colorat cu precizie geometrică, a fost nevoie de planurile lui Mátyás Zitterbarth din 1835, care nu au fost găsite până în prezent și nu sunt menționate în literatura de specialitate. Clădirea neoclasică, construită în 1837, a fost construită după modelul Odeonului din Paris, la fel ca și teatrele maghiare din acea vreme, ceea ce a contribuit la crearea conținutului VR. Pentru designul interior al teatrului, două planuri ale sălii, descrieri textuale ale dimensiunilor și imagini digitale ale sălii, lojei și scenei au fost disponibile în arhiva de imagini digitale a bibliotecii. Este disponibil un număr relativ mare de reprezentări exterioare ale clădirii (aproximativ 40 în total).

În spațiul virtual, exteriorul clădirii duce direct la auditoriu. În acest spațiu autentic, puteți privi în jurul sălii de spectacole a Teatrului Național în jurul anului 1850. Dacă faceți clic în acest spațiu, veți ajunge la o expoziție virtuală în stil modern. Conținutul acesteia: cel mai faimos portret al lui Canzi, reali-

¹⁰ Hodgson 2019: 161-173.

zat de Aranyváry, este încorporat în fundal. Pe scenă sunt dispuse în cerc 10 ecrane de proiecție virtuale (3, 4, 3), care folosesc textul viitoarei publicații a proiectului de cercetare Aurora și link-uri încorporate pe internet pentru a transmite conținutul într-o formă potrivită pentru ilustrarea științifică și educație.

Expoziția virtuală include, de asemenea, “fetișurile” baletului romantic. Accesoriul principal este reprezentat de pantofii de vârf ai balerinei romantice. Pantofii de vârf de pe masa de sticlă se bazează pe reprezentări ale pantofilor de vârf din perioada romantică a secolului al XIX-lea. Un alt accesoriu important este tutu-ul romantic. Acesta este cel mai dificil punct de creat un balet romantic 3D: scopul principal al tutu-ului romantic este de a sublinia calitatea de zână a balerinei. Materialul este cât se poate de ușor, asemănător cu tutul, stratificat și plutitor. Desenarea unui material cu astfel de proprietăți este o sarcină foarte dificilă pentru creatorul spațiului virtual.

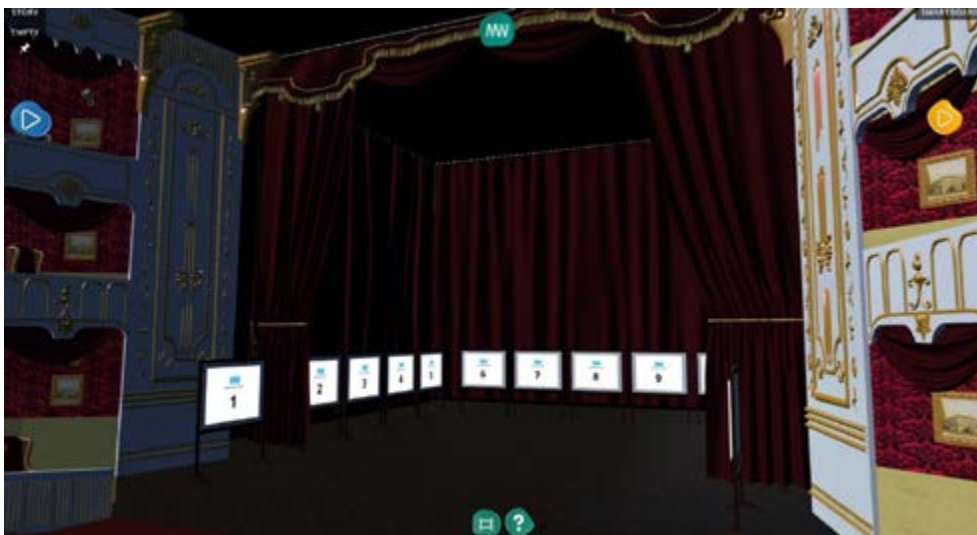
Spațiul virtual a fost apoi desenat în MaxWhere ca o clasă online. Sistemul MaxWhere este un sistem de realitate virtuală desktop dezvoltat de cercetători maghiari, în care materialul educațional (conținut web, fișiere) poate fi plasat pe ecrane de proiecție în diferite spații 3D. Crearea spațiilor în Unity și MaxWhere a fost sprijinită de Institutul pentru Teoria și Metodologia Artei al Academiei Maghiare de Arte, Arts and Research Bt., de Laboratorul de Realitate Virtuală al Universității din Debrecen, de granturile EFOP-3.6.3-VE-KOP-16-2017-00002 și OTKA K-111651 și de Universitatea Kazimierz Wielki din Bydgoszcz.¹¹

Proiectul pilot BalletWhere

În cadrul proiectului nostru, am introdus utilizarea clasei 3D MaxWhere ca un caz special de digitalizare în educație; am testat curriculum-ul de istorie a baletului dezvoltat pentru învățământul superior și secundar de dans într-o clasă 3D într-un mediu educațional. Rezultatele au fost analizate prin metode statistice, pe baza unui sondaj prin chestionar. Întrebarea noastră principală a fost impactul utilizării sălilor de clasă 3D asupra performanței memoriei. Rezultatele sunt prezentate mai târziu în această lucrare.

¹¹ Rác - Gilányi - Bólya - Chmielewska 2019.

În cadrul proiectului pilot, am realizat prima cercetare privind istoria dansului, unde am deschis un nou domeniu de cercetare comparativă: am examinat începuturile istoriei baletului în regiunea V4 din perspectiva istoriei instituționale, a istoriei baletului și a teoriei artei, în comparație cu specificitățile regiunii balcanice. Ca o categorie estetică și istorică separată, am examinat punerea în scenă și interpretarea artistică a materialului de dans popular. Dezvoltarea istorică a baletului în regiunea V4 este relativ omogenă. Cea mai timpurie dezvoltare la nivel înalt a baletului este în Polonia, baletul maghiar începe într-o etapă ușor mai târzie, iar istoria baletului slovac este paralelă cu cea a baletului maghiar. Cu toate acestea, începuturile baletului în întreaga regiune își au rădăcinile în principal în perioada și stilul romantic. Acest lucru este fundamental diferit de cultura din Peninsula Balcanică, unde a fost studiată istoria baletului macedonean.



Imaginea 1: Sala de clasă 3D în MaxWhere, plasată într-un spațiu teatral interior.

Teritoriul macedonean se află în urma regiunii V4 în ceea ce privește dezvoltarea culturală. Până în 1912, teritoriul a făcut parte din Imperiul Otoman, iar folclorul său este foarte conservator. În ceea ce privește dansul, Peninsula Balcanică a păstrat o formă de lanț și cerc mai arhaică decât cultura de dans cupluri de mai târziu. Din același motiv, dezvoltarea istorică a baletului începe mult mai târziu decât în regiunea V4. În concluzie, cea mai conservată

formă de dans popular este în Macedonia, în timp ce cea mai timpurie și cu cel mai înalt grad de stilizare este în dansul de scenă polonez.

Următoarele materiale de învățare sunt disponibile în limba engleză și în limbile naționale:

- Începuturile baletului polonez. Dansuri naționale pe scenă. EN, PL
- Începuturile baletului slovac. Dansuri naționale pe scenă. EN, SK
- Începuturile baletului maghiar. Dansuri naționale pe scenă. EN, HU
- Începuturile baletului macedonean. Dansuri naționale pe scenă. RO, MK

Materialele de învățare sunt integrate într-un curriculum 3D. Materialele elaborate dezvoltă în mod direct și indirect competențele digitale ale multor formatori, profesori, învățători, profesori și studenți: participanți la program, participanți la ateliere și viitori utilizatori ai curriculumului. Prin acest proiect, universitățile și școlile de dans pot deveni emblematice pentru integrarea spațiilor 3D în educația artistică: oferind programe de studiu inteligente, bazate pe cercetare, implementând un instrument 3D inovator, dezvoltând competențele digitale ale profesorilor și studenților.

Curriculumul inteligent navighează în spațiul MaxWhere 3D pentru a asigura o mai bună performanță a memoriei; oferă programe de studiu și auxiliare didactice specifice, ușor de utilizat și ușor de folosit; programe de studiu bazate pe cercetări de înaltă calitate; și implementate sub supraveghere educațională. Rezultatul este un material care poate fi folosit de toți profesorii universitari și de liceu de dans și teatru.¹²

¹² O descriere a curriculumului și a metodologiei ușor de utilizat poate fi găsită pe site-ul web 4you.dance (<http://4you.dance/>). Un videoclip al spațiilor poate fi vizionat aici: <https://youtu.be/FD2F2rNal3Y>; <https://www.youtube.com/watch?v=8SdAmBaa7UE>. Forța motrice din spatele implementării curriculumului inovator 3D este Arts and Research Bt. Membrii consorțiului sunt următoarele instituții și unități instituționale: Universitatea din Debrecen, Facultatea de Informatică; Universitatea din Debrecen, Facultatea de Științe Umaniste; Universitatea Kazimierz Wielki din Bydgoszcz, Institutul de Matematică; Universitatea din Trnava, Departamentul de Matematică și Informatică; Universitatea Masaryk, Facultatea de Pedagogie; Departamentul de Arte ale Dansului, Academia de Muzică Karol Szymanowski, Katowice; Asociația de Dezvoltare Dolnohronské (Zselíz); Clean Source (Zselíz); Facultatea de Muzică, Universitatea Sfântul Chiril și Metodie, Skopje.

BalletWhere – testare

Curriculumul 3D a fost testat în unele dintre instituțiile membre ale consorțiului. Materialul privind istoria dansului a fost prezentat de către instructori studenților în două grupuri - un grup pilot și un grup de control. Grupul experimental a învățat materialul prezentat cu ajutorul unei prezentări 3D MaxWhere desktop, în timp ce grupul de control a învățat materialul folosind tehnici standard de prezentare 2D. După lecție, aceștia au completat un test de cunoștințe. Scopul experimentului a fost de a demonstra teza: utilizarea sălii de clasă MaxWhere 3D are un impact pozitiv asupra procesului educațional. Cunoștințele au fost măsurate la trei niveluri de profunzime:

1. Cunoștințe de suprafață: ușor de reținut și de înțeles, conține cunoștințe generale. Nivelul poate fi ilustrat prin următoarele întrebări: numiți 3 fapte importante din istoria dansului în țara dumneavoastră. Identificați o fotografie a clădirii Teatrului Național. Cine a fost cel mai faimos dansator din țara dumneavoastră? Cine a fost cel mai faimos coregraf?
2. Cunoștințe detaliate care includ unele fapte specifice, nume, locații etc. Exemple de întrebări ar putea include. Enumerați cât mai multe titluri posibile! Unde s-a născut dansatorul? În ce teatre celebre a jucat dansatorul?
3. Cunoașterea aprofundată, detaliată a faptelor, a concluziilor, a elementelor menționate pe scurt, nu atât de mult subliniate la clasă. Le puteți găsi în întrebările de probă: Cum a fost construit teatrul? Ce este baletul alb?

Rezultatele testelor din cadrul grupurilor de la Universitatea din Skopje sunt ilustrate: grupurile au fost formate în principal din studente (92%) de sex feminin (92%), studente de licență la balet în anii 1-4. Studenții din ambele grupuri au fost instruiți de același profesor experimentat, bine familiarizat cu utilizarea MaxWhere. În timpul lecției de testare de 60-70 de minute, au fost utilizate 14 table inteligente MaxWhere. Profesorul a prezentat materialul pe ecranele MaxWhere folosind fișiere jpeg, png sau alte fișiere grafice. Pe unele ecrane a fost utilizat și internetul. Profesorul a fost singurul utilizator al MaxWhere.

Elevii din grupul experimental au obținut scoruri semnificativ mai mari decât elevii din grupul de control la nivelurile detaliat și profund. Același lucru este valabil și pentru rezultatele generale ale testului, grupul experimental având un scor mediu general semnificativ mai mare ($p=0,05$). O nouă constatare este că utilizarea MaxWhere uniformizează potențialul cognitiv al elevilor și conduce la rezultate destul de consistente în cadrul grupului.

Pot fi rezumate și alte lecții din întregul proiect pilot. Utilizarea clasei 3D a avut un impact pozitiv asupra colaborării. Este nevoie de pregătire și de sprijin disponibil atât din partea profesorilor, cât și a elevilor, pentru a dezvolta competențele digitale. Utilizarea VR de birou simplifică utilizarea acesteia, deoarece nu necesită utilizarea niciunui alt dispozitiv în afară de un computer. În același timp, procesele de imagistică 3D ale creierului de la vizionarea unui ecran 2D ajută la performanța memoriei.¹³ Mergând mai departe, vom continua să promovăm formele desktop în proiectele noastre viitoare. Există o experiență generală conform căreia materialele accesibile pe internet sunt mai populare decât sistemele descărcabile și că este nevoie de metode care să fie cât mai ușor de utilizat, care să necesite mai puține aplicații și clicuri. Există, de asemenea, o nevoie de sisteme și spații care să fie de cea mai bună calitate și ușor de accesat și de deplasat.

De asemenea, am explorat posibilitățile de analiză a mișcării în cadrul unui atelier și al unei conferințe internaționale organizate ca parte a proiectului BalletWhere. Ne continuăm proiectul în această direcție: dezvoltarea potențialului spațiilor virtuale, al 3D și al capturii de mișcare pentru a îmbunătăți didactica educației dansului. Transferul analizei dansului și a mișcării în 3D, crearea de programe de dans 3D oferă multiple oportunități de inovare didactică în comparație cu materialele didactice istorice. Prin urmare, următorul nostru proiect, aflat deja în formă pilot, va realiza cercetarea și crearea de programe de studiu 3D în domeniul pedagogiei dansului și al analizei mișcării.¹⁴

¹³ Baranyi - Csapo - Sallai 2015.

¹⁴ Berki 2019.

Literatură

BARANYI, Peter – CSAPO, Adam – SALLAI, Gyula

2015 Infocomunicații cognitive (CogInfoCom). Springer. ISBN: 978-3-319-19607-7

BATES, Anthony William

2018 *Teaching in a digital age. Guidelines for designing teaching and learning for a digital age.* Vancouver, Tony Bates Associates Ltd. <https://opentext-bc.ca/teachinginadigitalage/> [accesat ultima dată la 22 nov. 2019].

Borbála BERKI

2018 Performanță mai bună a memoriei pentru imagini în spațiul VR 3D MaxWhere decât în site-ul web. În *9th IEEE International Conference on Cognitive Infocommunications (CogInfoCom)*. 000281-000284. IEEE. 000281-000284. IEEE.

2019 Utilizarea eficientă a MaxWhere VR are legătură cu memoria spațială individuală și abilitățile de rotație mentală?. *Acta Polytechnica Hungarica*. 16. 6. (2019). 41-53.

János BOROS

2019 O nouă realitate, noi creaturi, noi universități. *Revista de studii culturale*. 1. 20-29.

BÓLYA Anna Mária (ed.)

2020 *Curriculum Aurora 1-2*. Budapesta. https://www.mma-mmki.hu/userfiles/Dokumentumok/Aurora_1-2_tananyag_nyilvanos_1.pdf [Descărcat la 30.03.2020]

2020 *Auróra-Naștereaballetului în Ungaria*. Budapesta. https://www.mma-mmki.hu/userfiles/kiadvanyok/Muhelytanulmanyok_II._evf._1._1.pdf [Data descărcării: 30.07.2020.]

BÓLYA Anna Mária (ed.)

2021 *Dans și metodă – cercetare în metodologia dansului*. Budapesta.

Gyöngyi BUJDOSÓ

- 2017 Colaborarea profesorilor în medii de realitate virtuală. În *EDULEARN17. Proceedings. 9th International Conference on Education and New Learning Technologies*. IATED. 4239-4244.

FLAVIN, Michael

- 2012 Disruptive technologies in higher education. *Research in Learning Technology*. 20. 102-111.

HODGSON, Paula – Vivian WY LEE – Johnson CS CHAN – Agnes FONG – Cindi SY TANG – Leo CHAN – Cathy WONG

- 2019 Realitatea virtuală imersivă (IVR) în învățământul superior: dezvoltare și implementare. În *Augmented Reality and Virtual Reality*. 161-173. Springer, Cham.

Ildikó HORVÁTH

- 2016 Disruptive technologies in higher education. În *7th IEEE International Conference on Cognitive Infocommunications (CogInfoCom)*. IEEE 000347-000352.

- 2018 Evoluția rolurilor și sarcinilor didactice în educația bazată pe VRAR. În *9th IEEE International Conference on Cognitive Infocommunications (CogInfoCom)*. IEEE. 000355-000360.

LAMPERT, Balint – Attila PONGRACZ – Judit SIPOS – Adel VEHRER – Ildiko HORVATH

- 2018 MaxWhere VR-learning îmbunătățește eficiența față de instrumentele clasice de e-learning. *Acta Polytechnica Hungarica*. 15. 3. (2018). 125-147.

LANSZKI Anita – BÓLYA Anna Mária

- 2018 Cadre de sprijin pentru învățare pentru învățământul teoretic de dans – o comparație a două LMS-uri. În Hülber L. – Buda A. – Ollé J. (eds.): *Conferința Educație – Informatică – Pedagogie 2018*. Debrecen. 34.

RAMSDEN, Paul

- 2003 *Învățarea de a preda în învățământul superior*. Routledge: Londra-New York

ANNA RÁCZ – Attila GILÁNYI – Anna Mária BÓLYA – CHMIELEWSKA,
Katarzyna

2019 O expoziție virtuală despre istoria baletului maghiar. În:
*Proceedings of the 10th IEEE International Conference on
Cognitive Infocommunications.*

Utilizarea realității virtuale în prezentarea și predarea istoriei dansului

ATTILA GILÁNYI

În prezent, realitatea virtuală joacă un rol din ce în ce mai important în multe domenii ale științei și ale vieții de zi cu zi. Cercetări recente au arătat că utilizarea corectă a acesteia are un impact pozitiv asupra memoriei umane, ajutând creierul uman să învețe mai repede, să descopere paralele și să înțeleagă mai bine sarcini și date complexe.¹

Tehnologiile realității virtuale au, de asemenea, numeroase execuții în educația din domeniul dansului și în prezentarea istoriei dansului. În această lucrare dorim să prezentăm câteva dintre ele.

Leagănul baletului maghiar: primul Teatru Național Maghiar

Clădirea primului Teatru Național Maghiar a fost construită începând cu anul 1835 pe un teren de pe strada Kerepesi (în prezent strada Rákóczi 1) din Pesta (în prezent Budapesta), pe baza planurilor lui György Telepi sub supervizarea lui Mátyás Zitterbarth. Instituția și-a deschis porțile la 22 august 1837. Inițial a fost cunoscut sub numele de Teatrul Maghiar din Pesta, iar în 1940, prin decizia Adunării Naționale, a fost redenumit Teatrul Național. În mod firesc, a jucat un rol fundamental în viața culturală maghiară din acea perioadă și a avut un impact semnificativ asupra vieții publice maghiare. De asemenea, a găzduit spectacole de balet și operă până la deschiderea Operei Regale Maghiare în 1884.

¹ Vezi Baranyi - Csapo - Sallai 2015; Katona - Kovari 2018a; Katona - Kovari 2018b; Kovari 2018, Kövecses - Gösi 2018; Lampert - Pongrácz - Sipos - Vehrer - Horváth 2018.



Figura 1: Clădirea Teatrului Național. Litografie de Lajos Landerer

Figura 1 (disponibilă în format electronic - printre altele - în Biblioteca Maghiară de Imagini Digitale a Bibliotecii Naționale Széchényi: <https://www.oszk.hu/mdk>) prezintă o imagine contemporană a clădirii (la mijlocul secolului al XIX-lea).

Vasárnapi Újság, un ziar publicat la Pest la 24 iunie 1855, a publicat un vast articol despre teatru.

Figura 2 prezintă o fotografie a interiorului Teatrului, publicată în acest articol.²

Clădirea a fost complet reconstruită în 1874 și distrusă în 1913, astfel că nu mai există astăzi (o descriere detaliată a clădirii Teatrului poate fi găsită în cartea lui István Báthory.)³

² Articolul este disponibil în format electronic în baza de date electronică de periodice a Bibliotecii Naționale Széchényi.

³ Báthory 1914.

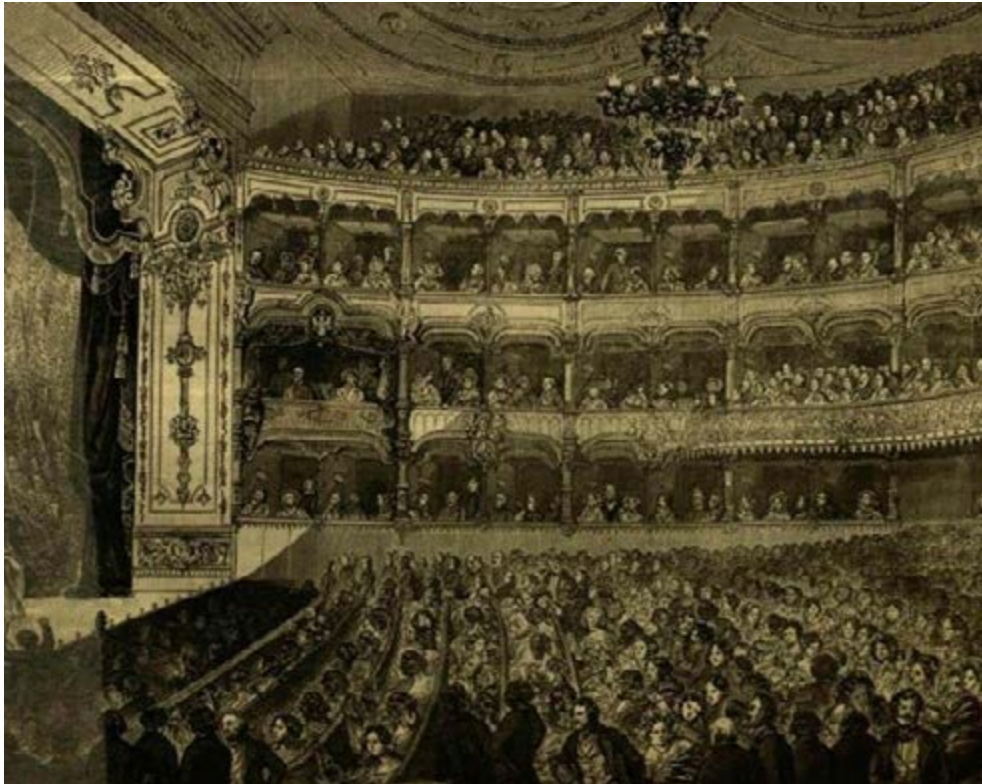


Figura 2: Interiorul Teatrului Național

Clădirea poate fi considerată și leagănul baletului maghiar. După cum spune Anna Mária Bólya într-un studiu⁴ : „În Ungaria, baletul era deja prezent în teatrele de palat (Eszterházy, Grassalkovich etc.) prin intermediul unor artiști invitați, dar nu putem vorbi de o adevărată viață de balet decât după construcția Teatrului Maghiar din Pesta în 1837 (mai târziu Teatrul Național). Emilia Aranyváry (după 1838-1871), prima prim-balerină și coregrafă maghiară de importanță internațională, și Frigyes Campilli (1820-1889), descris și el în eseul de mai sus ca fiind „maestrul de balet și coregraful care a pus bazele baletului în Ungaria».⁵

Reconstrucția virtuală a clădirii Teatrului

Vizualizarea clădirii primului Teatru Național Maghiar face parte dintr-un proiect legat de Laboratorul de Realitate Virtuală al Universității din Debrecen,

⁴ Bólya 2020.

⁵ Bólya 2020.

în cadrul căruia am creat o vizualizare tridimensională a clădirilor și părților de clădiri care nu există în forma lor originală sau care nu pot fi vizitate din anumite motive.⁶ O caracteristică importantă a acestor reconstrucții virtuale este autenticitatea: clădirile, părțile de clădiri și obiectele importante care apar în spații au exact aceleași caracteristici fizice și de altă natură ca și clădirile și obiectele originale (sau, dacă nu dispunem de informații exacte, caracteristicile pe care cel mai probabil le-au avut). Acest obiectiv este în deplină concordanță cu recomandările documentului adoptat în mod oficial de Organizația Națiunilor Unite pentru Educație, Știință și Cultură (UNESCO) și de Comisia Internațională pentru Monumente și Situri (ICOMOS) privind conservarea și restaurarea monumentelor și siturilor, cunoscut sub numele de Carta de la Veneția, elaborat în cadrul celui de-al doilea Congres al arhitecților și al experților în clădiri istorice de la Veneția din 1964.⁷

Acesta este principiul pe care l-am urmat pentru Teatrul Național. Deoarece clădirea nu există astăzi și, din păcate, nu există schițe sau descrieri exacte, ne-am bazat pe sursele menționate în capitolul anterior, pe informații contemporane, pe fotografii și, în unele cazuri, pe analogii.⁸

Vizualizarea tridimensională a clădirii a fost realizată în două sisteme diferite. Unul dintre ele este implementat în așa-numitul «motor» al Unity⁹, iar celălalt este implementat în MaxWhere¹⁰. În ambele cazuri, obiectele din spațiile virtuale au fost create cu ajutorul programului de modelare tridimensională Autodesk 3ds Max.¹¹

Un model creat în Unity poate fi utilizat împreună cu o cască de realitate virtuală sau pe un ecran de calculator (bidimensional). Datorită naturii acestui spațiu, este nevoie de un fundal hardware mai substanțial pentru a-l afișa corepunzător. Modelul executat în MaxWhere (urmând capacitățile sistemului de bază) poate fi utilizat în principal pe un ecran de

⁶ Vezi printre altele: Gilányi - Bálint - Hajdu - Tarsoly - Erdős 2015a; Gilányi - Bálint - Hajdu - Tarsoly - Erdős 2015b; Gilányi - Bujdosó - Bálint 2017a; Gilányi - Bujdosó - Bálint 2017b; Gilányi - Rácz - Bálint - Chmielewska 2018a; Gilányi - Rácz - Bálint - Chmielewska 2018b; Gilányi - Virágos 2013; Gilányi - Virágos - Bence - Erdős - Fejes 2013.

⁷ https://www.icomos.hu/datas/velencei-karta/velencei_charta_1964.pdf
[reactualizat: 10.07.2023.]

⁸ Vezi Báthory 1914; Rédey 1937.

⁹ <https://unity.com/>

¹⁰ <https://www.maxwhere.com/>

¹¹ <https://www.autodesk.eu/products/3ds-max/>

calculator (sau proiectat). În crearea spațiului, am pus un mare accent pe crearea unei versiuni mai puțin intensivă care să poată „funcționa” optim și pe computere cu performanțe mai scăzute. (Pentru mai multe detalii despre crearea versiunilor și cerințele hardware ale acestora, consultați lucrările anterioare.)¹²

Funcționalități ale modelelor virtuale ale Teatrului

Modelele de clădiri de teatru prezentate în capitolul anterior pot fi folosite „ca atare”, pentru prezentări despre istoria dansului, educația în domeniul dansului și, bineînțeles, pentru orice alt tip de prezentare. Mai jos vom descrie pe scurt câteva dintre funcționalitățile lor specifice în ceea ce privește istoria dansului.

În cadrul proiectelor de cercetare Auróra - Nașterea baletului maghiar 1 și 2¹³, susținute de Academia Maghiară de Arte, a fost creată o expoziție virtuală pe modelul Theatre Unity care prezintă fapte, obiecte, documente și persoane care sunt legate de nașterea baletului maghiar, în special de Emilia Aranyváry, prezentată în capitolul 1. Această expoziție poate fi vizionată în următoarele moduri. Intrând în spațiu, utilizatorul poate vedea scena goală cu faimosul portret al Emiliei Aranyváry în fundal (*Figura 3*).

¹² Bólya - Gilányi - Rácz 2020; Gilányi - Rácz - Bólya - Chmielewska 2019; Gilányi - Rácz - Bólya - Décsei - Chmielewska 2020; Rácz - Gilányi - Bólya - Chmielewska 2019; Rácz - Gilányi - Bólya - Chmielewska 2019; Rácz - Gilányi - Bólya - Décsei - Chmielewska 2020.

¹³ vezi Bólya (ed.) 2020.



Figura 3: Scena din modelul virtual al Teatrului cu reprezentare Emiliei Aranyvály

O prezentare a expoziției (care pornește automat sau la comanda utilizatorului, în funcție de setare), acoperită de ecrane de proiecție (care afișează conținut bidimensional), care coboară deasupra scenei și afișează informații despre epoca Emiliei Aranyvály (în varianta originală) (Figura 4).

În timpul prezentării, pe fundal este redată muzica din baletul *Giselle* de Adolphe Adam.

În cadrul expoziției din acest spațiu sunt expuse și obiecte importante, tipice baletului romantic. Printre acestea se numără pantofii de balet purtați de balerinele din perioada respectivă. O pereche de acest tip de pantofi este expusă pe o masă de sticlă care se ridică de pe scenă. O altă pereche este montată pe picioarele unei balerine imaginare. Din acest obiect, partea (virtuală) a piciorului poate fi îndepărtată (sau mai exact, făcută transparentă) de către utilizator, astfel încât să poată fi examinată partea interioară a formei pantofilor. Un alt accesoriu important al perioadei care poate fi vizualizat în spațiu este tutu-ul romantic (Figura 5). „Funcția” și «scopul” acestuia este de a sublinia natura „zânei”, a balerinei, care pare să nu fie afectată de gravitație

în timpul mișcărilor sale de dans aerodinamice și spectaculoase (reprezentarea unui astfel de obiect cu mai multe straturi, ușor, asemănător cu tutul, în spațiile virtuale este o sarcină dificilă).

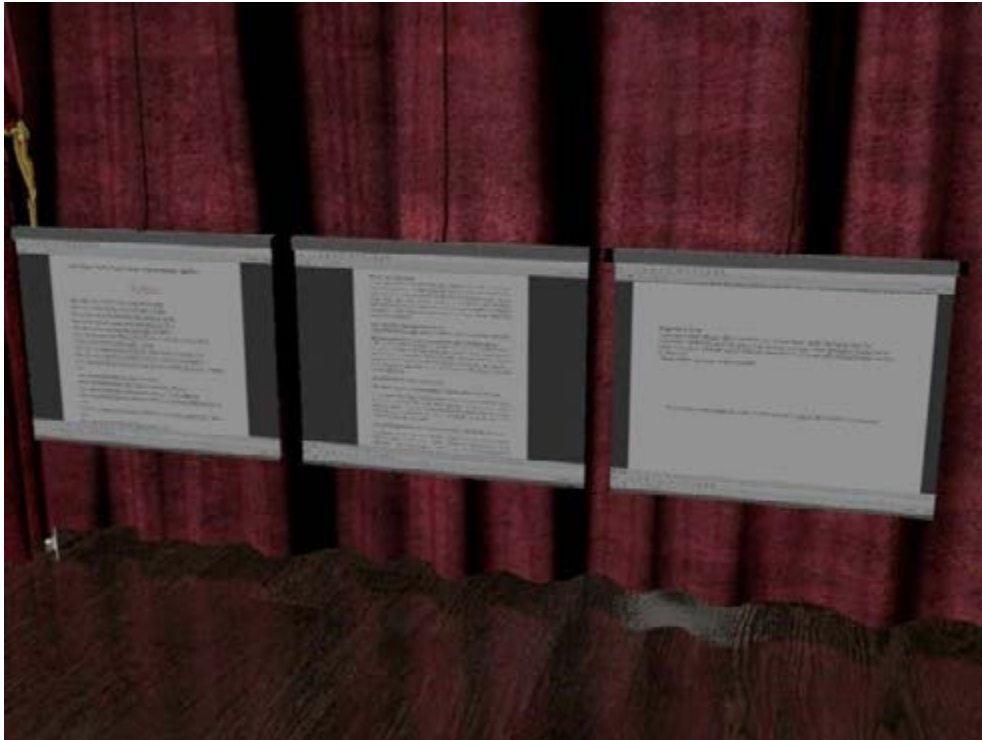


Figura 4: Ecrane de proiecție în spațiul teatrului virtual.

Dansatoarea care poartă tutu în acest model poate fi, de asemenea, făcută transparentă de către utilizator, astfel încât îmbrăcămintea să poată fi văzută din interior în spațiu. Bineînțeles, aceste obiecte sunt complet circumnavigabile și pot fi văzute de la orice distanță, având în vedere constrângerile spațiului.



Figura 5: Tutu din perioada Romantică a baletului.

După cum se poate observa, obiectele din modelul virtual (pereții bogat decorați, scena, perdelele, scaunele, obiectele de epocă expuse etc.) sunt afișate într-un mod asemănător cu cele specifice epocii. S-a avut mare grijă ca obiectele „moderne” folosite pentru spectacol (ecranul de proiecție, masa de sticlă care se ridică de pe scenă etc.) să fie semnificativ diferite.

În plus față de vizualizarea de mai sus, am creat și o vizualizare a Teatrului Național pentru a fi utilizată în MaxWhere. Cea mai semnificativă diferență între cele două spații, în afară de ceea ce s-a menționat la sfârșitul capitolului anterior, este că versiunea MaxWhere facilitează crearea de prezentări pentru persoanele fără cunoștințe semnificative de utilizare a calculatorului.

În acest spațiu, pe scenă se află și așa-numitele tablouri inteligente (*Figura 6*). Aceste obiecte sunt, de obicei, componente tipice și foarte importante ale spațiilor create în MaxWhere.



Figura 6: Scena teatrului cu tablouri inteligente.

Tablele pot afișa conținut bidimensional (text, imagini și videoclipuri), unde utilizatorul poate modifica cu ușurință informațiile pe care acestea le conțin, iar prezentările pot fi transmise cu ușurință pe calculatoare simple. Cercetările din ultimii ani au arătat (așa cum s-a descris la începutul acestei teze) că, deoarece prezentarea se află de fapt într-un spațiu tridimensional, informațiile prezentate sunt mult mai ușor de reținut, iar elevii sunt capabili să învețe mai ușor și mai eficient orice material prezentat în acest mod.¹⁴

În domeniul educației dansului și al prezentării istoriei dansului, natura structurii instituționale și unele dintre specificitățile conținutului și teoriei educaționale îl fac deosebit de relevant.¹⁵ În cadrul proiectului finanțat de Fondul Internațional Visegrad nr. 22120280, *Testing a Ballet Historical 3D Classroom as an Educational, Collaborative and Promotional Space*, Institutul de Teorie și Metodologie a Artei al Academiei Maghiare de Arte, Universitatea din Debrecen, Universitatea Kazimierz Wielki din Bydgoszcz, Universitatea Széchenyi István, Universitatea Ss. Cyril și Universitatea Methodius din Skopje și Academia de Muzică Karol Szymanowski din Katowice au confirmat aceste afirmații. (Rezultatele detaliate sunt în curs de publicare în reviste științifice internaționale și în documentația conferințelor.)

¹⁴ Vezi, de exemplu, Budai - Kuczmann 2018; Bujdosó 2016; Bujdosó 2017; Bujdosó - Novac - Szimkovics 2017; Csapó 2017; Horváth 2016; Horváth - Sudár 2018; Kovari 2018; Lampert - Pongrácz - Sipos - Vehrer - Horváth 2018.

¹⁵ Vezi Bólya - Windhager (eds.) 2021.

Literatură

Péter BARANYI – Adam CSAPO – Gyula SALLAI

2015 *Infocomunicații cognitive* (CogInfoCom). Springer Verlag.

ISTVÁN BÁTHORY

1914 *Istoria construcției și demolării Teatrului Național*. Patria.

Anna Mária BÓLYA

2020 De ce poate fi justificată istoria dansului în studiul teoriei artei și al istoriei ideilor? În Bólya Anna Mária (ed.): *Auróra - Nașterea baletului maghiar*. The Hungarian Academy of Arts, Budapesta. 15-20.

Anna Mária BÓLYA – Attila GILÁNYI – Anna RÁCZ

2020 Istoria dansului și realitatea virtuală. În Bólya Anna Mária (ed.): *Auróra - The Birth of Hungarian Ballet*. Institutul de Cercetare a Academiei Maghiare de Arte, Institutul de Teorie și Metodologie a Artei. Budapesta. 143-151.

BÓLYA Anna Mária (ed.)

2020 *Auróra - Nașterea baletului maghiar: 40 de ani de Frigyes Campilli în Ungaria Prima prim-balerină și coregrafă maghiară - Emilia Aranyváry*. Institutul de Cercetare pentru Teoria și Metodologia Artei al Academiei Maghiare de Arte. Budapesta.

BÓLYA Anna Mária (ed.) – WINDHAGER Ákos (ed.)

2021 *Dans și metodă: Cercetare în metodologia dansului*. Academia Maghiară de Arte Institutul de Cercetare a Teoriei și Metodologiei Artei. Budapesta.

BUDAI, Tamás – Miklós KUCZMANN

2018 Către un sistem modern și integrat de laborator virtual. *Acta Polytechnica Hungarica*. 15. 191-204.

Gyöngyi BUJDOSÓ

2016 Virtual reality in teacher training-developing presentations in virtual reality. In *ICERI2016 Proceedings, 9th annual Inter-*

national Conference of Education, Research and Innovation. 4900-4905. IATED.

- 2017 Colaborarea profesorilor în medii de realitate virtuală. În *EDULEARN17 Proceedings, 9th International Conference on Education and New Learning Technologies.* 4239-4244. IATED.

Gyöngyi BUDJOSÓ – NOVAC, Ovidiu Constantin – Tamás SZIMKOVICS

- 2017 Dezvoltarea proceselor cognitive pentru îmbunătățirea gândirii inventive în dezvoltarea de sisteme folosind un sistem colaborativ de realitate virtuală. În cea *de-a 8-a Conferință internațională IEEE privind infocomunicațiile cognitive (CogInfoCom).* 79-84.

Gábor CSAPÓ

- 2017 Spațiul de colaborare virtuală Sprego: Orientări de îmbunătățire pentru sistemul de seminar MaxWhere. În cea *de-a 8-a Conferință internațională IEEE privind infocomunicațiile cognitive (CogInfoCom).* 143-144.

Attila GILÁNYI – Marianna BÁLINT – Róbert HAJDU – Sándor TARSOLY – Imre ERDŐS

- 2015a Prezentarea Bisericii din Zelemér în cadrul Virtual Collaboration Arena (VirCA). În *a 6-a Conferință IEEE privind Infocomunicațiile Cognitive (CogInfoCom).* 581-582. IEEE.
- 2015b O vizualizare a bisericii medievale din Zelemér. În *a 6-a Conferință IEEE privind infocomunicațiile cognitive (CogInfoCom).* 449-453.

Attila GILÁNYI – Gyöngyi BUDJOSÓ – Marianna BÁLINT

- 2017a Prezentarea unei biserici medievale din Maxwhere. În *8th IEEE Conference on Cognitive Infocommunications (CogInfoCom).* 377-378. IEEE.
- 2017b Reconstrucția virtuală a unei biserici medievale. În *8th IEEE Conference on Cognitive Infocommunications (CogInfoCom).* 283-287.

- Attila GILÁNYI – Anna RÁCZ – Marianna BÁLINT – CHMIELEWSKA, Katarzyna
- 2018a An example of virtual reconstructions of monuments. În *9th IEEE Conference on Cognitive Infocommunications (CogInfoCom)*. 373-374. IEEE.
- 2018b Reconstrucția virtuală a monumentelor istorice. În *9th IEEE Conference on Cognitive Infocommunications (CogInfoCom)*. 341-345.
- Attila GILÁNYI – Anna RÁCZ – Anna Mária BÓLYA – CHMIELEWSKA, Katarzyna
- 2019 Istoria timpurie a baletului maghiar în realitatea virtuală. În *10th IEEE International Conference on Cognitive Infocommunications (CogInfoCom)*. 193-198.
- GILÁNYI Attila – RÁCZ Anna – BÓLYA Anna Mária – DÉCSEI János – CHMIELEWSKA, Katarzyna
- 2020 O sală de prezentare în clădirea virtuală a primului Teatru Național din Ungaria. În *11th IEEE International Conference on Cognitive Infocommunications (CogInfoCom)*. 519-523.
- Attila GILÁNYI – Márta VIRÁGOS
- 2013 Library treasures in a virtual world. În *4th IEEE International Conference on Cognitive Infocommunications (CogInfoCom)*. 563-566. IEEE.
- Attila GILÁNYI – Márta VIRÁGOS – Gergő BENCE – András ERDŐS – Ferenc FEJES
- 2013 O prezentare virtuală a colecției de cărți rare și tipărite timpurii a bibliotecii Universității din Debrecen. În *4th IEEE International Conference on Cognitive Infocommunications (CogInfoCom)*. 941. IEEE.
- Ildikó HORVÁTH
- 2016 Educație inovatoare în domeniul ingineriei în mediul VR cooperativ. În *cea de-a 7-a Conferință IEEE privind infocomunicațiile cognitive (CogInfoCom)*. 359-364.
- Ildikó HORVÁTH – Anna SUDÁR
- 2018 Factorii care contribuie la creșterea performanței platformei MaxWhere 3D VR în distribuția de informații digitale. *Acta Polytechnica Hungarica*. 15. 149-173.

József KATONA – Attila KOVARI

- 2018 The evaluation of bci and pebl-based attention tests. *Acta Polytechnica Hungarica*. 15. 225-249.

József KATONA – Attila KOVARI

- 2018 Examinarea eficienței învățării printr-un sistem de interfață creier-computer.
Acta Polytechnica Hungarica. 15. 251-280.

Attila KOVARI

- 2018 Educația susținută de CogInfoCom: o analiză a lucrărilor de conferință bazate pe CogInfoCom. În *cea de-a 9-a Conferință internațională IEEE privind infocomunicațiile cognitive (CogInfoCom)*. 233-236.

Viktória KÖVECSES-GÖSI

- 2018 Învățarea prin cooperare în mediul VR. *Acta Polytechnica Hungarica*. 15. 205-224.

Bálint LAMPERT – Attila PONGRÁCZ – Judit SIPOS – Adel VEHRER – Ildikó HORVÁTH

- 2018 MaxWhere VR-learning îmbunătățește eficiența față de instrumentele clasice de e-learning. *Acta Polytechnica Hungarica*. 15. 125-147.

ANNA RÁCZ – Attila GILÁNYI – Anna Mária BÓLYA – CHMIELEWSKA, Katarzyna

- 2019 O expoziție virtuală despre istoria baletului maghiar. În *10th IEEE International Conference on Cognitive Infocommunications (CogInfoCom)*. 431-432.

Anna RÁCZ – Attila GILÁNYI – Anna Mária BÓLYA – János DÉCSEI – CHMIELEWSKA, Katarzyna

- 2020 On a model of the first National Theater of Hungary in MaxWhere. În *11th IEEE International Conference on Cognitive Infocommunications (CogInfoCom)*. 575-576. IEEE.

Tivadar RÉDEY

- 1937 *Istoria Teatrului Național: prima jumătate de secol*. Editura Universității Regale Maghiare.

Educația dansului popular și a dansului de caracter în structura de formare a Institutului de Balet de Stat – resurse pentru o idee de cercetare semantică în desfășurare

ÁDÁM MIKULICS

Introducere

Cercetarea mea se concentrează pe investigarea cadrului instituțional al dansului popular maghiar profesionist în anii 1970 și 1980. În acest sens explorez sursele și formulez ipoteze, vizând perioadele ulterioare, pentru analiza carierelor artistice și pedagogice a doi artiști emblematici, Györgyfalvai Katalin¹ și Timár Sándor,² și a mediului social și cultural care i-a influențat. Cu ajutorul unei abordări interdisciplinare, intenționez să interpretez relația dintre aspirațiile artistice ale așa-numitei a doua generații de coregrafi – raportate la cultura dansului țărănesc din perioada în cauză – prin linia celor două ars poetici izbitoare și divergente. În analiza antropologică a perioadei în cauză, mă voi concentra asupra influenței cursului de dans popular al Institutului de Stat de Balet, asupra artei dansului popular pe scenă (care a început la 1 septembrie 1971). Cei doi genii creatoare și pedagogi au fost împreună, profesorii principali ai legendarului prim an de pregătire profesională a dansului popular, între 1971 și 1975. Punctul central al stadiului actual al cercetării mele – plasând cercetarea

¹ Katalin Györgyfalvai (1937-2012). Până la sfârșitul lunii august 1970, a fost director adjunct al Institutului de Stat de Balet, fiind membră a grupului de lucru pentru dans cu caracter. A fost profesoară principală a clasei de dans popular, care a început în septembrie 1971, alături de Sándor Timár. După prima clasă din 1975, nu s-a mai implicat în activitatea secției în calitate de profesor.

² Sándor Timár (1930-) a devenit profesor la secția de dans popular a Institutului de Stat de Balet în 1971, iar mai târziu a condus secția până în 1990. A fost maestrul principal a trei clase, iar interpreți emblematici și personalități creative care au definit mai târziu arta dansului popular pe scenă au studiat sub îndrumarea sa, cum ar fi Zoltán Zsuráfszky, Zoltán Farkas, Sándor Román, Gyöngyvér Hortobágyi, Sándor Román, Péter Lévai, Miklós Végső.

în contextul istoriei instituționale – este metodologia și mediul educațional în care era pregătirea prima clasă a dansului popular la Institutul de Stat de Balet. În lucrarea mea, care se bazează pe relatări din surse primare, registre de examinare, rapoarte ale grupurilor de lucru și alte date de arhivă, documente instituționale și analiza acestora. Voi reflecta asupra istoriei și caracteristicilor pregătirii, prin analiza încrucișată a *dansului popular* și a *dansului* de caracter în sistemul de pregătire al Institutului. Conținutul curricular precis al acestor discipline practice care va influența interpretarea termenului de dans popular pentru o anumită perioadă, ar trebui să facă obiectul unei analize complexe ulterioare, ce ar putea conduce la direcții noi în cercetarea semanticii dansului popular.

Există diferențe substanțiale între utilizarea academică a termenului „dans popular” și utilizarea mai generală, acceptată de comun acord, a acestui termen în societate, astfel încât există multe dificultăți în definirea exactă a acestuia.³ În ultimele două decenii, mai mulți reprezentanți proeminenți ai științei maghiare a dansului în plină dezvoltare dinamică, care integrează noi orizonturi interpretative au abordat această chestiune în profunzime. Kavecsánszki Máté, în definiția dansurilor de salon, subliniază relația dintre cele două limbaje de dans, interpretate din diverse perspective, subliniază dificultatea de a defini conceptul de dans popular.⁴ Sándor Ildikó definește dansul popular, forma de mișcare apărută în sălile de dans ale mișcării de reviriment „dans de sală de bal” în studiul său *Muzică și dans ca și în Szék. Casele de Dans ca folclorism și fenomen cultural*.⁵ În interviul făcut cu ea în 2022, ea pune rădăcina problemei pe seama dificultăților de definire a conceptului precis de „popor”, referindu-se la gândurile fostului său maestru, Vilmos Voigt: „*Problema cu conceptul de popor este că este foarte greu de definit, există prea multe interpretări posibile. Atunci când folosim termenul de dans popular, mulți oameni îl explică într-un discurs academic pe linia multor concepte populare diferite. [...] Voigt menționează artele folclorice.*”⁶ O definiție mai largă a dansului popular este oferită de Pesovár Ernő, a

³ Kovács 2021: 36.

⁴ Kavecsánszki 2015: 68-72.

⁵ Sándor 2006: 25.

⁶ Interviul - Alexander 2022.

căruia definiție a dansului popular: „totalitatea tipurilor și stilurilor de dans înrădăcinate în diferite perioade istorice, dar care conviețuiesc în tradiție».⁷

Predarea dansului popular și de caracter la Institutul de Balet de Stat (1950-1971).

Aș dori să contribui la cadrul interpretativ al dansului popular prin prezentarea rezultatelor parțiale ale unui studiu al funcționării Institutului de Stat de Balet între 1950 și 1975. Acesta va putea folosi cercetătorilor la definiția conceptelor de dans popular și dans de caracter respectiv la interpretarea schimbărilor care au condus la recepția dansului popular de astăzi. Ca un rezultat al studiului primului an al programului de Dans Popular, îmi extind obiectivul cercetării actuale la tema formării în balet și la perioada de dinaintea anului academic 1971/72. Pornind de la sursele deja menționate mai sus, aș dori să punctez factorii relevanți pentru tema mea, de la începuturile formării dansatorilor populari până la 22 iunie 1975, urmând un fir istoric al instituției, cu referire la rolul dansului popular și al dansului de caracter ca segmente importante ale formării, și la procesul care a dus la înființarea Departamentului de dans popular a instituției în septembrie 1971.

Pentru a urma o analiză mai detaliată a pedagogiei dansului popular la Institutul de Stat de Balet, orizontul analitic se extinde pentru a arăta că primele forme instituționalizate ale educației sale nu au fost furnizate exclusiv de Institut sau Departamentul de Dans Popular mai târziu. Olga Szentpál – în calitate de director al atelierului profesional din cadrul Departamentului de Dans al Academiei de Artă Teatrală – a publicat încă din 1951, sub forma a două publicații în paginile revistei *Táncművészet*, studiul ei intitulat *Probleme metodologice ale predării dansului popular*, în care explică faptul că predarea dansului popular trebuie să se bazeze pe o cunoaștere profundă și temeinică a materialului de dans. „[...] trebuia să dezvoltăm o metodă analitică care să lumineze dansurile noastre populare într-un mod cuprinzător, pe cât posibil, astfel încât conținutul lor să iasă la iveală, astfel încât unitatea inseparabilă dintre conținut și formă să devină evidentă.”⁸ Și aceasta este abordarea pe

⁷ Pesovár 2003: 3.

⁸ Szentpál 1951: 26.

care o consideră potrivită pentru arta dansului de scenă, care se bazează pe tradiții de dansuri populare cu caracter național.

Bolvári-Takács Gábor, în studiul său documentar intitulat „*Două idei pentru a asigura continuitatea ansamblurilor profesioniste de dansuri populare - Propunerile lui György Lőrinc și Miklós Rábai*” (1959, 1962), arată că Institutul de Stat de Balet avea în structura sa de formare un curs de trei ani pentru conducătorii de grupuri de dansuri populare încă din 1950-1953. Cursul seral era menit să ridice standardul operațional al mișcării, care se extindea semnificativ datorită eforturilor de politică culturală, inclusiv cele sub influență sovietică. În acest fel mișcarea număra în 1949 aproximativ 2.000 de companii de dans popular de amatori.⁹ Comunicările lui György Lőrinc¹⁰ și Miklós Rábai¹¹ publicate de Bolvári-Takács, arată că ideea de a pregăti dansatori profesioniști de dans popular și intenția de a crea un cadru pentru aceasta apăruseră deja în perioada 1959 și 1962.¹² Din punctul de vedere al Institutului de Stat de Balet, scopul principal al lărgirii profilului de învățământ era de a asigura recrutarea și angajarea absolvenților și, prin urmare, legitimitatea sistemului de formare înființat de Institut. Propunerea lui Lőrinc din data de 14 februarie 1959 a fost înaintată Ministerului Educației în urma concretizării unui consens cu grupul de lucru pentru dansuri de caracter al instituției,¹³ în care acesta a avansat ideea reorganizării structurale a învățământului de dans popular de caracter care să fie adecvată scopurilor,

⁹ Bolvári-Takács 2020: 191.

¹⁰ György Lőrinc (1917-1996) artist de dans, maestru de balet, coregraf și regizor de balet. A fost elevul Olgăi Szentpál și al lui Máriusz Rabinovszky, care a înființat Institutul de Stat de Balet în 1950 și a creat învățământul superior profesionist maghiar de dans. A ocupat funcția de director al Institutului din 1950 până în 1961 și a rămas unul dintre cei mai importanți maestri de balet ai acestuia până în 1982. Despre viața sa, a se vedea Bolvári-Takács et al. 2017.

¹¹ Miklós Rábai (1921-1974) artist de dans, coregraf, membru al așa-numitei prime generații de coregrafi, laureat al Premiului Kossuth (1952), Artist Merituos (1967). A absolvit Universitatea József Attila din Szeged și a fost profesor de chimie și desen în natură la liceul Békéscsaba între 1945-48. În 1946, a format primul său grup de amatori, Ansamblul Batsányi, din elevii săi de la liceu, și a fost directorul artistic al acestuia până în 1948. Cu ansamblul său a făcut primele călătorii de cercetare a dansului popular și a elaborat primele sale coregrafii. Din sezonul 1950-51, a fost conducătorul și coregraful trupei de dansuri a Ansamblului Folcloric de Stat, din 1965 până la moartea sa a fost directorul artistic al întregului ansamblu, iar din 1971 a fost directorul acestuia. Despre viața sa, a se vedea Pesovár 1997.

¹² Pentru textul integral al celor două propuneri, vezi Bolvári-Takács 2020: 192-197.

¹³ Conducătoarea atelierului de dans de caracter din 1959 a fost Ágnes Roboz. Ceilalți membri ai colectivului de profesioniști au fost Károly Aszalós, Emma Lugossy și Magda Mák, iar Mária Ligeti a fost un membru extern. A se vedea Bolvári 2020: 193.

detaaliind structura „*învățământului de dans popular la Institutul de Balet*”¹⁴ și posibilele modalități de reorganizare a acestuia. Pe baza documentului, directorul și Consiliul profesional al Institutului au formulat propriile propuneri în urma discuțiilor lui Aszalós Károly,¹⁵ care apare în propunere ca profesor de dans popular în grupul de lucru pentru dans de caracter, cu conducătorii companiilor profesioniste de dans popular și alți experți. În prezentarea sa, Lőrinc notează,

„[...] mulți dintre studenții exmatriculați de la Institut erau deja angajați după patru-cinci-șase ani de studii la Teatrul de Operă, în mediul rural, la ansambluri folclorice și acolo, din câte știm, erau membri utili ai trupei de dans. Este clar că absolvenții vor fi și mai la înălțime și vor ridica standardele profesionale ale companiilor de dans.”¹⁶

Potrivit lui Bolvári-Takács, se cunosc cazuri în care mulți studenți, după ce și-au întrerupt studiile de balet, au găsit de lucru în ansambluri profesioniste (de dans popular) și, în același timp, continuându-și studiile, au promovat examenele de absolvire a școlii.¹⁷ Ca un fel de sinteză parțială, Institutul de Balet a pus accent, încă de la înființarea sa în 1950, pe formarea studenților în domeniul dansului popular,¹⁸ prin activitatea pedagogică a membrilor Grupului de lucru pentru dansul de caracter. Acest lucru a oferit cu siguranță o bază fiabilă pentru dezvoltarea unui plan de formare de dansuri populare, a cărui metodologie precisă și elaborată ar putea fi realizată în lumina experienței practice, așa cum intenționa conducerea Institutului. Cercetările ulterioare ar

¹⁴ Bolvári-Takács 2020: 193.

¹⁵ Károly Aszalós (1929-1989) profesor de educație fizică, coregraf. În perioada 1958-1968 a fost profesor de dans popular în cadrul atelierului de dans de *caracter* al Institutului de Stat de *Balet*, în perioada 1961-1968 a fost director adjunct al Institutului și a fost unul dintre autorii capitolelor despre *dansul de caracter* și *scrimă* din cartea „*Spre arta baletului...*”, editată de György Lőrinc și publicată în 1961. Din 1970, a fost profesor la Institutul de Stat de Formare a Artiștilor, iar din 1986 până la moartea sa a fost directorul acestuia

¹⁶ Bolvári-Takács 2020: 192-193.

¹⁷ Bolvári-Takács 2020: 192.

¹⁸ „*Elevii învață jocuri populare pentru copii timp de o oră pe săptămână timp de doi ani (în clasele I și II), dans popular maghiar timp de o oră pe săptămână în clasa a III-a, două ore pe săptămână în clasa a IV-a; 3 ore pe săptămână timp de o jumătate de an în clasele V și VI și 2 ore pe săptămână în clasa a VII-a; dans popular străin timp de o jumătate de an în clasele V și VI timp de 3 ore pe săptămână timp de o jumătate de an. În total, elevii noștri studiază dansul popular maghiar și străin 13 ore pe săptămână.*» Prezentarea lui György Lőrinc este citată în Bolvári-Takács 2020: 193.

putea oferi motive pentru a presupune că conceptele de dans popular și dans de caracter ar putea fi amestecate, un pilon important al acestei cercetări ar fi examinarea conținutului programelor de studii bazate pe analiza documentară. Folosind această abordare, explorarea conținutului și a metodologiei de predare a unității de învățământ prezentate în propunerea Lőrinc ca „dans popular străin” ar putea, de asemenea, să dea rezultate promițătoare ca parte a unui studiu semantic.

Miklós Rábai a văzut, de asemenea, un mare potențial în dezvoltarea condițiilor și a cadrului de pregătire a dansatorilor profesioniști de dans popular, atunci când s-a confruntat cu problema ansamblurilor de dans popular profesionist supra-calificate, cum es Ansamblul Folcloric de Stat Maghiar. La începutul anilor 1960, Ansamblul, care, la fel ca și Institutul de Balet de Stat, își începuse activitatea în 1950, s-a confruntat cu sarcina urgentă de a-și întineri trupa de dans, lucru pe care Rábai aduce în discuție în propunerea sa:

„[...] Ansamblul își trăgea cele mai indispensabile provizii aproape exclusiv din mișcarea independentă. [...] Dar în cazul Corului de dansuri, numai acest lucru nu mai este suficient. Pe de o parte, pentru că mișcarea voluntară nu recrutează un număr suficient de dansatori, iar pe de altă parte, pentru că dansatorii care ies din nou din mișcarea voluntară nu au pregătirea profesională și abilitățile tehnice necesare. Prin urmare, este esențial ca, pe lângă sprijinul obținute de la grupurile de voluntari, corpul de dans al ansamblului să primească în viitor și suplimentarea de la Institutul de Balet de Stat.”¹⁹

În prezentarea sa din octombrie 1962, Rábai a informat despre intenția de a contracta mai mulți studenți din promoțiile din 1963 și 1964, deși, conform sistemului de formare al Institutului de la acea vreme, predarea dansului popular nu era continuată după clasa a VII-a.²⁰

Conținutul ambelor documente menționate schițează și reconciliază în mod convingerea și motivația cu care au fost redactate. Cele două instituții au putut vedea una în cealaltă o condiție importantă pentru funcționarea optimă a amândurora, iar intenția de a-și satisface reciproc nevoile a putut fi realizată și în lumina consultărilor. Din cauza numeroșilor factori din mediul

¹⁹ Prezentarea lui Miklós Rábai este citată în Bolvári-Takács 2020: 197.

²⁰ Bolvári-Takács 2020: 193, 197.

social al propunerilor,²¹ Secția de dansuri populare a Institutului a început să funcționeze efectiv abia în septembrie 1971, având ca coordonatori de curs pe Györgyfalvai Katalin și Timár Sándor.²²

Fundalul și contextul instituțional al lansării Departamentului de dans popular

În abordarea subiectului și a perioadei studiate, trebuie să evidențiem pe Roboz Ágnes,²³ Lugossy Emma,²⁴ Györgyfalvai Katalin și Vadady Ágnes²⁵ care, în calitate de membre ale grupului de lucru pentru dansul de caracter (condus de Roboz Ágnes), au fost responsabile și de predarea dansului popular, iar înainte de începerea Grupului de dans popular, erau responsabile de disciplina „Dans popular”, conform procesului-verbal al ședinței, după cum urmează:²⁶

1. an - Roboz Ágnes;

²¹ Pentru mai multe informații despre întâlnirea din 21 martie 1959 la propunerea lui György Lőrinc și despre pre și post-propunerile celor două propuneri, vezi Bolvári-Takács 2020: 198-200.

²² Conform procesului-verbal al ședinței de deschidere a facultății din 1970, s-a încercat începerea unui curs de dans popular în anul școlar 1970/71, dar, conform înscrisului care consemnează gândurile lui Hedvig Hidas: ... *a fost amânat pentru un an. În acest fel, selecția va fi mai mare, pentru că, din cauza anunțului tardiv, puțini s-au înscris, nu a fost timp suficient pentru a o organiza*”.

²³ Ágnes Roboz (1926-2021), profesor emerit, artist distins, coregraf, renumit în prezent pe plan internațional ca profesor de dans popular și de caracter la Școala Regală de Balet și la Conservatorul Regal din Haga, printre altele. Jan Trojanoff, maestru de balet de origine poloneză, și-a început studiile de dans la o școală privată, iar după Războiul Mondial a fost puternic influențat de Olga Szentpál, care, după cum spune el însuși, a fost o sursă de inspirație revoluționară pentru el. Alături de aceasta, lumea stilizată a Ansamblului Moiseyev a fost o inspirație majoră în cariera sa artistică. A întâlnit dansul popular tradițional în călătoriile sale de colecție cu Miklós Rábai.

²⁴ Dr. Emma Lugossy, cercetător în domeniul dansului popular, a fost șefa cabinetului metodologic al Institutului de Stat de Balet în perioada analizată și, în această calitate, a participat la toate sarcinile grupurilor de lucru. Potrivit lui Hedvig Hidas, șefa de atunci a Institutului, „toate problemele ar trebui să fie reunite de ea în Cabinetul metodologic, astfel încât toate aspectele care ar putea contribui la progresul activității profesionale să fie adunate acolo.” În plus, pe lângă sarcinile menționate mai sus, sub conducerea sa se afla și predarea materiei de notație a dansului.

²⁵ Ágnes Vadady și-a început studiile de dans la școala de dans a lui Rezső Brada, maestrul de balet al Operei, unde a studiat artele mișcării, iar apoi a fost inițiată în dansul popular de către Miklós Rábai la Colegiul de Educație Fizică. În 1964, a devenit asistent la Institutul de Stat de Balet ca membru al echipei de dans de caracter.

²⁶ Lugossy 1970. Document dactilografiat, opt pagini, semnat de mână de Emma Lugossy, păstrătoarea procesului-verbal.

2. an - Roboz Ágnes;
3. an - Györgyfalvai Katalin;
4. an - Györgyfalvai Katalin;
5. an - Roboz Ágnes;
6. an - Vadady Ágnes;
7. an - Roboz Ágnes.

Într-un interviu cu Lőrinc Katalin,²⁷ am subliniat separarea dansului popular și a dansului de caracter ca segmente diferite de formare în procesul educațional:

„În ultimul an de formare artistică, am inclus dansul personajelor în cursurile noastre. Acest lucru indică scopul predării dansului de caracter, menit în mod special de a-i pregăti pe dansatorii stagiați pentru a interpreta acele lucrări de scenă - predominant piesele lui Petipa - în care existau inserții de personaje. [...] Acest lucru a devenit un punct central în formarea care a meritat Opera. [...] Există o diferență foarte clară între dansul popular și dansul de caracter. Cadrele didactice de atunci includeau profesioniști foarte serioși, inclusiv mama mea, Merényi Zsuzsa, care făceau turnee de colecție. Așa că știau exact ce era și ce nu era dansul popular. Nu a existat nicio confuzie. [...] Dansul de caracter era o materie separată.”²⁸

În ciuda acestui fapt, Lőrinc György a argumentat pentru necesitatea de a introduce o structură de formare care să reflecte nevoile ansamblurilor de dansuri populare.²⁹ În cele din urmă, în 1971, a fost lansat cu succes un curs de dans popular de patru ani, cu frecvență, de nivel secundar vocațional, destinat să asigure (și) o ofertă de ansambluri de dans popular profesionale.

Conform procesului-verbal al ședinței Consiliului Artelor din 9 septembrie 1971, Hedvig Hidas, în calitate de director al Institutului de Balet de Stat, subliniază că „[...] activitatea celor două clase pare să fie deja un succes, ele încă studiază conform unui curriculum experimental, iar profesorii vor prezenta ulterior curriculum-ul”.³⁰ Desigur, orarul a fost deja stabilit, baletul o oră pe zi, dansul popular 1,5 ore pe zi, cântecul și ritmica 2 ore pe săptămână

²⁷ Katalin Lőrinc, artist de dans, coregraf, profesor universitar. Între 1968 și 1977 a fost studentă la Institutul de Stat de Balet, unde a absolvit ca dansatoare de balet.

²⁸ Interviu - Lőrinc 2023.

²⁹ Prezentarea lui György Lőrinc este citată în Bolvári-Takács 2020: 193-194.

³⁰ Lugossy 1971 a. Document dactilografiat, două pagini, semnat de mână de Emma Lugossy, păstrătoarea procesului-verbal.

și acrobația 1 oră pe săptămână formează structura pregătirii practice. Această structură de formare a fost stabilită de comun acord cu coordonatorii ansamblurilor folclorice și în conformitate cu experiența Institutului, la care Hedvig Hidas face referire în mai multe rânduri.³¹

Eke László, raportorul principal al Ministerului Educației, salută Departamentul de Dans Popular al Institutului într-un discurs rostit în cadrul unei întâlniri a cadrelor didactice:

*„Acest institut a fost întotdeauna caracterizat de îndrăzneală și spirit antreprenorial. În acest an universitar, institutul a început ceva nou prin lansarea unui curs de dans popular. Cu multă muncă, 40 de copii bine aleși au fost admiși la această secțiune. Două grupe vor începe să lucreze în acest an universitar și sperăm că, atunci când vor absolvi, institutul va avea tineri artiști de dans bine pregătiți pe care să-i predea ansamblurilor.”*³²

Györgyfalvai Katalin, conform procesului-verbal din 25 septembrie, a declarat: „[...] pe baza experienței din luna septembrie, sunt de părere că teama a fost mult mai mare decât ar fi trebuit să fie. Lucrările au început...”. În ceea ce privește metoda de lucru profesională, Hidas Hedvig comentase deja în septembrie:

*„Am urmărit atât cursuri de balet, cât și de dans popular. Deși cred că comentariul meu este demodat, îl spun oricum. Am constatat că Györgyfalvai Katalin preda deja în primele săptămâni cursuri foarte puternice. Dansurile erau complicate atât din punct de vedere ritmic, cât și dinamic. Poate că durerea de picioare era legată de asta. Principiul gradualității nu ar fi trebuit să fie ignorat”*³³

Metodologia predării prin reflecțiile foștilor profesori și studenți

Primul an al clasei de dans popular de la Institutul de Balet de Stat a fost un „experiment”. Nu putem vorbi încă de o tematică cristalizată, deoarece

³¹ Lugossy 1971 a. Document dactilografiat, două pagini, semnat de mână de Emma Lugossy, păstrătoarea procesului-verbal.

³² Lugossy 1971b. Nesemnat de propria mână.

³³ Doamna György Kovács 1971, dactilografiat, două pagini. Semnat de doamna György Kovács de mână.

culegerile erau încă în curs de prelucrare științifică și publicare, astfel încât procesele de predare și de punere în scenă nu pot fi măsurate în raport cu interpretările folclorice mai largi ale dansului din vremea noastră. Nu exista un concept care să poată fi încă formulat în mod exact, iar munca în sala de repetiții era influențată de experiențele proaspete de colectare. În cuvintele lui Zoltán Farkas³⁴: „Ceea ce s-a colectat în weekend a fost învățat luni. [...] Nu învățam dansuri gata făcute, ci dansuri maleabile, în evoluție [...] și era mereu diferit, mereu variat [...] Timár a jucat un rol imens în acest sens.”³⁵ Acest lucru face ecou ideii lui Végső Miklós,³⁶ care a spus că „pe măsură ce a colecționat, s-a îmbunătățit mereu”.³⁷ Hédi Sztani³⁸ a simțit acest lucru cel mai mult prin exemplul predării dansurilor Gyimes. În ceea ce privește caracterul diferit al celor doi coordonatori de grupe de ani ca maeștri de dansuri populare, ea continuă:

„Am fost de două ori educați. Györgyfalvay ne-a pregătit pentru viața profesională, [...] Mesti ne-a indus în mod artificial procesul de învățare a dansului țărănesc.” În cuvintele lui Zoltán Farkas: „El a fost profesorul de dansuri inițial. [...] Poate că nu a existat și nu va exista niciodată un cuplu ca acesta”³⁹

Pe lângă Miklós Rábai, directorul artistic al Ansamblului Folcloric de Stat Maghiar, la examenul din primul semestru au participat și directorii altor ansambluri profesioniste ale epocii - Simon Antal, Ansamblul de Dans din Budapesta, și László Náfrádi, directorul Ansamblului de Artă Dunăreană al Ministerului de Interne. Aceștia au lăudat munca celor doi coordonatori de clasă, dar și-au exprimat îngrijorarea cu privire la cantitatea uriașă de material care trebuia parcursă într-un timp scurt și riscul de supraîncărcare a elevilor.

³⁴ Zoltán Farkas, fost student în primul an al Departamentului de Dans Popular de la ÁBI, laureat al Premiului Harangozó, un artist de dans, un artist demn și distins.

³⁵ Interviu - Farkas 2022.

³⁶ Miklós Végső este un fost student în primul an al Departamentului de Dans Popular de la ÁBI, artist de dans câștigător al Premiului Harangozó, membru perpetuu al Ansamblului Folcloric de Stat Maghiar și profesor asociat la Universitatea Maghiară de Artă a Dansului.

³⁷ Interviu - Final 2022.

³⁸ Hédi Sztani - fost elev în primul an al clasei de dansuri populare de la ÁBI, fost solist al Ansamblului Folcloric de Stat Maghiar; membru pensionar al personalului Arhivei Media Martin György a Casei Tradițiilor.

³⁹ Interviu - Sztani 2022.

Hedvig Hidas s-a întrebat: *Cum să mergem mai departe? Există material de o anumită dificultate pentru această dezvoltare timp de patru ani?*⁴⁰.

Din materialul de examen reiese clar că predarea dansului popular a fost structurată după metodologia de pregătire a baletului, iar în multe puncte au fost reluate metodele de predare a dansurilor de caracter: exerciții la bară, exerciții de rotație, exerciții de aliniere sunt incluse în materialul de examen punând în evidență elemente ale tezaurului motiv de dans popular. Roboz Ágnes, reflectând asupra examenului intermediar, notează:

*[...] Aș fi de acord să ne inspirăm din dansurile altor popoare, pentru că identitatea și diversitatea dansurilor dezvoltă un simț al stilului. În practica exercițiului de bară, simt că este implicată munca noastră din trecut. Cei 22 de ani de experiență a muncii noastre și întâlnirtea muncii a doi tineri educatori ar fi o întâmplare fericită.*⁴¹

Și, potrivit lui Vadady Ágnes, „materialul ar putea fi mai coerent. Trebuie să te hotărăști ce se potrivește pentru exercițiul de bară și ce ai centra”.⁴²

Cu toate acestea, sursa, care poate fi identificată și ca document sursă ale acelor vremuri, arată, de asemenea, că maeștrii lor încercau să asigure un nivel ridicat de pregătire tehnică a dansului pentru elevii lor încă din prima etapă a pregătirii lor și solicitau să se manifeste. Aranjarea unor elemente din repertoriul de dans țărănesc în studii structurate pare stilizată în contextul analizei noastre actuale a dansului popular, dar pe lângă toate aceste exerciții, în anul școlar 1971-1972 au apărut deja exerciții de dans tipice lui Timár, care favorizau reprezentarea structurii tradiționale a dansului popular, inclusiv a partiturii.⁴³ Atitudinea lui Timár ca profesor la Institutul de Balet era caracterizată, potrivit amintirilor lui Sztanó Hédi, de „o hotărâre puternică, o ironie amuzantă și o sugestivitate uimitoare”, care „dansa mult în față, toată lumea încerca să o urmeze. [...] te puteai scălda în dans, te puteai bucura de el. [...] Preda în așa fel încât nici nu ne dădeam seama că predă. [...] Lecțiile erau o sursă de bucurie. [...] Abia

⁴⁰ Mihályné Szilágyi 1971. Document dactilografiat, cinci pagini, semnat de mână de Mihályné Szilágyi, păstrătorul procesului-verbal.

⁴¹ Mihályné Szilágyi 1971. Document dactilografiat, cinci pagini, semnat de mână de Mihályné Szilágyi, păstrătorul procesului-verbal.

⁴² Mihályné Szilágyi 1971. Document dactilografiat, cinci pagini, semnat de mână de Mihályné Szilágyi, păstrătorul procesului-verbal.

⁴³ Mihályné Szilágyi 1971. Document dactilografiat, cinci pagini, semnat de mână de Mihályné Szilágyi, păstrătorul procesului-verbal.

așteptam să avem lecții cu Mesti.”⁴⁴ Potrivit lui Végső Miklós: *Nu știam ce va ieși de aici...*⁴⁵ În metodologia sa, a interpretat și predat dansul popular nu ca pe o structură rigidă, ci ca pe o formă vie și în continuă schimbare, care poate fi modelată, punând accentul pe natura improvizatorică a dansului popular maghiar. I-a predat unități mici, scurte, unul sau două motive, și i-a lăsat să le exerseze în mod independent. Farkas Zoltán descrie această metodă după cum urmează. [...] *Exista Széki Csárdás, care dura douăzeci de minute și acolo puteai să ajungi cu adevărat la capătul puterilor. [...] De asemenea, ne putea oferi o experiență și o libertate fantastică. [...] Ne puteam cufunda în materialul original.*⁴⁶ În cuvintele lui Hédi Sztanó: „[...] *accentul a fost pus mai mult pe caracterul dansului.*”⁴⁷ În orice caz, este important de subliniat faptul că Györgyfalvay Katalin și Timár Sándor nu au lucrat în același timp cu clasa de anul I, cu o singură excepție, care a fost predarea materialului rotativ marossian. În cadrul lecțiilor „Mesti”, Timár a predat motivele feminine ale matricelor individuale femeilor, care trebuiau să învețe și materialul dansului bărbătesc, care era important pentru formarea tehnicii lor de dans. Sztanó Hédi relatează că „Mesti” a predat tehnica rotativă feminină a dansurilor de cuplu inspirate de Câmpia Transilvaniei. Dar, bineînțeles, Györgyfalvay a predat și multe exerciții de rotire în clasele de fete. De asemenea, conform amintirilor lui Sztanó Hédi, Timár „*sublinia și accentua în mod regulat rolurile feminine în tradiție*” în activitatea sa pedagogică de zi cu zi. *Femeile erau făcute să se simtă egale*».⁴⁸ Ele au învățat și dansurile „karikázó” de la Timár pentru a folosi în mod conștient poziția brațului în dans. Dezvoltarea abilităților și deprinderilor bazate pe dansul popular era parte integrantă a lecțiilor de predare, alături de anecdotele din culegeri, pe care le folosea întotdeauna pentru a ilumina execuția corectă.

În cadrul pregătirii elevilor de balet, predarea dansului popular a fost în principal sarcina lui Vadady Ágnes, care lucrase ca și coordonator în cadrul grupului de dansuri de caracter. Emma Lugossy a scris în 1973 despre locul și rolul acestei discipline în sistemul de formare:

⁴⁴ Interviu - Stano 2022.

⁴⁵ Interviu - Final 2022.

⁴⁶ Interviu - Farkas 2022.

⁴⁷ Interviu - Stano 2022.

⁴⁸ Interviu - Stano 2022.

„Este o curriculă consistentă, se învață nu doar ritmul, ci și agilitatea. Pe lângă materialul de dans maghiar, în acest timp scurt trebuie predat și cel mai elementar material de dans popular străin. Dansul popular este, de asemenea, foarte util pentru dezvoltarea abilităților de dans. Iar în zilele noastre există o cerere modernă de material folcloric pe scenele de pretutindeni.”⁴⁹

Experiența primului an de formare

La o întâlnire din februarie 1975, rezumând experiențele din primul an al cursului de dans popular, Györgyfalvay a propus să se împartă materia de dans populară în două segmente principale „*datorită posibilității de a schimba proporțiile: material original, tehnică de dans popular*”.⁵⁰ Timár, în alcătuirea lecțiilor de formare, considera necesară dezvoltarea în ansambluri și dobândirea cât mai rapidă a practicii profesionale, deoarece, din experiența sa, o diferență de nivel poate duce la demoralizare. „*Din punct de vedere tehnic, absolvenții sunt în față. Ei nu au experiență de scenă*”.⁵¹

Ultima ședință a concertului examen a secției de dansuri populare, consemnată și ea în procesul-verbal, a avut loc la 14 mai 1975, la care au participat Náfrádi László, Györgyfalvay Katalin, Molnár Lajos, Simon Antal, Németh Erzsébet, Mátyus Zoltán, coordonatorii ansamblurilor profesioniste de dansuri populare din acea vreme. Programul examenului de scenă a fost compus din piese selectate din repertoriul ansamblurilor de dansuri populare.⁵² Astfel, în dimineața zilei de duminică, 22 iunie 1975, au fost puse în scenă următoarele piese la Teatrul Madach: *Sărbătoarea lui Ecseri de Rábai* și *Háromugrós de Rábai*, *Dobozi Csárdás de István Molnár*, *Nyári este falun de László Náfrádi*, *Csárdás - Csapás de István Simon*, alături de legendarele lucrări ale lui Györgyfalvay și compoziția lui Timár inspirată de dansuri din Câmpia Transilvaniei.

⁴⁹ Lugossy 1973. dactilografiat, opt pagini. Semnat de mână de Emma Lugossy, secretară de înregistrare.

⁵⁰ Mihályné Szilágyi 1975. dactilografiat, patru pagini. Nesemnat, de propria mână.

⁵¹ Mihályné Szilágyi 1975. dactilografiat, patru pagini. Nesemnat, de propria mână.

⁵² Mihályné Szilágyi 1975b. Tipărit, trei pagini. Nesemnat de propria mână.

Rábai Miklós nu a putut asista la examenele de calificare ale celor 23 de fete și 19 băieți din primul an.⁵³ Cu toate acestea, meritele sale sunt de neuitat pe drumul care a dus la reînnoirea semnificativă a trupelor de dans ale companiilor noastre profesioniste de dans popular și a dansului popular maghiar pe scenă. Numeroși membri ai clasei de dans popular a Institutului, ca reprezentanți ai următoarelor generații de coregrafi, au devenit mai târziu artiști creatori.

⁵³ Bolvári-Takács 2020: 199.

Literatură

BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor

- 2020 Două idei pentru a asigura aprovizionarea cu ansambluri profesionale de dansuri populare - propunerile lui György Lőrinc și Miklós Rábai (1959, 1962). În Pál-Kovács Dóra - Szőnyi Vivien (eds.): *Misterul mișcării. Studii în onoarea lui János Fügedi*. Editura L'Harmattan. 191-201.

BOLVÁRI-TAKÁCS GÁBOR ET AL. (ED.)

- 2017 *Opera de o viață a lui György Lőrinc. Imagini, documente*. Budapesta. Universitatea.

KAVECSÁNSZKI Máté

- 2015 *Dans și comunitate*. Studia Folkloristica et Ethnographica 59. Debrecen.

KOVÁCS Henrik

- 2021 *Schimbarea funcției sociale a dansului popular. Examinarea rolului dansului popular în renașterea din secolele XX-XXI*. Debrecen.

PESOVÁR Ernő

- 1997 *Moștenirea vie a lui Miklós Rábai*. Budapesta.
2003 *Straturi istorice ale tradiției noastre de dans. Istoria dansului popular maghiar*. Szombathely: Colegiul Berzsenyi Dániel

SÁNDOR Ildikó

- 2006 Muzică și dans ca în Székely. Dansul ca folclor și cultură fenomen. În Sándor Ildikó (ed.): *Iarba crește pe beton. Studii asupra despre mișcarea dance house*. Budapesta: Casa Tradițiilor. 23-40.

SZENTPÁL Olga

- 1951 Probleme metodologice ale învățământului nostru de dansuri populare. *Arta dansului*. Vol. I nr. 3 nr. 26-32.

Surse de arhivă

Biblioteca, Arhivele și Centrul de Cercetare a Dansului al Universității Maghiare de Artă a Dansului ”Vályi Rózsi”.

DNA KOVÁCS, GYÖRGY

1971 *Proces-verbal*. Procese-verbale ale Universității Maghiare de Dans, 1953-1990 Ședințe ale Institutului de Stat de Balet, 1971-1972 (HU MTEL VIII.1.a 2.) 25 septembrie 1971 Proces-verbal al ședinței profesorilor, despre discuția cu profesorii secției de dans popular. https://library.hungaricana.hu/hu/view/MTE_ULES_1971-1972/?pg=49&layout=s (Data descărcării: 15 aprilie 2023)

LUGOSSY, EMMA

1970 *Procesul-verbal al ședinței anuale de deschidere a ședinței anuale a personalului didactic*. Universitatea Maghiară de Dans

Procese-verbale, 1953-1990. Ședințele Institutului de Stat de Balet, 1970-1971 (RO MTEL VIII.1.a 2.) 31 august 1970. 31 august 1970. https://library.hungaricana.hu/hu/view/MTE_ULES_1970-1971/?pg=2&layout=s (Data descărcării: 15 aprilie 2023)

1971a *Proces-verbal al ședinței Consiliului Artelor*. Universitatea Maghiară de Dans

procese-verbale, 1953-1990 Reuniunile Institutului de Stat de Balet, 1971-1972 (RO MTEL VIII.1.a 2.) Proces-verbal al reuniunii Consiliului Artelor, 9 septembrie 1971. https://library.hungaricana.hu/hu/view/MTE_ULES_1971-1972/?pg=1&layout=s (Data descărcării: 15 aprilie 2023)

1971b *Proces-verbal*. Procese-verbale ale Universității Maghiare de Dans, 1953-1990 Ședințe ale Institutului de Stat de Balet, 1971-1972 (HU MTEL VIII.1.a 2.). 31 august 1971 Proces-verbal al ședinței profesorilor. <https://library.hungaricana.hu/hu/view/>

MTE_ULES_1971-1972/?pg=43&layout=s (Data descărcării: 15 aprilie 2023)

1973 *Proces-verbal*. Procese-verbale ale Universității Maghiare de Dans, 1953-1990 Reuniunile Institutului de Stat de Balet, 1972-1973 (HU MTEL VIII.1.a 2.). 1 martie 1973 Proces-verbal al reuniunii profesionale. https://library.hungaricana.hu/hu/view/MTE_ULES_1972-1973/?pg=38&layout=s (Data descărcării: 15 aprilie 2023)

SZILÁGYI, Mihályné

1971 *Proces-verbal al spectacolului semestrial al secției de dansuri populare*. 16 decembrie 1971. Grupa principală VIII, grupa 10/b, caseta mică 1.

1975 *Proces-verbal*. Procese-verbale ale Universității Maghiare de Dans, 1953-1990 Ședințe ale Institutului de Stat de Balet, 1974-1975 (HU MTEL VIII.1.a 3.) 27 februarie 1975 Proces-verbal al ședinței profesorilor, experiențe ale secției de dans popular. https://library.hungaricana.hu/hu/view/MTE_ULES_1974-1975/?pg=37&layout=s (Data descărcării: 15 aprilie 2023)

1975b *Proces-verbal*. Procese-verbale ale Universității Maghiare de Dans, 1953-1990 Stat Ședințele Institutului de Balet, 1974-1975 (RO MTEL VIII.1.a 3.) 14 mai 1975 Proces-verbal al ședinței Consiliului de Administrație, discutarea concertului de examinare a secției de dans popular. https://library.hungaricana.hu/hu/view/MTE_ULES_1974-1975/?pg=72&layout=s (Data descărcării: 15 aprilie 2023)

Interviuri

MIKULICS, Ádám

Interviu cu Végső Miklós. 21 septembrie 2022. Înregistrarea audio este proprietatea autorului.

Interviu cu Farkas Zoltán. 29 septembrie 2022. Înregistrarea audio este proprietatea autorului.

Interviu cu Sztanó Hédi. 12 octombrie 2022. Înregistrarea audio este proprietatea autorului.

Interviu cu Sándor Ildiko. 27 noiembrie 2022. Înregistrarea audio este proprietatea autorului.

Interviu cu Lőrinc Katalin. 24 mai 2023. Înregistrarea audio este proprietatea autorului.

Scenă, teatru

Nóra Ábrahám
Emese Lengyel
Ádám Mikulics
Ákos Windhager

O abordarea teoretică a dansului dramatic și a spectacolului scenic în Ungaria anilor 1930

NÓRA ÁBRAHÁM

În studiul meu, prezint formele și conținutul lucrărilor și spectacolelor de artă a mișcării din anii 1930 în Ungaria (Budapesta și Szeged).¹ Lucrarea de față completează teza mea anterioară, despre formele urbane ale fenomenelor folclorice, care se referea la prezentarea teatrală a poveștilor și baladelor populare.² În lucrarea de față mă ocup de variațiile specifice conținutului și spațiului ale dansului ca creație artistică, care poate fi menționată ca o reprezentare simbolică a corpului. Abordarea antropologică istorico-culturală va continua să servească drept cadru interpretativ.³ Cercetarea operei Olgăi Szentpál - reprezentarea simbolică a culturii de mișcare a corpului în fenomenele culturale - este relevantă pentru conținutul și definițiile formale ale interpretării teoretico-artistice. În studiul meu, aplic conceptualizarea esteticii folclorice a lui Voigt la dans; în consecință, prin conținut înțeleg reprezentarea temei și a comportamentului corporal prin mișcare, iar prin formă înțeleg echivalentul formal al mișcării ca formă de reprezentare în spectacolul de teatru.⁴

În cadrul cercetării mele, scopul acestui studiu este de a prezenta producții teatrale din cultura populară a straturilor sociale din Budapesta anilor 1930. În studiile mele publicate până acum, aflate într-un stadiu avansat al cercetării mele, am prezentat detaliile prime în așezarea clasei de mijloc superioare asimilatoare din Budapesta, în crearea valorilor ideologico-culturale, în rolul de reprezentare a corpului feminin și în specificul modei de dans și al producțiilor artistice adaptate la formele de comportament din spațiile sociale publice.⁵ Am încercat să descompun pe niveluri tematice, să prezint strat cu strat și să organizez în linii temporale toate datele pe care

¹ În prezent sunt student doctorand la în cadrul programului de Antropologie Culturală a Școlii Doctorale de Istorie și Etnologie a Universității din Debrecen.

² Ábrahám 2022.

³ Klaniczay 1984: 23-25.

⁴ Voigt 2014: 110, 443.

⁵ Abraham 2020; 2021.

le-am descoperit în cursul activității mele de cercetare. În cercetarea mea privind cultura comportamentului și a mișcării corpului, am interpretat corpul și reprezentările sale simbolice în spațiul public: habitus-ul specific al corpului, comportamentul său social și formele de apariție teatrală. În lucrările mele anterioare, am explorat reprezentarea simbolică a corpului în spațiile separate ale sălii de bal și ale teatrului. Am interpretat moda dansului social și tehnicile și stilurile de dans (dansuri de caracter, tipuri și stiluri de dans contemporan național și abstract-stilizat) care pot fi găsite în dansul de scenă ca mișcare corporală. Concentrându-mă pe fenomenele folclorice din spațiul urban, le-am asociat cu lucrări născute în cultura populară contemporană. În faza actuală a cercetării mele, interpretez reprezentarea monumentală în spațiul public a corpului, care include utilizarea teatrală a dramei populare și explorarea rădăcinilor sale istorice. Aceasta completează parțial munca mea anterioară și parțial oferă un punct de plecare pentru o interpretare contextualizată a lucrărilor de pe scenă. Cercetarea mea arată că acest lucru se aplică atât stilului coregrafic al anilor 1930, cât și lucrărilor de teatru-dans care au revenit în anii 1960.

Subiectul ipotezei mele în această teză este, de asemenea, reprezentarea simbolică a corpului. Aplicând un sistem de relații între corp și corpuri, încerc să descifrez scara extremă a spectacolelor specifice spațiului.⁶ Pe lângă aceasta, analizez manifestările rolurilor mitologice ale bărbaților și femeilor în piesele de mister și de morală reinterpretate de la începutul secolului XX. Poveștile din tradiția biblică păstrate prin credință, temele care stau la baza vieții umane încă din Evul Mediu și conflictele sociale primesc un rol simbolic în aceste piese de teatru. Miturile sunt despre oameni imperfecti care caută dreptate în povestea tragică a vieții lor. Prin intermediul lor putem înțelege setul actual de reguli ale societății, ritualurile și codurile morale asociate cu turnurile vieții umane. Mesajul reprezentării simbolice a umanității și a corpului uman transmite misterul caracterului și mesajul moral prin intermediul dramei personale. Prin identitatea de sine dezvăluie împlinirea călătoriei și a datoriei asumate, care

⁶ Tezele mele teoretice se bazează pe cele ale lui Peter Burke în domeniul culturii populare, Victor Turner în domeniul mediului socio-cultural și al reprezentării simbolice, Joseph Campbell în domeniul rolurilor mitologice masculine și feminine, precum și Béla Balázs și Máriusz Rabinovszky în domeniul dramaturgiei și al teatrului epic. Vezi Burke 1991; Turner 1974; Campbell 1972; 2019; Balázs 1918; Rabinovszky 1933; 1935.

se întruchipează în purificare prin iubire, perfecțiune și cunoaștere ca roluri complementare.⁷ În cultura populară din secolul al XX-lea, aceasta ia forma unei piese de teatru de tip piesă și de teatru epic cu elemente sacre și profane, în care expresia corporală este în centrul atenției. Întrebările examinate în teza mea sunt: „Ce înseamnă acest lucru? Tipurile de roluri reprezentate în conținutul spectacolului de teatru au vreo semnificație în cultura populară? Ce putem înțelege prin conceptul de teatru epic în Ungaria în această perioadă? Studiul meu caută răspunsuri la aceste întrebări.

Politica culturală a anilor ,30, principiile supremației culturale Klebelsberg și reflecțiile artiștilor

Obiectivele programului guvernului Ungariei pentru conservarea salvării naționale au fost lansate după trezirea imaginii de moarte națională vizualizată în urma tragediei de la Trianon. Mișcările de educație a tineretului și educarea tinerilor în liceele populare au jucat un rol important; se poate remarca faptul că această activitate, pe lângă centrul său de la Budapesta, viza și reabilitarea mediului rural. Scopul nu este doar de a iubi, colecta și conserva folclorul, ci și de a crea noi opere artistice în spiritul folclorismului. De aceea, a fost reglementată moda dansului de societate: învățarea dansului *Csárdás* a devenit obligatorie în cadrul cursurilor de dans urban și au fost introduse lucrări bazate pe cântece și balade populare pe scene mai mici. Cu toate acestea, Kunó Klebelsberg nu a văzut crearea unui fenomen cultural al Gyöngyösbokréta doar pentru a stimula turismul. În proclamația sa din 1929, înainte de nașterea Gyöngyösbokréta, el și-a propus să stimuleze economia maghiară în programul său de „salvare națională” intitulat „*Muncă, cunoaștere, capital*”.⁸ El a urmărit, de asemenea, să atingă orizontul european, scena internațională, prin crearea unor programe culturale accesibile tuturor, în primul rând la Budapesta și, mai târziu, în centrele rurale. Klebelsberg pune practica proeminentă a trecutului artistic german ca exemplu pentru revitalizarea și dezvoltarea stării actuale a vieții culturale maghiare. El era convins că cultura noastră era capabilă să creeze piese de teatru de nivel

⁷ Campbell 2019: 23-74.

⁸ Pesti napló 1929: 1.

european, dincolo de prezentarea de piese de teatru de nativitate, dar că utilizarea elementelor folclorice era încă la început. Klebelsberg face apel la spații teatrale care funcționează pe timpul verii, cum ar fi scena în aer liber de pe Insula Margareta, Biserica Conventuală din Szeged și scena în aer liber din Piața Dóm. El pune un mare accent pe inspirarea spiritului educației școlare și pe definirea calității și conținutului acesteia. În conformitate cu ideologia actuală și cu aspirațiile național-socialiste tot mai răspândite, religia primea un rol important, astfel că Klebelsberg le cere artiștilor să creeze piese de teatru populare și artistice ale Patimilor.⁹ El a dat exemplul „*Fest-spiels*” din Salzburg, create în spiritul lui Richard Wagner. Una dintre principalele ambiții ale lui Klebelsberg era supremația culturală: acest program cultural, renăscut prin interacțiunea dintre cultură, moralitate și inteligență, a servit, de asemenea, la stimularea economiei maghiare.

De ce este necesar exemplul german și ce reprezintă acesta? Monarhia austro-ungară a existat de la Compromisul din 1867 până în 1918. Chiar și la începutul secolului al XX-lea, tinerii care doreau să învețe alegeau Germania ca loc de studiu pentru a-și obține diploma, datorită calității ridicate a învățământului superior. Aici au luat naștere elementele de bază ale unei culturi guvernate și de autorități, inclusiv tipurile de teatru, care și-au păstrat caracteristicile tipice și au distrat diferitele clase sociale în perioadele istorice succesive din Evul Mediu.

Modul în care funcționează cultura populară face ca inovațiile contemporane să influențeze și stilurile din trecut. În ceea ce privește artele spectacolului, la începutul secolului al XX-lea a avut loc o nouă fuziune a artelor vizuale, a muzicii și a dansului: categoriile de operă și de dans, prezente în tendințele artistice ale marilor scene, au fost reformate pe aceeași linie cu scena de podium. Astfel, în producțiile de operă din anii 1930, baletul a fost înlocuit cu compoziții de mișcare.¹⁰ Succesele experimentelor inovatoare de pe podium și compozițiile monumentale și reformiste ale spectacolelor de teatru în aer liber merită menționate ca exemple. Exemplul german a fost *Inelul Nibelungilor* de Wagner, o lucrare pe o temă mitologică din folclorul scandinav-germanic. *Festspielhaus* a încercat să realizeze planurile lui

⁹ Pesti napló 1929: 1-2.

¹⁰ Vezi Lábán, Dalcroze și Mejerhold. Vezi Fuchs 2007: 17, 91; Barba 2020: 287-288.

Wagner pentru o scenă gigantică (35 de metri) cu o utilizare atentă a tonalității și structurii spațiale. Acesta a fost spațiul pe care Wagner l-a imaginat ca fiind cadrul adecvat pentru opera sa de artă plastică (*Gesamtkunstwerk*). Cu toate acestea, pe parcursul aplicării sale, au fost descoperite defectele acestei utilizări a spațiului scenic, la care Adolphe Appia s-a gândit și, eliminându-le, a transformat ideea inițială într-un spațiu potrivit pentru operele contemporane.¹¹ Pornind de la ideile wagneriene, Appia aplică principiul consecvent al abstracției alături de simbolism. Scena lui Appia se concentrează pe corp, ale cărui gesturi și mișcări sunt inspirate, prescrise și determinate de muzică.¹² Unitatea dintre corpul uman ca formă în mișcare și imaginea fixă este elementul constitutiv al teatrului regizoral.¹³ Acesta este, în opinia mea, ceea ce induce manifestările teatrale ale mișcării generate de muzică: prezentarea compozițiilor de mișcare care evoluează din tehnica Dalcroze prezentate pe scena Appia. Fuziunea operei Appia cu cea a lui Dalcroze implică deja realizarea unei imagini scenice dinamice bazate pe ritm. În acest fel, un nou stil a început să apară în cultura scenică, și anume stilul unic și extrem de atractiv, în mod constant experimental, al lui Max Reinhardt. Acesta se caracterizează printr-o structură dublă, incluzând teatrul de turneu și teatrul de repertoriu, care este rezultatul unui proces lung de repetiții și care urmărește să realizeze intenția regizorului.¹⁴ A fost creat un gen de teatru de improvizație în continuă schimbare și specific spațiului, care a caracterizat atât spectacolele în aer liber, cât și cele în interior. Astfel, spațiul scenic are în centrul atenției, în mod clar, corpul uman, care, într-o abordare antropologică culturală, este conceput ca un corp care întruchipează individul, comunică emoții și devine un mediu de expresie care mediază cultura.¹⁵ În această compoziție artistică complexă, atât spațiul, cât și regizorul folosesc gesturile corpului ca mijloc de expresie. În acest fel, ar trebui să înțelegem arta mișcării nu doar ca pe o producție personală, ci și ca pe un cor de mișcare care formează o masă, care poate funcționa chiar ca un decor de scenă. Întreaga dramă fuzionează și se împletește cu pasaje epice mai mici, care stau de sine stătător în cadrul

¹¹ Kotte 2013: 359-361

¹² Kotte se referă la traducerea lui Jákfalvi Magdolna a lui Appia. Kotte 2013: 362.

¹³ Kotte 2013: 363.

¹⁴ Kotte 2013: 371.

¹⁵ Csordas 1990: 6.

regulilor dramaturgiei mișcării. Acesta este principiul de bază al teatrului epic brechtian, care poate fi văzut ca o reformă a expresiei dramatice.¹⁶ Omul, ca ființă conștientă, își formulează propria viziune asupra lumii, formulând o opinie despre societatea care îl îmbrățișează ca pe un mediu propriu.¹⁷ Ca „*Gesamtkunstwerk*”, muzica, textul și mișcarea sunt în sine un tot unitar, ale cărui zone se stimulează și se completează reciproc în opera de artă teatrală.

O abordare art-teoretică a corpului și a dansului și a mișcării dramatice în cultura populară a secolului XX - dramaturgia mișcării

Cultura comunităților a straturilor sociale este legată, de asemenea, de cronologie, de festivaluri și de comunicarea de conținuturi adecvate rolurilor de reprezentare în spațiile urbane ale secolului XX. Cultura corporală poate fi înțeleasă ca un fenomen cultural al unui proces educațional planificat și controlat care, pe lângă antrenamentul fizic al corpului, își dezvoltă propria personalitate prin aplicarea unor conținuturi intelectuale și teoretice și se integrează în cultura de mișcare a stratului social.¹⁸ Poate fi o activitate socială comunitară sau o formă de autoexprimare cu o orientare artistică.¹⁹ În acest sens, sportul, jocurile, plimbările în natură și activitățile de autoeducație care dezvoltă tehnici corporale artistice pot fi considerate parte a culturii fizice. Aceasta implică redescoperirea corpului și dezvoltarea și formarea intelectuală și empirică a acestuia. Cultura corporală artistică devine un mijloc de reprezentare simbolică în moda dansului și în poveștile de expresie artistică care reprezintă, de asemenea, mituri, în ceea ce privește tehnicile corporale, tipurile de rol, personajele și formele de mișcare legate de spațiile sociale publice.

De asemenea, este necesar să se examineze cultura mișcării (ca un corp de cunoștințe prezent în lumea contemporană) dintr-o perspectivă teoretică a artei. Conceptele de bază ale exprimării artistice a corpului în această perioadă

¹⁶ Brecht 1962: 9.

¹⁷ Rüllicke 1964: 39-40.

¹⁸ Kun 2000: 576.

¹⁹ Aici trebuie să subliniez viața socială activă a dansului din Budapesta în anii 1920 și 1930, care a jucat un rol proeminent în viața socială a comunităților din oraș și a inclus, de asemenea, o cultură a mișcării legată de spațiul social public. Vezi Ábrahám 2022.

sunt conținutul și forma. Aceasta, la rândul său, nu poate fi în niciun caz despărțită de noțiunea de cultură și de viziune asupra lumii, deoarece, dacă își pierde legătura cu subiectul istoric, expresia artistică se privează de propria sa esență.²⁰ Interpretat în termenii creației mișcării a corpului, tema ca mișcare care devine dans nu este doar exprimat în tehnică, ci și în medierea combinată a corpului într-o formă comportamentală și a sistemului gestual expresiv, care își prezintă propria esență, mesajul său. Din perspectiva creatorului, așa se naște dansul ca coregrafie, aplicat pe scenă. Genurile și motivele păstrate de tradiție sunt o parte inseparabilă a acestuia, prin care expresia corporală dobândește un caracter și o formă proprie. Conținutul spațiului scenic din oraș nu trebuie înțeles doar ca o operă de artă, deoarece în spatele calităților sale de conservare a valorii ca fenomen cultural se află și alte conținuturi mitologice. În spațiile sociale publice, cum ar fi spațiile scenice, conținutul profan și sacru este exprimat în spațiul memoriei culturale.

Se pot distinge două tipuri de reprezentare corporală a spațiului urban în mișcare. În cultura de dans social din Budapesta, reprezentarea corpului este legată de perioada carnavalului ca ritual de trecere la viața socială și la vârsta adultă tânără. Acest lucru presupune dobândirea de comportamente și atitudini sociale, precum și de obiceiuri de dans și de modă(e) de dans actuale.

O altă formă de reprezentare a corpului în cultura urbană este legată de spectacolele de teatru. Funcția de dramatizare a corpului în secolul al XX-lea include, de asemenea, tipurile de rol și atitudinile care reprezintă morala socială de bază și sistemul de valori și reguli al comunității, care reprezintă categorii permanente încorporate în spațiul memoriei culturale.

Ținând cont de dialectica culturii, trebuie să menționez aici, pe lângă atitudinea culturală care conștientizează faptul de a trece granițele, și chestiunea moralității culturale, care constituie valorile religioase ale societății. Este vorba de forme de joc legate de festivaluri, care folosesc valorile și conținuturile acestora pentru a-și păstra sensul prin intermediul reprezentării corporale. Prezența corpului pe scenă este o modalitate de a modela personajul, de a arăta calitatea sa de interpret. Acest lucru necesită, la rândul său, o interpretare a conceptului de dramaturgie. Dramaturgia este un set de instrumente de gândire, o formă și o tehnică de reprezentare prin

²⁰ Fülep 1976: 263.

care se exprimă intriga unei povești dramatice.²¹ În acest sens, dramaturgia mișcării este definiția de gen a mișcării scenice, care folosește instrumentele de caracterizare, accentuare și condensare pentru a reprezenta intriga. În piesele jucate în teatru, dansul joacă un rol alături de proză, fie că este vorba de reprezentații individuale sau de grup. Dacă ne uităm la piesele de teatru de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea, putem înțelege că acest lucru înseamnă dansuri de caracter și dansuri de spectacol ale companiilor naționale de balet, precum și producții de balet europene reînviată. Rolul corpului în aranjamentul simetric al scenei de peep-show este evidențiat doar în rolurile solo, nu și în dansurile de grup.²² Cu toate acestea, arta mișcării formulează situația de bază a apariției corpului într-un mod diferit. Și în această formă, corpul poate apărea atât ca individ, cât și ca masă, dar nu într-o punere în scenă simetrică, ci într-o compoziție asimetrică sau de grup. Prin mișcarea sa, corpul poate fi nu doar un expresiv sensibil, ci și un outsider narativ. Acest lucru se reflectă în mișcarea corpului, în caracterul mișcării sale și în reprezentarea utilizării motivelor. În timp ce limbajul formal al baletului și al dansului de societate este caracterizat de o constantă și se bazează pe un patrimoniu istoric al mișcării care este supus doar unor schimbări minore, în arta mișcării corpul este capabil să dramatizeze situații și acțiuni dincolo de expresia de sine, prin faptul că nu este întotdeauna motivat, prin întreruperea procesului de mișcare cu alte mișcări care nu sunt mișcări de dans și prin încorporarea unor tehnici corporale cotidiene. Mișcarea articulată a corpului în dans este completată de gesturi și mimică (de exemplu, mișcările brațelor și expresiile faciale). Acest sistem de gesturi corporale este cel care oferă corpului antrenat instrumentele sale teatrale. Cheia sa își are rădăcinile într-o nouă concepție de utilizare a spațiului, care permite corpului să aibă o mai mare libertate de mișcare chiar și atunci când face parte dintr-un grup mai mare. Corpul nu este doar capabil să se exprime, ci poate fi folosit de grup pentru a modela obiecte, situații de viață și fenomene naturale ca un ansamblu. Prin urmare, acesta nu este capabil doar să își arate propriile abilități și aptitudini, ci și să se adapteze la ceilalți, ceea ce înseamnă că joacă două roluri diferite. Astfel, corpul poate fi un individ și parte a unei

²¹ Sebestyén 1919: 303.

²² Szentpál - Rabinovszky 1937: 37.

comunități, reprezentând atât un comportament incluziv, cât și unul extern în spațiul scenic. Acțiunea în spațiul scenic ca instrument dramaturgic al mișcării - prin textura, plasticitatea, ritmul și dinamica mișcării - este cea care conferă genului caracterul său.²³ Astfel, corpului i se oferă o gamă mai largă de mijloace de expresie, limitată doar de subiect și de creativitatea regizorului. Vizualizarea muzicii - transformarea sunetelor în spațiu - este aici punctul de plecare, de unde corpul, ca artist al mișcării, devine un individ capabil să transforme sentimentele interioare în dans prin gesturi.²⁴ Astfel, principiul, teoria și practica creează împreună un nou set de instrumente de mișcare dramatică în sistemul conceptual al expresiei actoricești conștiente. În acest sens, nu doar piesa de teatru, ci și dansul de pe scenă păstrează fragmente de intrigă empirică. Acest lucru înseamnă, de asemenea, transformarea unor figuri cândva reale din cunoașterea populară în personaje de basm și baladă, precum și definirea tipurilor de rol care apar în piesele de mister.

Reînnoirea tipurilor de roluri și a formelor de joc și semnificația simbolică în cultura populară - Jocul misterios și moralitatea în istoria culturală a artei mișcării în secolul XX

În notele sale despre istoria culturii, Máriusz Rabinovszky compară viziunea asupra lumii și caracteristicile creative ale Greciei antice și ale Evului Mediu.²⁵ Fervoarea religioasă a interpretării medievale a corpului disprețuiește

²³ Szentpál - Rabinovszky 1937: 38; Barba 2020: 59.

²⁴ Appia 1968: 56.

²⁵ Adam și Eva sunt, de asemenea, figuri simbolice cu roluri mitologice păstrate în Geneza. În folclor, există, de asemenea, festivaluri și jocuri asociate cu ei. Adam și Eva sunt primul cuplu uman care apare în Vechiul Testament: în religia creștină, ei își reînnoiesc legământul, de acum uman, cu Dumnezeu prin sângele mielului, ca ispășire pentru imperfecțiunile lor. Învățătura morală din Vechiul și Noul Testament rămâne parte din cultura populară prin modelele de rol împletite și schimbate. Piese de teatru de mister și piese de morală sunt versiuni scrise ale tipurilor de piese păstrate de tradiția populară și jucate în biserică. Prezentarea și „consumarea” poveștii vieții lui Hristos stă la baza dramei populare religioase sau a Jocului Patimilor. Integrând religia (ca și Biserica creștină) în ea însăși, aceasta încearcă să îmblânzească învățăturile tuturor artelor populare comunitare anterioare (cum ar fi teatrul și dansul), care au fost adoptate și interpolate de către popor, pentru a fi acceptate. Creează o formă teatrală în cadrul genului piesei de mister, alternând categoria de divertisment a dansului cu povestirile despre nașterea, patima și moartea lui Hristos, folosind funcția sa complementară. A fost o categorie foarte populară timp de secole în tradițiile populare, inclusiv în riturile sacre, sub forma pieselor de nativitate și a Jocului Patimilor.

corpul. Viziunea colectivistă a extracorporalității acceptă doar mântuirea prin credință.²⁶ În schimb, Rabinovszky susține că interpretarea corporală a Greciei antice, armonia realității experimentate în viața pământească, trup și suflet, produce o viziune individualistă centrată pe ființa umană.²⁷ În ceea ce privește istoria religioasă, Rabinovszky compară înțelegerea corpului de către Biserica Catolică cu învățăturile Reformei.²⁸ Potrivit acestei viziuni, odată cu căderea primului om, Adam devine păcătos și toți urmașii săi sunt condamnați la damnare. În lumina acestui fapt, figura lui Adam și a Evei devine «umană», o figură care, în rolul ei mitologic, este capabilă să articuleze un mesaj moral. Reforma, potrivit lui Rabinovszky, reprezintă o revoluție a criticii libere și a independenței individuale, bazată pe Sfânta Scriptură și pe scrisorile Apostolului Pavel. În opinia sa, răscumpărarea prin credință poate unii tradiția și doctrina. Rabinovszky scrie, de asemenea, despre aplicarea teatrală a operelor epice: el consideră că piesa de mister și formele teatrale ale jocului moralității trăiesc în poezia scrisă, în arta vizuală, în piesele festive și în procesiuni.²⁹ În opinia sa, noua epopee caută o legătură cu motivele populare.³⁰ Potrivit rezumatului cultural-istoric al lui Rabinovszky, cultura corporală europeană de la începutul secolului XX, cu reprezentarea simbolică a corpului, creează două tipuri de teatru: unul este de tipul dramei antice grecești de mistere, iar celălalt este echivalentul de gen al moralității dramatice contemporane în opere epice de expresie corporală. În ceea ce privește subiectul, drama de mister a Greciei antice, pe lângă eroii Greciei

Odată cu apariția Reformei, însă, este introdusă și categoria de gen a moralității, care plasează în centrul intrigii piesei calitățile alegorice în formă umană, cum ar fi carnavalul și postul, apa și vinul sau relația simbolică dintre trup și suflet. Vezi Geneza tradusă de Károli 2002: 5-7; lexicon de teatru (ed. Németh) 1930: 561.

²⁶ În notele sale, Rabinovszky împarte cronologia istorică a culturii creștine occidentale, definită ca Evul Mediu, în trei perioade: perioada I 500-900; perioada II 900-1200; perioada III 1200-1500. În notă, Rabinovszky se referă la înțelegerea celei de-a treia perioade în ceea ce privește interpretarea corpului. Vezi Rabinovszky 1933:3. Szentpál Legacy OSZMI fond 32.

²⁷ Rabinovszky 1933: 5-7. Nota de istorie culturală a Școlii Szentpál. Moștenirea Szentpál, fond OSZMI 32.

²⁸ Din punct de vedere al periodizării, Rabinovszky formulează aici problematica concepțiilor religioase după perioada de tranziție dintre Evul Mediu și epoca modernă, în anii 1600. Vezi Rabinovszky 1933:6. Szentpál Legacy OSZMI fond 32.

²⁹ Rabinovszky 1933: 23. Aceeași întrebare este abordată în excelenta lucrare comparativă a lui Tekla Dömötör despre Jocul Patimilor, publicată în 1936. Dömötör 1936.

³⁰ Rabinovszky 1933: 25.

antice, pune în scenă și lumea faunilor, a muzelor și a nimfelor sub forma unor piese pastorale. Morala dramatică contemporană, pe de altă parte, prezintă adevăruri morale (ca și calități umane) și povești actuale care învață prin intermediul iubirii inocente; ea spune o poveste personală prin intermediul figurii protagonistului și a personajului care dirijează acțiunea alături de el, *arlechinul-pierro-clown*.

O particularitate a artei scenice din secolul al XX-lea este că, după naturalism, se îndreaptă spre modernism în exprimarea impresiei și abstractizarea simbolică a expresiei. Cu toate acestea, impresia poate fi înțeleasă nu doar ca o impresie, ci și ca o formă de expresie recreată a creării individuale a formei care ține cont de ierarhia spațiului.³¹ În acest sens, dacă lucrarea mea personală prezintă ca element/tematică naturală rolurile-tip mitologice și tradiția, ea se va inspira, ca expresie individuală, din aceasta și se va reînnoi astfel în propria formă artistică contemporană, care este, de asemenea, caracteristică societății contemporane. Astfel ia naștere o formă de expresie bazată pe o asociere simbolică abstractizată. Exemplul cel mai potrivit este opera lui Max Reinhardt.³² Piesele sale de teatru, puse în scenă și regizate într-o fuziune de stiluri dramatice clasice și moderne, sunt o scenă rotativă în care pădurile, peisajele construite, bisericile și clopotele sunt imaginate în stilul realismului istoric creat de el.³³ Scena simultană cu mai multe straturi a fost folosită pentru a reprezenta mai multe linii temporale paralele, ca mai multe straturi ale intrigii, și chiar pentru a descrie spațiile separate ale iadului și paradisului. Drept urmare, nu doar spațiul, ci și aspectul și reprezentarea corpului trebuie reînnoite pentru a se încadra în acest gen de roman. O trăsătură specifică a culturii populare este aceea că nu renunță la toate elementele sale existente atunci când inovează; rolurile mitologice masculine și feminine cărora li se atribuie un rol în piesa de teatru sunt pietrele de temelie ale culturii. Astfel, în cadrul jocului de mistere și al moralei, se păstrează figura bărbatului care se teme de Dumnezeu și a femeii făcute din carne, care, după ce au rupt din pomul cunoașterii, și-au uitat calitatea divină și sunt condamnate să-și trăiască emoțiile, chinurile și slăbiciunile, fiind alungate din Paradis.³⁴ În figura

³¹ Fülep 1976: 295.

³² Vezi Rabinovszky 1936.

³³ Enciclopedia teatrului (ed. Németh) 1930: 715-716.

³⁴ Enciclopedia teatrului (ed. Németh) 1930: 597.

simbolică a mielului, în aceste jocuri sunt reprezentate și persoana lui Hristos și a Maicii Domnului ca Maria, Fecioara imaculată. Categoriile masculine și feminine ale rolurilor sunt inseparabile: caracterul uman este în mod constant reînnoit de conflictele dintre individualitate și comunitate, de lupta dintre rațiune, intelect și tentație; această reînnoire și căutarea fericirii devine misiunea personală a personajelor. În purgatoriul cerului și al pământului, în descoperirea caracterului uman, ele își obțin răsplata finală prin dezamăgirile și bucuriile pe care le trăiesc. Renașterea pieselor de teatru de la începutul secolului al XX-lea a adus pe scenă, în anii 1930, sub forma unor spectacole de mișcare, conflictele tragice ale modelelor din dramele de mistere grecești (de exemplu, Elektra, Antigona, Prometeu) și figurile moralei dramatice contemporane (de exemplu, Faust și Mefisto, Adam și Eva și Lucifer, sau Csongor și Túnde).³⁵ Astfel, în această perioadă, elementele scrise ale culturii populare și elementele păstrate de cunoașterea populară devin elementele de bază ale teatrului epic ca teatru popular pe scena de dans maghiară.

Exemplul maghiar

La invitația lui Klebelsberg, Ferenc Hont, György Buday și Gyula Ortutay au lansat ideea de a crea un joc popular maghiar în aer liber ca program personal. Ei au dorit să creeze o operă de artă asemănătoare culturii teatrale europene, în care a fost concepută ideea unui joc de mister popular maghiar contemporan. Una dintre ideile de pornire pentru acest demers a fost problema dansului dramatic pe scenă. Máriusz Rabinovszky o formulează printr-o comparație între teatrul expresionist german și baletul modern rusesc. În scrierile sale, el dorește să ridice vocea împotriva culturii kitsch a artei baletului; el este convins că tradiția (ca utilizare a elementelor folclorice) și producțiile individualiste de masă ale artei mișcării pot fi folosite împreună în lucrări scenice de mare anvergură.³⁶ El crede acest lucru pentru că stilul de artă a mișcării era încă înfloritor pe scena podiumului în acest moment și, datorită succesului său, crede că este un substitut viabil pentru balet, nu

³⁵ Színészeti lexikon (ed. Németh) 1930: 561. Cf. Benedek 1984: 540.

³⁶ Rabinovszky 1935: 40-41.

doar datorită exemplului german, ci și datorită aplicării sale la Budapesta.³⁷ Deși Rabinovszky o menționează pe Isadora Duncan în acest articol, el nu crede că arta mișcării din Ungaria ar trebui să o considere o figură de frunte. Rolul lui Duncan, potrivit lui Rabinovszky, a fost acela de a sparge monopolul baletului, dar ea nu a avut nicio influență asupra dansului scenic european.³⁸ Aici se întrezăresc ideile reformiste care aveau să servească drept principiu fondator al dansului expresiv Fokine și al corurilor mișcării Fagan din această perioadă. În această fuziune teoretică a baletului modern rusesc și a mișcării expresioniste germane, Rabinovski este preocupat de un puternic atașament folcloric, precum și de dorința de a obține o expresie artistică personală și modernizată în această lucrare din 1935. În anii '30, problema relației dintre dansul expresiv și folclorul ca principiu călăuzitor face din corpul liberat, viu și gânditor, capabil să își exprime în mod conștient propria lume a emoțiilor, obiectul operei sale de artă recreată, care se bazează pe tradiții încorporate în ornamentarea naturaleții. El subliniază faptul că cultura, ca fundament sau ca rod al societății, are nevoie de o nouă cultură a mișcării, care va deveni, de asemenea, un dans scenic.³⁹ Legat de aceasta este ideea lui Hont, Buday și Ortutay, în care dansul poate deveni o creație teatrală prin redefinirea tradiției, mai degrabă decât prin reproducerea folclorului; aceasta se concretizează în folclorismul care se naște și folosește ca sursă fundamentală tradiția poeziei populare, a muzicii populare și a folclorului dansului.⁴⁰ Astfel, motivele și formele de bază ale noului gen de piesă epico-dramatică maghiară sunt preluate din tradiția folclorului epic, în care viața și acțiunile eroului sunt formulate și devin povestea dramei populare și a artei scrise. Aceasta nu a fost concepută ca o aplicare neschimbată a motivelor folclorice tradiționale, ci ca un mijloc de exprimare colectivă și simbolică, folosind motivele și expresiile stilizate și abstractizate ale mișcărilor de masă și ale corurilor de mișcare, care creează, susțin și ajută la exprimarea intrigii dramatice în timp ce o și narează. În această nouă construcție teatrală, folclorul maghiar a preluat rolul principal, nu prin

³⁷ La începutul anilor 1930, Rudolf Lábán s-a alăturat și el Operei din Berlin ca director de dans. Vezi Fuchs 2007: 91-92.

³⁸ Rabinovszky 1935: 40.

³⁹ Rabinovszky 1935: 43.

⁴⁰ Ortutay 1935: 50.

conținutul său expresiv național, ci prin crearea unui limbaj contemporan.⁴¹ Acest lucru induce două tipuri de realizări în producțiile scenice contemporane din anii 1930: pe de o parte, spectacolele teatrale de moralitate, concepute ca un mister, care abordau și o temă mitologică și includeau dansul ca gen spațial-specific-hibrid, iar pe de altă parte, producțiile de baladă apărute pe scenele podiumului din Budapesta. În următoarea parte a lucrării voi prezenta spectacolele în aer liber specifice spațiului.

Istoria Budapestei

Conform descrierii lui Döme Lugosi, precursorii spectacolelor de amploare ale jocurilor în aer liber de la Szeged s-au născut la Budapesta. Esența jocului în aer liber constă în faptul că scena și recuzita sunt furnizate parțial sau în întregime de natură, iar mediul înconjurător face ca spectacolul să fie mult mai viu.⁴² La Budapesta, pot menționa *Antigona*, produsă de Teatrul Național în 1924, și *Iphigenia în Tauris* de Goethe, prezentată în 1928, ca piese de acest gen. Ambele spectacole au fost puse în scenă pe Insula Margareta. Primul program de acest tip din categoria spectacolelor în mișcare a avut loc în grădina palatului contelui Jenő Karátsnyi din Buda, în 1929. Aici au fost prezentate piesele de dans ale contesei Margit Bethlen: *Entwined Souls* (Olga Szentpál), *Cei doi îngeri* (Alice Madzsar) și *Prințesa albă* (Valeria Dienes).⁴³ A urmat, în același an, spectacolul *Csongor* și *Tünde* al lui Vörösmarty, prezentat pe Insula Margareta. Olga Szentpál a pus în scenă producțiile *Entwined Souls* și *Csongor* și *Tünde*.

Entwined Souls (Suflete încurcate) a fost un studiu mai scurt, în timp ce *Csongor* și *Tünde* a fost o producție scenică mai serioasă, bazată pe documentele disponibile. Notele de spectacol găsite în averea Olgăi Szentpál dovedesc acest lucru. În același timp, descrierea pare să indice faptul că aceste piese sunt un precursor al modelului Adam și Eva. Caracterul de piesă misterioasă este demonstrat de faptul că povestea a fost spusă înainte de dans, așa cum este

⁴¹ Ortutay 1935: 52-53.

⁴² Lugosi 1938: 3; lexicon de teatru (ed. Németh) 1930: 802.

⁴³ Lugosi 1938: 6. Din păcate, acest palat a fost demolat în 1938. Pe vremuri, acesta se afla cu sala sa de teatru de 300 de locuri lângă actualul Muzeu Național și Institutul de Istorie a Teatrului. În aceeași perioadă a fost înființată Asociația Culturii Mișcării Maghiare. Cf. <https://mek.oszk.hu/02100/02139/html/sz02/477.html> [vizitat ultima dată la 26 iulie 2023].

narată de spectacolul de teatru de mișcare. În povestea *Entwined Souls*, scrisă de contesa Margit Bethlen, bărbatul și femeia nu puteau fi împreună din cauza diferențelor sociale. Aceștia erau inseparabili atunci când îngerii i-au găsit a treia zi.⁴⁴ Cele două suflete au mers apoi în fața scaunului de judecată al Domnului pentru a le fi testate sufletele. Mai întâi, îngerii au încercat să îi despartă, dar fără succes. A doua oară, au fost duse în purgatoriul iadului, unde torturile diavolilor nu au avut succes. Întorcându-se la scaunul de judecată al Domnului, au fost condamnați la exil în spațiu, pentru că nici raiul, nici iadul nu i-au acceptat. În dragostea lor unul pentru celălalt, ei i-au sfidat pe Dumnezeu, pe oameni, pe îngeri și pe diavoli, iar răsplata lor, conform poveștii, a fost un exil singuratic: orbitând pentru totdeauna în spațiu, ca unul singur. Toate personajele din piesa de dans sunt 2 oameni (femeia și bărbatul), care, prin evidențierea luminilor din vârful scărilor, execută o secvență de mișcări de jumătate de minut, reprezentând dorința și irealizabilitatea, după care coboară în abis. Cele două suflete se apropie apoi foarte încet, pornind din dreapta și din stânga celor două trepte de scări. În timpul dansului, se aude vocea Domnului spunând: „*Despărțiți-i*”. Doi îngeri încearcă fără succes să despartă cele două suflete. Apoi, Domnul vorbește din nou: „*Duceți-i în iad!*” și apar diavoli care îl ispitesc mai întâi pe Bărbat și apoi pe Femeie, fără succes. După dansul demonic al diavolilor, Domnul spune din nou: „*Duceți-vă în spațiul cosmic!*”. Spiritele pleacă apoi împreună spre sud, în livadă (Vérmozó).⁴⁵

Utilizarea figurilor mitologice masculine și feminine și a calităților alegorice în morală este evidentă și în adaptarea scenică a operei *Csongor și Tünde*. Adaptarea de Olga Szentpál a piesei de dans, jucată pe Insula Margareta, începe în grădină, unde Csongor admiră mai întâi mărul de aur și apoi o eliberează pe vrăjitoarea Mirigy. În următoarea imagine, este lansată „vraja”, prin care Csongor o întâlnește pe Tünde și se angajează unul față de celălalt, apoi se retrag în baldachin, acompaniați de corul feminin. În imaginea următoare, zânele preiau conducerea, dansând „*afară cu mielul, înăuntru cu lupul*”. Între timp, Mirigy se furișează în forță și îi taie părul lui Tünde cu o foarfecă uriașă. În următorul cadru, ele stau în Țara Vrăjitoarelor, Mirigy fluturând fericită părul tuns al lui Tünde. Dar spiridușii îi fură părul din cap

⁴⁴ Bethlen 1916: 63-66.

⁴⁵ Pe baza descrierii făcute de Olga Szentpál : Szentpál Legacy OSZMI Táncarchívum fond 32.

lui Mirigy și vrăjitoarele pornesc în urmărire. În următoarea imagine, Tünde își îngroapă fața în mâini, tristă: părul ei, tăiat, și deci valoarea ei pierdută, i-a obligat pe îndrăgostiți să se despartă. O mulțime de zâne îi însoțesc pe îndrăgostiți în momentul în care se despart și încep un dans de adio plin de jale. Apoi, în imaginea următoare, Csongor pornește într-o călătorie pentru a-și salva iubita de durerea nesfârșită a pierderii prețiozității ei. Csongor merge în iad, se întâlnește cu elfii, de la care se luptă să recupereze părul retezat al lui Tünde, și îi alungă pe oamenii diavolului. Apoi, epuizat, Csongor adoarme. Deși este bântuit de coșmarul vrăjitoarei și al elfilor, visul său este Tünde, care apare într-o lumină strălucitoare. Între timp, zânele se întorc la locul faptei și îi iau înapoi părul lui Tünde. Scena finală culminează cu fericita reîntâlnire a îndrăgostiților și cu zânele care dansează de bucurie. Tünde își recapătă părul și povestea se încheie cu un final fericit, visul lui Csongor devenind realitate.⁴⁶

În aceste două spectacole de la Budapesta, rolul simbolic al figurii masculine-feminine este reprezentat de dorință, irealizabilitate și dragoste pură. Lipsa de împlinire este prezentă în aceste spectacole din cauza intervenției răului, a privării de valorile eroilor pozitivi. Schimbările simultane de nivel scenic, infernul și împlinirea sarcinii de viață asumate sunt descrise ca fiind prezente în aceste producții de mișcare create în 1928-1929. Pe lângă scena construită în natură, se remarcă și utilizarea de lucrări scrise pentru scenă și faptul că acestea au fost create după o compoziție a unui compozitor contemporan.⁴⁷

Festivalul în aer liber de la Szeged

Crearea și ideea de bază a Festivalului în aer liber de la Szeged au fost menite să îndeplinească obiectivul lui Kunó Klebelsberg de a salva națiunea maghiară - Szeged a fost primul oraș rural care a făcut acest lucru. Potrivit lui Döme Lugosi, inițiatorul, Ferenc Hont a fost cel care, la instigarea lui Klebelsberg, a avut ideea de a pune în scenă piese de teatru misterioase în piața în aer liber, dar închisă, a Catedralei din Szeged, în spirit Reinhardtian.

⁴⁶ Pe baza descrierii făcute de Olga Szentpál. Sursa: Fondul 32 al Arhivei de dans OSZMI, Moștenirea Szentpál.

⁴⁷ Muzica din *Csongor și Tünde* a fost compusă de Leó Weiner, iar muzica din *Tragedia omului* a fost compusă de Ákos Buttykay. Ambii erau dansatori.

Acest lucru în sine nu reprezenta doar educația națională, ci servea și ca atracție turistică legată de sărbătoarea Adormirii Maicii Domnului (15 august). Clădirea catedralei și piața din fața acesteia puteau găzdui o scenă imensă și mii de spectatori. Primul spectacol, în 1931, a fost *Hungarian Passion*, interpretate de Teatrul Național. În 1932, din cauza morții neașteptate a lui Kunó Klebelsberg, piesele au fost anulate, dar în 1933, Ferenc Hont a regizat *Tragedia omului de Madách*, o lucrare cu adevărat cultă și simbolică, definită ca o piesă de mister.

Pe scenele maghiare, această lucrare și spectacolele sale au o istorie proprie, la fel ca și istoria modului în care și cum a fost încorporată mișcarea. Potrivit lui Zsuzsa Merényi, Olga Szentpál și grupul ei au jucat în producția din 1927 la Teatrul Național și, din cauza succesului, Sándor Hevesi i-a „detașat” pe dansatorii de la operă din piesă.⁴⁸ Criticii din presă nu au împărtășit neapărat inovația regizorului, deși arta mișcării era menită să joace un rol semnificativ pe scena teatrală din Budapesta în această perioadă. În drama lui Imre Madách, figura lui Adam și a Evei este răscumpărată de ideal, forță și credință în bunătate într-o poveste a creației care se întinde pe toate planurile istorice. În figura calculată a lui Lucifer, îndoiala și înșelăciunea constantă sunt întruchipate, iar în umbra lor păcatul și virtutea, rațiunea și emoția, ideea și harul devin recompensele indirecte ale lui Adam și Eva. Pentru punerea în scenă a *Tragediei omului*, Olga Szentpál a compus un dans al nimfei pentru Actul III (Scena din afara Paradisului) (Máriusz Rabinovszky a apărut și în rolul Faunului), un dans al femeii slave pentru Actul IV (Egipt), o bacchanalia pentru Actul VI (Roma) și un dans de curte (polka-mazurka) pentru Actul VIII (Praga).⁴⁹ În notele coregrafice ale Olgăi Szentpál, noțiunile alegorice de tristețe, sufocare, impersonalitate, comuniune forțată, monotonie și disperare sunt legate de tema captivității. În producția din 1933, constrângerile de timp au împiedicat realizarea *dansului Carmagnole* conceput pentru scena pariziană, dar acesta a fost înlocuit în producția din 1937. *Tragedia omului* a fost pusă în scenă în cadrul spectacolelor în aer liber de la Szeged în 1934 și 1937, ceea ce dovedește succesul piesei și soluțiile sale inovatoare. Producția din 1937, bazată pe scrierile lui Olga Szentpál și Máriusz Rabinovszky, urmărea

⁴⁸ Merényi 1979: 304. Vezi Lenkei 2004; Kocsis 1973: 427-432.

⁴⁹ Merényi 1979: 304.

o sinteză completă între dramă și dans; dansul nu mai era tratat ca o simplă inserție, ci ca parte integrantă a piesei și ca element de legătură.⁵⁰ În *Tragedia omului* apare și numele lui Aurél Milloss, care a compus un dans al morții pentru piesa de la Londra XI și a fost unul dintre interpreții din producția din 1937 a piesei *Tragedia omului*.⁵¹ Este posibil ca succesul producției tragediei și al „tradiției” sale, precum și miile de spectatori, să fi fost ajutat de lansarea trenurilor ieftine, pe care statul le folosea atunci pentru a susține aceste eforturi de salvare și educare națională.

Premiera piesei *Fekete Mária (Maria cea Neagră)*, care a avut loc la Szeged în 1937, poate fi clasificată drept teatru epic maghiar. Aceasta s-a bazat pe aceeași temă ca și coregrafia *Mária-lányok (Fiii Mariei)* a Olgăi Szentpál din 1938. Mitul poveștii creației a apărut în coregrafiile Olgăi Szentpál prezentate pe diverse podiumuri și în decorurile de dans aplicat ale spectacolelor de teatru de pe scena mare și, pe lângă utilizarea folclorului, a însoțit opera coregrafică a Olgăi Szentpál aproape pe tot parcursul vieții sale.

Rezumat

Sper că studiul meu v-a ajutat să înțelegeți acțiunile inspirate de evenimente istorice în care arta mișcării a jucat un rol important. Operele teatrale din anii 1930 au fost marcate în mod deosebit de nevoia de inovație și de o formă de spectacol care se afla în fruntea standardelor europene. Problema conținutului și a formei, atât în ceea ce privește subiectul utilizat, cât și forma de exprimare, joacă un rol foarte important în acest sens. Punctul de interes se concentrează pe exprimarea abstractă a corpului ca element central în exprimarea impresiei. Mișcarea bazată pe muzicalitate primește un nou sens prin utilizarea spațiului, în care corpul își poate realiza propriile sentimente și expresii. Dramaturgia mișcării este cea care a dat instrumentele și genul de dans aplicat pe scenă. Iată cum arta mișcării și corul de mișcare sunt încorporate în genul reînnoit al operei. În cultura populară, același fenomen a implicat și încorporarea genurilor de opere de artă scrise, înțelese ca mistere, și folclor epic. În stilul piesei de morală, lupta personală, viața

⁵⁰ Szentpál - Rabinovszky 1937: 39.

⁵¹ Téri 1988: 41.

și sufletul omului sunt prezentate publicului sub formă de studii scenice, coregrafii și scene scurte încorporate în operele teatrale. De asemenea, se arată necesitatea de a aplica inovații creative din cultura germană și crearea unui exemplu maghiar. În operele de artă scrisă, rolurile-tip mitologice în morală joacă un rol proeminent.

Ceea ce a fost cel mai interesant pentru mine în cercetarea mea a fost modul în care am descoperit că micile detalii din opera Olgăi Szentpál și a lui Máriusz Rabinovszky aproape că se îmbină, se completează și se construiesc una pe cealaltă. Poate că cel mai important mesaj al tezei mele este că stilul și creația artistică a artei mișcării se bazează pe muzică, completată de filozofie și tradiție, precum și de genurile artelor vizuale și ale pieselor de teatru. Stilul contemporan al artei mișcării poate fi definit nu doar ca o tehnică de mișcare în sine, ci și ca o abordare și o poveste (ca temă) extrem de relevantă, inovatoare, care are ca sarcină exprimarea problemelor morale ale modelelor de rol înrădăcinate în tradiție. Trebuie subliniat aici rolul teatrului ca educator al poporului în epoca sa, în urma căruia a jucat un rol primordial în educarea societății, reprezentând un fel de funcție didactică. Teatrul de mișcare epică, prin prezentarea rolului proeminent al protagonistului și a problemelor sale morale, face publicul culturii vizuale să gândească prin angajamentul său prin acțiune și prin schimbarea perspectivei sale. Pot fi povești care reprezintă figuri din mitologia greacă, dar pot reprezenta și conflictul dintre bărbat și femeie, problema morală a călătoriei ispitei și a tentației. Prin înțelegerea sarcinii asumate și a fatalității acesteia, poate conduce spectatorul, receptiv la tema și forma poveștii, la intuiție, la o recunoaștere a identității, prin care se poate recunoaște pe sine însuși în seninătatea stoică a eroului. Rădăcinile acesteia se află în cultura populară europeană și se reînnoiesc constant de-a lungul timpului, dând naștere unor forme noi. Acest lucru este evidențiat de abordarea teoretică a artei: conținutul și forma formează o fuziune conceptuală care este strâns legată și inseparabilă în operele artistice de la începutul secolului XX. Creația artistică, reprezentată de dramaturgia mișcării, caracterizează astfel și în acest fel cultura secolului XX, care nu poate fi separată de societate; ea servește ca element constitutiv al societății și al conținutului său cultural.

Literatură

APPIA, Adolphe

1968 *Muzică și regie I. (1892-1897).*

Publicație comună a Biroului de Propagandă Populară.

ÁBRAHÁM Nóra

2020 Ogula Zentpál și dansul - Natura dansului. *Cultură și comunitate*. IV. Fluxul

XI./3. 39-50.

2021 Antropologie și dans. *Cultură și comunitate*. IV. fluxul XII./2. 83-96. 2022 Tradiția la oraș - Forme ale fenomenelor folclorice și simbolistica lor.

semnificații în cultura populară a orașului la începutul secolului al XX-lea. *Cultură și comunitate*. IV. fluxul XIII./4. 101-121.

Béla BALÁZS

1918 *Dramaturgie*. Budapesta. Și Kir. Librăria Curtea lui György.

BARBA, Eugenio

2020 Dramaturgie, acțiuni în acțiune; Mejerhold: grotescul, respectiv Biomecanică. În BARBA, Eugenio - SAVARESE, Nicola: *Arta secretă a actorului*. Universitatea Károli Gáspár, Budapesta - Editura L'Harmattan. 58-64; 287-292.

András BENEDEK

1984 Word. În *Akárki - Mistere, miracole, moralități* (Selecție de Szenczi

Miklós) Budapesta: Európa Kiadó.

Doamna István BETHLEN, contele Margit BETHLEN

1916 *Povestea orașului trist și alte povestiri*. Editura și tipografia Ateneu literar și tipografic. Publicarea unei societăți pe acțiuni.

Articol: <https://mek.oszk.hu/02100/02139/html/sz02/477.html>

Ultima vizualizare 25.07.2023.

BRECHT, Bertold

1962 Drama *epică-teatru epic* (ed. Ferenc Hont).

- BURKE, Peter
 1991 *Cultura populară în Europa modernă timpurie*. Editura Századvég – István Hajnal Kör.
- CAMPBELL, Joseph
 1972 *Mituri după care să trăim*. Londra: Souvenir Press 2019 *The Power of Myth* (traducere de Imre Bartók).
- CSORDAS, Thomas J.
 1990 *Embodământul unei paradigme pentru antropologie*. Vol.18. No.1. 5-47.<https://doi.org/10.1525/eth.1990.18.1.02a00010> [ultima vizită 25/07/2023]
- DÖMÖTÖR Tekla
 1936 *Jocul pasiunii - Studiu comparativ al literaturii germane*. Pécs: Dunántúl Pécsi Editura și Tipografia Universității R.T.
- FUCHS Lívía
 2007 *O sută de ani de dans*. Budapesta.
- Lajos FÜLEP
 1976 *Artă și viziune asupra lumii - Articole și studii 1920-1970*. Budapesta: Magvető Kiadó.
- Gáspár KÁROLI (trad.)
 2002 *Sfânta Biblie*. Budapesta.
- KOCSIS Róza
 1973 *Da și nu - Istoria piesei de teatru de avangardă maghiare*. Budapesta,
- KOTTE, Andreas
 2013 *Istoria teatrului - Fenomene și discursuri*. Budapesta.
- KUN László László
 2000 Perioada modernizării educației fizice și sportului în spiritul etatismului (1920-1944). în Kollega István Tarsoly (ed.): Ungaria în secolul al XX-lea Volumul III. Szekszárd: Babits Kiadó. <http://mek.niif.hu/02100/02185/html/581.html> [ultima accesare: 25.07.2023].

Gábor KLANICZAY

- 1984 Obiectul, metodele și primele rezultate ale antropologiei istorice. În Tamás Hofer (ed.): *Antropologie istorică* Budapesta.

Julia LENKEI

- 2004 *Arta mișcării în Ungaria - o istorie sumară*. Broșuri Theatron. Veszprém:
Editura Universității din Veszprém.

LUGOSI Döme

- 1938 *Istoria Festivalului în aer liber de la Szeged 1931-1937*.

Antal NÉMETH (ed.)

- 1930 *Színészeti Lexikon I–II*. Budapest: Győző Andor Kiadása.

Zsuzsa MERÉNYI

- 1979 Opera Olgăi Zentpál /Cu ocazia celei de-a zecea aniversări a morții sale/. În Dienes Gedeon - Ernő Pesovár (ed.): *Dance Studies 1978-79*. Budapesta.

ORTUTAY Gyula

- 1935 Joc în aer liber în Ungaria. În Ferenc Hont (ed.): *A Színpad - The Young People of Szeged (Tinerii din Szeged)*. Colegiul de Artă al Europei. I. évf. 1-3. sz. Szeged. 48-53.

PESTI JURNAL

- 28 iulie 1929, vol. 80, nr. 169, pp. 1-2.

RABINOVSKY Máriusz

- 1933 [Istoria culturală a Școlii Szentpál]. Manuscris nepublicat. Sursă. Moștenirea OSZMI, fond Arhiva de dans 32.
- 1935 Opera de balet. În Hont Ferenc-Staud Géza (ed.): *A Színpad - Colegiul de Artă al Tineretului din Szeged*. Szeged: Tipografia municipală din Szeged. 37-42.
- 1936 Dans și teatru În Ferenc Hont (ed.): *A Színpad - Colegiul de Artă al Tineretului din Szeged*. Prima editură și tipografie de ziare Kecskemét 19-24.

RÜLICKE, Käthe

1964 Metoda de lucru a lui Stanislavski și Brecht. În Ferenc Hont (ed.): *Stanyislavsky și Brecht*, Budapesta. 3-110.

Károly SEBESTYÉN

1919 *Dramaturgie - Teoria și istoria genurilor dramatice*. Budapesta.

Olga SZENTPÁL - Máriusz RABINOVSKY

1937 Piesă de teatru în aer liber și mișcare de dans. În Ferenc Hont (ed.): *A Színpad- A Szegedi Avanpremieră Colegiului de Artă pentru Tineret*. Vol. III nr. 1 Prima editură și tipografie de ziare Kecskemét 37-40.

Olga SZENTPÁL

Moștenirea manuscrisului. Arhiva de dans OSZMI fond 32.

Tibor TÉRI

1988 Revizuirea vieții mele. În Péter Márta (ed.): *Documente de dans 1988*.

Budapesta: publicație a Asociației artiștilor maghiari de dans.

TURNER, Victor

1974 *Dramas, Fields and Methaphors - Acțiuni simbolice în societatea umană* Ithaca și Londra: Cornell University Press

VOIGT Vilmos

2014 *Concepte de bază ale folcloristicii*. Budapesta.

Literatură

FELFÖLDI, László

- 2004 Credibilitate și cultură. În József Jankovics - Judit Nyerges (eds.): *Putere și cultură. Prelegeri ale celui de-al 5-lea Congres Internațional de Hungarologie I*. Budapesta. 511-522.

KEREKES, József

- 1999 Bonchida de trei ori. *Arta dansului*. Vol. 30 nr. 2 nr. 16-17.

KOVÁCS, Henrik

- 2021 *Schimbarea funcției sociale a dansului popular. Examinarea rolului dansului popular în renașterea din secolele XX-XXI*. Debrecen.

MAÁ CZ László

- 1980 Mișcarea de dans popular maghiar în anii 1970. https://adt.arcanum.com/hu/view/TanctudomanyiTanulmanyok_11_1980-1981/?query=ma%C3%A1cz%20l%C3%A1szl%C3%B3&pg=130&layout=s [Descărcat la: 2023. 01. 04.]

MARGITTAI, Gábor

- 2002 Iată-l pe omul care dansează. Bonchida și Kalotaszeg. *Națiunea maghiară*. Vol. 65 Nr. 301 Nr. 15.

SZÉKELY, Anna

- 2015 Explorarea chestiunii autenticității și autenticitatea în trei concursuri de dans popular maghiar. În András Simon (ed.): *DiákKörKép 2*. Szeged. 26-46.
- 2020 Dansuri bărbățești românești din Bonchida la un concurs de dansuri populare. În Pál-Kovács Dóra - Szőnyi Vivien (eds.): *Misterul mișcării. Studii în onoarea lui János Fügedi*. Editura L'Harmattan. 134-151.

[N.RED.]

- 2019 „Faceți un punct de vedere!” A XXII-a ediție a Concursului Internațional de Legende și „Întoarce unul în fața mea!” III Concursul Internațional de Dans în Cuplu.

Centrul Cultural din Budapesta. Disponibil: <http://www.bmknet.hu/bmk-lezajlott-rendezvenyek-archivuma/bmk-lezajlott-muveszeti-rendezvenyek/9103-tedd-ki-a-pontot-xxii-nemzetkozi-legeny-verseny-es-fordulj-egy-et-elottem-iii-nemzetkozi-parostanc-verseny>. [ultima descărcare: 21.05.2023]

Interviuri

MIKULICS, Ádám

Interviu cu Deffend Irene. 22 mai 2023. Înregistrarea audio este proprietatea autorului.

Interviu cu Kádár Ignác. 22 mai 2023. Înregistrarea audio este proprietatea autorului.

Interviu cu Taba Csaba. 22 mai 2023. Înregistrarea audio este proprietatea autorului.

Interviu cu Zsuráfszky Zoltán. 23 mai 2023. Înregistrarea audio este proprietatea autorului.

Fragmente din epoca operetei socialiste: Roboz Ágnes despre problema dansului de operetă

EMESE LENGYEL

Introducere

Studiul de față se bazează pe o cercetare care s-a axat pe discursul profesionist privind dansul de operetă în Ungaria din anii 1950 până la schimbarea de regim.¹ Am ales să-mi încep cercetarea doar din anii 1950, deși genul avea o istorie de aproape un secol în Ungaria, pentru că abia în perioada socialistă din Ungaria intră opereta în centrul atenției și se începe un dialog cu profesia. Cu toate acestea, nu trebuie să uităm faptul că toate acestea au putut fi realizate într-un mod care era deja în conformitate cu așteptările statului de partid. O atenție sporită asupra scrierilor coregrafei Roboz Ágnes (1926-2021)² este justificată de faptul că ea a fost prima din profesie care a inițiat un discurs despre problema dansului de operetă în paginile revistei *Táncművészet*, care - într-un sens mai larg – nu este altceva decât un set de problematice ale dansurile de scenă (muzicale). În această lucrare voi discuta pe scurt despre schimbările care au afectat opereta și Teatrul de Operetă din Budapesta după 1949. Voi trece apoi în revistă conținutul primului articol apărut în 1952 care a lansat discuția, iar apoi critica și autocritica pe care teatrul a exercitat-o asupra problemei dansului de operetă după primul plan cincinal (1950-1954).

¹ Am efectuat cercetarea în anul universitar 2020/2021 ca bursier al Noului Program Național de Excelență; am publicat o parte din rezultatele cercetării, vezi Lengyel 2020; Lengyel 2023.

² Pentru un rezumat parțial al carierei sale, vezi Székely (ed.) 1994: 652.

Regândirea unui gen burghez

Pentru operetă ca gen, 1945 și apoi 1949 au însemnat o linie de demarcație - la fel ca în multe alte domenii, originile și istoria operetei fusese clarificate³ - și o nouă eră începuse odată cu desființarea organizațiilor teatrale independente. Colecția de studii despre operetă a antropologului cultural Heltai Gyöngyi, este de asemenea utilă pentru a oferi o imagine de ansamblu a acestei perioade:

*„După 1945, câmpul cultural s-a schimbat în Ungaria, mai întâi cel cultural, apoi cel teatral, odată cu naționalizarea din 1949, când presiunea asupra tradiției cosmopolite a operetei nu s-a datorat doar noii situații de putere și ocupației sovietice. Tendința reformistă de stânga menționată mai sus de a moderniza genurile muzicale, care fuseseră marginalizate anterior în Pesta, a avut, de asemenea, un efect întârziat începând cu anii 1930. Mai mult decât atât, după naționalizarea teatrelor, această ambiție utopică a căpătat o poziție dominantă în presa controlată la nivel central, în discursul profesional «sovietizat» și în forurile de stat și de partid care decideau asupra repertoriilor. În consecință, tradiția operetei locale avea să fie mai întâi ștearsă din memoria colectivă, iar mai târziu să fie remodelată în mod radical.”*⁴

Accentul se pune, așadar, pe transformare, care este evidentă în toate elementele genului operetă.

În 1949, naționalizarea a ajuns în urmă și principalul teatru de operetă din Budapesta, Teatrul Metropolitan de Operetă din Budapesta de pe strada Nagymező. Instituția a fost condusă de Gáspár Margit (1905-1994) din 1949 până în 1957⁵, care, printre altele, a „recreat” mitul operetei. Gáspár a trebuit să facă „acceptabil” un gen burghez, disprețuit. În concordanță cu estetica realistă socialistă, compozitorii din această perioadă scriau operete de duzină pentru teatru, operete ale minerilor, ca să nu mai vorbim de operete pentru film și radio. Gáspár Margit - care a primit chiar Premiul Kossuth din partea regimului în 1951 – a publicat în 1949 lucrarea sa relevantă de numai cincisprezece pagini, *Opereta*, urmată de *Copilul fără nume al muzelor în*

³ Bozó 2013.

⁴ Heltai 2012: 45.

⁵ Székely (ed.) 1994: 249.

1963. Ulterior apare și lucrarea: *Scena muzicii ușoare timp de două mii de ani, care aborda și ea noul rol al operetei - acela de serviciu ideologic*. Teatrul de Operetă din Budapesta fusese deja instrumentalizată în primul plan cincinal. Gáspár Margit consemnează acest lucru în nota sa *Drumul Teatrului de Operetă din Budapesta de la Eliberare*⁶ - păstrată în formă dactilografată, în original, de către Muzeul Național și Institutul de Istorie a Teatrului. Deși este scris „1948” cu creionul, dar conținutul ei arată clar că a fost scrisă după 1949, după primul plan cincinal (poate 1954) – și mai mult ca sigur că este vorba de documente pregătite pentru Ministerul Educației Naționale – în care directorul a confirmat și el informațiile de mai sus. De asemenea, acesta a criticat calitatea operetei de dinainte de eliberare, bazându-se pe criticile apărute în diverse organe de presă, afirmând că „era considerată un gen autoindulgent, progresist, care își pierduse credibilitatea artistică. Acesta nu reușea să inoveze și se repeta mereu, din punct de vedere tehnic, și învățându-se în rutina sa, interesul publicului pentru operetă scăzuse considerabil”.⁷ Și, conform așteptărilor, a precizează locul noului tip de operetă și poziția lui în Uniunea Sovietică:

„Când ne gândim la istoria renașterii sale (a operetei), ne amintim că un „dicționar de cuvinte străine” plin de umor, publicat în Uniunea Sovietică în 1930, explica sensul cuvântului „operetă” ca fiind „Ultimul castel nerevendicat”. Din 1930, însă, arta textului s-a năpustit asupra acestui „ultim castel” și l-a „luat”, l-a cucerit. În Uniunea Sovietică s-au născut noile opere realist-socialiste, în special operele lui Milyutin și Dunayevsky, care au combinat cele mai bune tradiții internaționale ale operetei clasice cu elementele valoroase ale artei populare, cântecului popular, dansului popular și umorului popular aplicate pe scenă.”⁸

Dansul de operetă pus în evidență

⁶ Notă dactilografată în arhivele Muzeului Național și Institutului de Istorie a Teatrului (OSZMI) (Teatrul de Operetă din Budapesta).

⁷ Gáspár 1954(?).

⁸ Gáspár 1954(?).

Ca o remarcă preliminară, există mai multe interpretări ale funcției dansurilor în operetă: ele pot fi folosite ca element de spectacol sau pentru a avansa intriga operetei. Interpretarea și problema dansului de operetă și a coregrafiei de operetă au căpătat un caracter de urgență în socialism. Iar revista *Táncművészet (Arta dansului)*, lansată în toamna anului 1951, a reprezentat un forum excelent pentru a aduce aceste probleme tematice înspre grupul de țintă cu într-o mare varietate de genuri, deoarece, așa cum scrie istoricul de dans și teatru Gara Márk:

*„Lansată în toamna anului 1951, revista a fost scrisă de teoreticieni și practicieni și a întruchipat ambiția de universalitate a Federației de Dans. Pe de o parte, aceasta se manifesta prin coagularea integrală a disciplinelor de dans (balet, dans popular, dansuri de societate), iar pe de altă parte, revista urmărea să se adreseze atât nivelului profesionist, cât și celui amator. Conținutul colorat a acoperit o gamă largă de subiecte: discursuri privind politica artistică (analize, dezbateri, comentarii), recenzii ale unor spectacole noi, spectacole din repertoriu, fețe vechi și noi pe scenă, rezultate ale concursurilor, apariții ale invitaților, istoria dansului, folclor, rapoarte din alte reviste, extrase de la artiști sovietici, corespondență poștală etc. Toate aceste subiecte au fost ordonate în coloanele General, Discuții, Critică, Din poșta noastră și Cronică.”*⁹

Principala sursă de informații despre relația lui Roboz Ágnes cu dansul de operetă și cu Teatrul de Operetă a reprezentat-o revista *Táncművészet*, în timp ce dosarul general al Arhivei de Dans a OSZMI și colecția Roboz Ágnes primită de Institut – inclusiv colecțiile personale, publicațiile de presă, articole/scrieri și o colecție de articole în albume – au contribuit la înțelegerea problematicii dansului de operetă. Remarcăm asta fără să subestimăm sau să supraestimăm încadrarea ideologică a manifestărilor coregrafilor și dansatorilor individuali - în acest caz a lui Roboz Ágnes - pe tematica dansului de operetă. Scopul este doar de a contura modul în care dansul de operetă era înțeles în discursurile despre operetă în primii ani ai socialismul și a naționalizării.

⁹ Gara n.a.

Așadar, 1952 a fost anul în care se s-a ajuns să se creadă că dansul de operetă ar putea însemna un risc pentru gen. Între 1949 și 1956, Roboz Ágnes a fost director și coregraf al companiei de dans al Teatrului de Operetă din Budapesta, iar în 1950 a coregrafat marea operă sovietică *Vânt liber*¹⁰, lucrarea ei de licență.¹¹ Dar a coregrafiat și o serie de operete puse în scenă în Uniunea Sovietică și în alte țări sovietice, cum ar fi *Hornul Alpin* (1951), precum și lucrări artistice din țările popular-democrat-socialiste, printre care marea operă românească *Nunta din Valea Muntelui*.¹²

Merită reținute și niște date referitoare la corul de operetă: în ciuda tuturor dificultăților anterioare, situația corului de operetă s-a îmbunătățit în 1949. Trei elemente au stat la baza acestui lucru: 1. organizarea unei companii de dans permanente; 2. încheierea de contracte anuale - nu doar contracte pe spectacol; 3. o indemnizație echitabilă pentru gazetă. (Primul spectacol al companiei după atribuirea noilor sarcini a fost o transcriere a mării operete a

¹⁰ În următorul proces-verbal al ședinței Secției de Operetă și Muzică de Dans a Asociației Muzicienilor Maghiari, se discută și despre coregrafia lui Roboz. Deoarece lucrarea de față se concentrează pe textul scris de Roboz, nu voi include în discuție următorul document, dar acesta este valoros pentru evaluarea ideologică atât a operei *Vânt liber*, cât și a operei coregrafului: Discuția despre opereta lui György Hámos - *Steaua de aur a lui Endre Székely* și spectacolul Teatrului de Operetă la ședința Secției de Operetă și Muzică de Dans a Asociației Muzicienilor Maghiari - 27 ianuarie 1951 (MNL OL P 2146-62. articol - 1950.) <https://theatron.hu/wp-content/uploads/2022/11/Hamos-Gyorgy---Szekely-Endre-Aranycsillag-cimu-operettjenek-es-az-Operettszinhaz-eloadasanak-megvitatas-a-Magyar-Zenemuveszek-Szovetsege-Operett-es-Tanczenei-Szakosztalyanak-ulesen---1951.-januar-27..pdf> (Ultima descărcare 11/05/2023)

¹¹ Kékesi Kun 2018.

¹² László Sándor, în articolul său «*Despre activitatea trupei de dans a Teatrului de Operetă din Budapesta*», a discutat pe larg despre programul postnaționalizare (Sándor 1953: 196-200); „Coregrafii la Teatrul de Operetă din Budapesta între 1949-1956: *Studentii din Viena*, 1949; *Visul lui Masenyka*, 1949; *Vânt liber*, 1950 (teză de diplomă la Academia de Artă Dramatică); *Steaua de aur*, 1950; *Hotel Palace*, 1951; *Trembita*, 1951; *Femeile din Selisty*, 1951; *Nunta din Valea Muntelui*, 1952; *Domnișoara deghizată*, 1954; *Două iubiri*, 1954; *Oaspete la Paris*, 1954; *Libertate, iubire*, 1955; *Undeva în sud* (tr. Cu Viola Rimóczi) 1956”. Lelkes s.f. Este doar parțial relevant pentru discuția profesională despre opereta-dans, dar dă o idee bună despre condițiile și posibilitățile teatrului de operetă în 1949, să observăm că *Visul lui Masenka* a fost pus în scenă în aceeași seară cu *Violeta din Montmartre*. „*Potrivit amintirilor lui Roboz, piesa de dans a fost introdusă după operetă deoarece Margareta Gáspár nu a considerat că Violeta din Montmartre are o durată completă de seară.*” - Însă Márk Gara adaugă că, potrivit unui articol din *Kis Újság*, succesul premierei piesei de dans a fost motivul pentru care cele două opere au fost în cele din urmă puse împreună într-o singură seară. A se vedea Gara 2020: 88.

lui Johann Strauss, *Studentii vienezi*¹³, care a avut premiera la 16 septembrie 1949).

Roboz Ágnes: Despre dansurile de operetă (1952)

Nota de deschidere de aproape patru pagini a lui Roboz Ágnes, intitulată *Dansul de operetă*, poate fi citită în numărul 2 al revistei *Dance Art* II.¹⁴ Din punct de vedere al conținutului, acesta poate fi împărțită în șase secțiuni principale. Prin trecerea în revistă a acestora, ne putem face o imagine mai clară a situației dansului în operetă.

1. Problema originilor și a tradițiilor: Ágnes Roboz a subliniat că există două puncte de vedere opuse - aceasta este în esență rădăcina tensiunii în jurul operetei după 1945. Ea a exprimat idei care au fost remarcate și de Margit Gáspár - și anume că, genul provine din comedia populară muzicală care este de fapt poziția sovietică. S-a inspirat din lucrările lui Margit Gáspár Margit, cele ale teoreticianului sovietic Yeremin și pe compozitorul Dunayevsky. Apoi, după aproximativ o pagină și jumătate, a trecut la dansul de operetă:

*„În dezvoltarea operetei maghiare, perioada de dinaintea și imediat după eliberare a reflectat cu fidelitate decăderea capitalismului și obiectivele pe care „arta” capitalistă dorește să le atingă, mijloacele pe care le folosește pentru a-și atinge scopurile. În cursul dezvoltării sociale, și dansul de operetă maghiar a atins un stadiu de depravare și desfrâu, în care „băieții” și „görlök”, fără cele mai elementare cunoștințe de dans, dar cu cât mai puține haine, își prezentau dansurile de prost gust, decadente și formaliste, care imitau filmele de revistă americane. Aceste dansuri, cu cosmopolitismul lor, lipsa de artă și lipsa de substanță, se potriveau în povestea ieftină, a operetei.”*¹⁵

¹³ Ágnes Roboz a coregrafiat piesa împreună cu Karola Szalay; pentru mai multe informații despre versiunea din 1949 a *Studentilor vienezi*, vezi Kun Kékesi 2020: 73-83.

¹⁴ Roboz 1952: 50-54.

¹⁵ Roboz 1952: 51.

În acest moment, este adus în prim-plan și problema educației și a formării, care se află de mult timp pe ordinea de zi. În domeniul înlocuirii, merită să o evidențiem pe Margaret Gáspár, care a condus secția de operetă a Academiei de Teatru între 1948 și 1954, unde dansul a devenit rapid o problemă, deoarece, potrivit gânditorilor noului sistem de partid-stat, dansul servea poveștii goale – după cum spune Roboz – adesea la marginea drumului.

2. Sarcina dansului de operetă: Roboz Ágnes a remarcat că după 1949 sarcinile revoluției culturale de o importanță enormă au fost corect definite și pentru dansul de operetă. Ea a subliniat că „*dansul este o parte integrantă a operetei în slujba poporului și, prin urmare, trebuie să fie extrem de exigent atât din punct de vedere al conținutului, cât și al formei. Scopul său este de a educa și de a distra noul om socialist în cadrul operetei, ținând cont de conținutul ideologic al acesteia, prin mijloace proprii*”.¹⁶ Prin urmare, funcția de divertisment-educație a fost din nou pusă în prim-plan, iar dansul trebuie reinterpretat pe calea și în cadrul genului operetă.

3. Dificultăți în punerea în aplicare a planului: Coregraful a observat că dificultățile pe care le-a enumerat sunt încă prezente în mare parte de la naționalizare. Roboz Ágnes le-a împărțit pe acestea în două categorii: teoretice și practice. Acestea sunt în mare parte observații precise și bazate pe fapte ale dificultăților întâlnite în procesul de muncă de zi cu zi. Faptul că ansamblul de dans este format din persoane cu abordări artistice diferite este una dintre dificultățile de principiu. Dar a inclus și faptul că, în opinia sa, multe dintre dificultăți provin din subestimarea genului de operetă și, prin urmare, a dansului, atât în interiorul, cât și în afara teatrului. Printre dificultățile practice, el a menționat dimensiunea redusă a ansamblului de dans (douăsprezece!) la început și lipsa unei metode de practică și a oportunităților de a exersa pentru o perioadă de timp. Cu toate acestea, până în 1952, în doar două sau trei sezoane, concluziona că problema fusese parțial rezolvată. În ceea ce privește problema metodei de lucru, de exemplu, ea a scris următoarele:

„Astăzi, avem un mod de lucru consacrat, bazat pe exerciții practice de balet bazate pe sistemul de balet Vaganova, pe pregătirea dansului de caracter Lopukhov-Bocharov-Sirjaev și pe învățarea sistemului

¹⁶ Roboz 1952: 51.

lui Stanislavsky. În acest fel, ne propunem să ne pregătim dansatorii pentru a deveni artiști real-socialiști capabili să execute o mare varietate de sarcini.”¹⁷

4. Metode și posibilități: în această speță coregraful a înregistrat relațiile și metodele optimizabile sau ineficiente identificate în realizarea teatrală și în procesul de creație. Ea a scris în detaliu despre relația dintre: a) scriitor, dramaturgie și dans. A subliniat dificultatea de a avea relații și posibilități diferite de la spectacol la spectacol. Unele piese de teatru sunt date într-o formă finită, cu un loc precis pentru dans. Dar a evidențiat și metoda de lucru a noilor compozitori de operetă: „*Libretiștii în acest caz își creau foarte des piesele în izolare față de colegii lor compozitori și coregrafi, fiind foarte reticenți în a crea posibilități de dans („Steaua de aur”).*”¹⁸ Dar a vorbit și despre un proces de creație mai puțin norocos: scenele de dans sunt inserate de către autori după ce piesa a fost finalizată. b) De asemenea, a revenit la o întrebare recurentă despre genul operetei și dansuri: care este rolul dansului în intriga dramatică? El credea că dansul ar trebui să facă întotdeauna să avanseze intriga. Dar a subliniat, de asemenea, specificitatea genului: „*În operetă, poate exista un dans al cărui rol este doar de a aprofunda starea de spirit a piesei. Una dintre specificitățile genului operetă este că poate fi folosit ca un interludiu de dans, legat de intriga interioară, dar și ca un interludiu de dans de sine stătător.*”¹⁹ c) Totul este complet doar dacă scriitorii și dramaturgii lucrează împreună cu coregraful: faceți din dans o necesitate și nu doar o opțiune în operetă²⁰, a concluzionat ea. d) Dar a existat o sincopă nu doar cu colaborarea dintre scriitor și dramaturg, ci și cu colaborarea dintre compozitori, motiv pentru care analiza ei abordează relația dintre compozitori și dans, exemplificându-le. Unii compozitori lucrează singuri și nu implică coregraful în procesul de creație. O altă problemă este încetinirea muzicii, ca urmare a elanului dansului (de exemplu, în opereta «*Steaua de aur*” - Endre Székely nu a schimbat muzica nici măcar la cererea compozitorului). El a dat un exemplu revigorant de o configurație în care numerele de dans

¹⁷ Roboz 1952: 51.

¹⁸ Roboz 1952: 51.

¹⁹ Roboz 1952: 51

²⁰ Roboz 1952: 51.

dintr-o operetă sunt pregătite cu implicarea coregrafului (sau a coregrafilor) (de exemplu, în «*Palotaszálló*» - o colaborare de succes cu Tamás Bródy și János Kerekes). A făcut din nou o paralelă cu conținutul ideologic al piesei și cu modul în care este posibil să se creeze un dans bun pe o muzică bună:

„Dansul bun poate fi creat doar pe muzica potrivită pentru dans. Un exemplu în acest sens este muzica de dans din „Vânt liber” și „Hornul Alpin”, care arată că compozitorii sovietici nu numai că cunoșteau și iubeau dansul, dar erau conștienți de faptul că numai o coordonare perfectă a celor două arte, muzica și dansul, poate exprima conținutul ideologic al piesei.”²¹

e) Colaborarea profesioniștilor care au jucat un rol cheie în crearea spectacolului a fost, de asemenea, ridicată în scris. De asemenea, a fost discutată și relația dintre regizor și coregraf. El consideră că regizorii nu reușesc de multe ori să ajute pentru că pretind că nu înțeleg limbajul dansului. După cum a scris, coregraful și regizorul ar trebui să își înțeleagă reciproc profesia, pentru că în teatrul de operetă nu pot (și nu pot lucra) unul fără celălalt:

„De fapt, în teatrul de operetă, regizorul nu poate exista fără coregraf și viceversa, coregraful nu poate exista fără regizor. Pe lângă colaborarea constantă, regizorii noștri trebuie să aibă o oarecare înțelegere a dansului, iar coregraful și viitorii coregrafuli trebuie să aibă o înțelegere temeinică a tehnicilor de regie și de punere în scenă. Trebuie să creăm condițiile pentru o cooperare sănătoasă care să ducă la atingerea obiectivului. Acest obiectiv este un spectacol de calitate.”²²

De asemenea, a subliniat importanța unei gândiri comune cu scenograful și costumierul și cu dirijorul. f) Un conflict ideologic a stat la baza următoarei critici privind prezența „dansurilor actorilor” pe scena operetei. Acest lucru reiese din rândurile scrise de Roboz Ágnes, în care a explicat că „dansurile de teatru” au fost puternic influențate de mișcările de jazz englezești și americane. Cu toate acestea, în 1952, nu se găsisse încă nicio alternativă pentru noile „dansuri de teatru”. *Dar actorii înșiși au un rol important în dezvoltarea de noi dansuri.*” Ca soluție, ea propune implicarea actorilor vedete - cum

²¹ Roboz 1952: 52.

²² Roboz 1952: 52.

ar fi Hannah Honthy și Kamil Feleki - pentru a contribui la crearea de noi „dansuri ale actorilor”. Retrogradarea „dansurilor actorilor” în fundalul scenei de operetă a început în același timp - deși au jucat un rol important în caracterizare - dar într-un mod care a distras atenția de la elementele vizuale ale operetei - aceasta a fost urmată mai târziu de critici și apoi de autocritică (în 1955).

5. Răspunsul criticilor: numerele de dans din operete au fost subiectul mai multor critici la vremea respectivă - din 1949 până la scrierea acestui articol – dar Roboz Ágnes le-a cerut criticilor - și aici se gândea mai ales la profesioniști și jurnaliști – să țină cont nu doar de stadiul actual al acestei arte, ci și de evoluția operetei în general.²³

Tema 6: Încadrarea ideologică a temei nu a fost neglijată în redactare. Roboz a expune în detaliu neajunsurile pe care le percepe ca coregraf în dansul de operetă: necesitatea de a recupera decalajul față de practică în domeniul muncii teoretice (trebuie clarificată problema tradițiilor avansate ale dansului de operetă), importanța muncii științifice și necesitatea de a îmbunătăți competențele tehnice și teoretice ale dansatorilor.²⁴

Articolul lui Roboz din 1952, a dat naștere unui nou discurs: Ágnes Roboz a scris mai multe cronici despre spectacolele rurale în rândurile revistei *Táncművészet* (de exemplu despre Kecskemét), dar Szalay Karola, Sándor László, coregraful Teatrului de Comedie din Budapesta, Kun Zsuzsa, Zsuzsa L. Merényi, Körtvélyes Géza, Rózsi Dési Géza L., Gera Mihály, Bán Hédi, Boldog László, Csizmadia György, Danielisz László, Szenthegyi István au contribuit, de asemenea, la acest număr al revistei – fiecare dintre ei scriind câte o recenzie, subliniind practic aceleași puncte forte sau dezavantaje pe care Roboz le-a enumerat în teza sa.²⁵

Critică și autocritică după primul plan cincinal

Merită să analizăm dacă problemele enumerate în 1952 au fost rezolvate pentru dansul de operetă după realizarea primului plan cincinal și cum le-a evaluat

²³ Roboz 1952: 53.

²⁴ Roboz 1952: 53.

²⁵ Pentru mai multe detalii, consultați Polonia 2020.

conducerea teatrului. În 1954, teatrul a transmis un document Ministerului Educației Naționale (*Raport privind planul cincinal al Teatrului de Operetă din Budapesta*):

„Pe baza unei analize a politicii de programare a teatrului de până acum, putem spune că efortul a fost într-adevăr intenționat în direcția creării unei noi operete maghiare / chiar dacă nu a fost întotdeauna justificat în practică. / În acest efort, desigur, nu a putut lucra decât în limitele constrângerilor și posibilităților date. Programarea populară democratică, sovietică și clasică poate fi, de asemenea, descrisă ca fiind proporțională și eficientă.”²⁶

Consiliul a discutat și necesitatea formării profesionale, inclusiv pe dans, ceea ce fusese solicitată și de Roboz Ágnes mai devreme:

„În viitor, Teatrul de Operetă intenționează să pună mai mult accent pe elementele cântec și dans al uneia dintre producțiile sale. Pentru a face acest lucru, desigur, are nevoie de o ofertă constantă de noi talente. Colegiul de Artă Dramatică poate oferi doar parțial acest lucru. Teatrul își propune să înființeze un studio de operetă, care ar contribui la rezolvarea problemei aprovizionării prin pregătirea profesională a unui material nou, care ar face parte din căutarea permanentă de talente.”²⁷

Ei bine, direcția era clară și, deși mai puțin eficient și spectaculos, discursul profesional părea să fi început. Au fost organizate ateliere de lucru pe tema operetei, unde, în urma acestui articol, s-a discutat mai specific problema dansului. Astfel rolul coregrafei Roboz Ágnes în lansarea discursului poate fi urmărit și mai clar. Un bun exemplu în acest sens este simpozionul de două zile organizat în 1955 pentru a marca aniversarea a cinci ani de la naționalizarea Teatrului de Operetă din Budapesta, în cadrul căruia s-au discutat trei aspecte principale: 1. clarificarea genului operetă și a obiectivelor teatrului; 2. semnificația operetei; 3. problema dansului de scenă și a dansului de operetă în cadrul acestuia. Legat de acest al treilea aspect, au vorbit Albert

²⁶ Gáspár 1954.

²⁷ Gáspár 1954.

István, membru al companiei de dans a Teatrului de Operetă din Budapesta, Viola Rimóczi, maestru de balet al teatrului, și Ágnes Roboz.²⁸

Albert István – revine de fapt la problema pe care Roboz Ágnes pusese pe hârtie în 1952:

„Am o rugămintă către scriitori”, a spus Albert István, „Când dați forma dramaturgică piesei - ținând cont de tripla unitate – nu uitați aspectul de „ordinea-de-trei”, faptul că opereta este, într-o anumită măsură, un gen al dansului. Într-adevăr, situația este foarte dificilă din acest punct de vedere și, adesea, numerele de dans sunt lăsate pe dinafară pentru că „nu se potrivesc”.²⁹

Și Rimóczi Viola a subliniat că trebuie să rămânem fideli vârstei și stilului dansurilor, dar acest lucru nu se întâmplă pentru că actorii nu au pregătirea necesară pentru dans.

„Sistemul de predare al Colegiului este de vină din acest punct de vedere, atunci când permite să urce pe scenă actori de operetă fără cunoștințe elementare de dans. Din această cauză actorul intră în conflict cu coregraful. Și totuși, colaborarea dintre cei doi este esențială pentru reușită. Coregraful gândește numărul, iar actorul îl interpretează, așa că este foarte important ca actorul să simtă ceea ce face.”³⁰

Iar Roboz Ágnes spunea că dansatorii de pe scena operetei riscau naturalismul. *„Am întors spatele vechilor tradiții de dans de operetă cu atâta forță încât nu am reușit să vedem potențialul de dezvoltare din ele, dar nici să observăm calea greșită.”³¹* De asemenea, el a considerat o direcție greșită faptul că trupa de dans putea dansa doar ca „grup cultural”, creând astfel o scenă pe scenă. Acest lucru ar fi putut fi o problemă, deoarece a marginalizat însăși nevoia ca dansul să fie parte integrantă a spectacolului de operetă. „Dansurile de scenă”, o problemă moștenită din epoca de dinaintea naționalizării, au fost strămutate, dar nici acest lucru nu a rezolvat problema, deoarece a sărăcir operetele de componenta de dans. Cu toate acestea, el a menționat prezența

²⁸ Tabi 1955: 87.

²⁹ Tabi 1955: 87.

³⁰ Tabi 1955: 87.

³¹ Tabi 1955: 87.

dansului popular pe scena *opereții ca fiind o nouă realizare*.³² Dar această „reușită” a primit și multe critici din partea profesioniștilor, sau cel puțin așa bănuia Ágnes Roboz:

*„Au existat, și cu siguranță încă mai există, oameni care se temeau să ajungă dansul popular pe scena opereții la fel de mult cum doreau să țină inocența satului departe de agitația orașului. Alții doreau ca dansul popular să fie adus pe scena opereții cu credibilitatea unei colecții etnografice, în timp ce unii considerau vulgar chiar și dansul popular stilizat pe scenă. Eu sunt convins că dansul popular trebuie să aibă un loc în operețele care descriu viața noastră. Forma de punere în scenă este întotdeauna influențată de mesajul și structura dramaturgică a piesei și de rolul pe care regizorul o încredințează dansului.”*³³

Prin încorporarea parțială a dansului popular în scena opereții, începând din 1955 dansul este folosit pe scena opereții cu mai multe rezultate (nu doar ca un mijloc de a crea o stare de spirit). Autoarea nu se sfiște să stabilească noi direcții spunând că un nou dans de societate ar trebui să cucerească scena opereții. Prin aceasta se referea la faptul că fiecare epocă majoră de opereții „și-a creat și și-a cucerit propriul dans de societate: valsul, polca, foxtrotul, tangoul”.³⁴ Din penumbra acestor tradiții interpretative de operetă, spectacolul de operetă socialist a încercat să (re)interpreteze rolul dansului în operetă.

Rezumat

Articolul de față, bazat pe articolul coregrafei Roboz Ágnes din revista *Táncművész (Artistul de dans)* pe tema dansului de operetă, trece în revistă problemele genului opereții, căruia i s-a dat o nouă funcție în perioada naționalizării socialiste, o funcție ce afecta dansul și care trebuie soluționată. Fără a supra- și subestima rolul lui Roboz, am trecut în revistă pe scurt problemele ideologice, funcționale, practice și teoretice legate de dansul de operetă, concentrându-mă asupra conținutului scrierilor și a contextului acestora. Multe neajunsuri (cum ar fi lipsa de pregătire) și greșeli (cum ar fi

³² Tabi 1955: 87.

³³ Tabi 195 5: 87.

³⁴ Tabi 1955: 87.

marginalizarea „dansurilor de teatru”), dar și multe realizări (cum ar fi utilizarea dansului popular în operetă) au fost observate de coregrafi, în special de Roboz, datorită statutului ei. Toate aceste contribuții orale sau scrise aveau încărcătură ideologică. Discursul profesional despre dansul de operetă a continuat, dar după 1956 fără participarea lui Roboz Ágnes și după 1957 fără Gáspár Margit, ambele părăsind Teatrul de Operetă din Budapesta.

Literatură

Bozó, Péter

2013 *Opereta în Ungaria (1859 - 1960)*. <http://www.zti.hu/mza/m0402.htm> [Ultima accesare 14 05 2023]

GARA, Mark

n.a. *Un scurt istoric al revistei Dance Art*. <http://resolver.szhaztortenet.hu/study/STD25872>.
[Data ultimei descărcări: 14 05 2023]

2020 Cadrul naționalizat al coregrafiei. În Jákfalvi Magdolna – Kékesi Kun Árpád – Kiss Gabriella – Ring Orsolya (eds.): *Reconstrucție și naționalizare. Un volum de studii despre primii ani de naționalizare a culturii*. Arktisz - TMA. 84-90.

GÁSPÁR, Margit

1954?: *Călătoria Teatrului de Operetă din Budapesta de la Eliberare* - notă, Arhivele OSZMI (Teatrul de Operetă din Budapesta)

1954 *Raport asupra planului cincinal al Teatrului de Operetă din Budapesta* - notă, Arhiva OSZMI (Teatrul de Operetă din Budapesta)

1963 *Copilul needucat al muzelor. Două mii de ani de scenă a muzicii ușoare*. Budapesta.

HELTAI, Gyöngyi

2012 *Metamorfozele operetei 1945-1956*. De la „kitsch” capitalist la „mimusja” progresistă. Budapesta.

KÉKESI KUN, Árpád

2018 *Vânt liber, 1950*. <https://operett.hu/hirek/szabad-szel-1950>.
[Ultima accesare 01/05/2023]

2020 O imagine reideologizată a revoluției sub forma unui teatru muzical. În Jákfalvi Magdolna - Kékesi Kun Árpád - Kiss Gabriella - Ring Orsolya (eds.): *Reconstrucție și naționalizare. Reconstrucție și reconstrucție, reconstrucție și reconstrucție.* 73-83. Budapest.

LENGYEL, Emese

2020 Apariția operetei și a dansului de operetă în revista *Táncművészet* între 1952 și 1956. În Lanszki Anita (ed.): *Dans și patrimoniu cultural.* 144-152.

2023 Clasificarea dansului de operetă în revista *Táncművészet* între 1952 și 1956. *Arte.* [În curs de revizuire].

LELKES, Zsófia

n.a. *Roboz Ágnes.* https://theatron.hu/kalman_kozvetites/az-operett-szinhaz-koreografusai/?kozkat=roboz-agnes&nb=1. [Ultima accesare 01.05.2023]

ROBOZ, Ágnes

1952 Dansul de operetă. *Arta dansului.* II. 2. 50-54.

SÁNDOR, László

1953 Despre activitatea trupei de dans a Teatrului de Operetă din Budapesta. *Arta dansului.* III. 7. 196-200.

SZÉKELY, György (redactor-șef)

1994 *Enciclopedia Teatrului Maghiar.* Budapesta.

TABI, Ervin

1955 O discuție despre operetă. *Arta dansului.* V. 2. 87.

Pe marginea unui fenomen – un exemplu revelator de reprezentare a culturii dansului tradițional în arta lui Zsuráfszky Zoltán

ÁDÁM MIKULICS

Introducere

Posibilitățile de reviriment și conceptualizare artistică a dansului tradițional scos din contextul social original, tradițional, și direcțiile acestor revitalizări, au constituit un domeniu major de cercetare în abordarea științifică a dansului. Explorarea mai multor moduri de interpretare, de la apariția mișcării de reviriment până în prezent precum și reprezentările descriptive ale dansului popular pe scenă, respectiv rezultatele analitice complexe ale studiilor care integrează noi perspective interpretative și deschid diferite căi de abordare sunt repere importante în istoria cercetării dansului popular pe scenă.

Kovács Henrik, în lucrarea publicată în 2021¹ plasează dezvoltarea dansului folcloric de scenă și atitudinile creative ale reprezentărilor culturii dansului țărănesc – care au aplicat abordări diferite – în contextul istoriei științei, și face un sumar al schimbărilor în funcția dansului popular. El interpretează apariția scenică a culturii dansului tradițional prin prisma funcției dans-prezentare în trecutul istoric și urmărește primele sale manifestări până în secolele al XVI-lea și al XVII-lea cu ajutorul istoriei dansului. Bazându-se pe lucrări privind procesul de apariție al dansului popular pe scenă și diferitele sale traiectorii, oferă o secțiune sumară a istoriei sale, de la rădăcini până la ilustrarea fenomenelor contemporane. La fel ca Maács László în 1980, Kovács citează tensiunile dintre perspectivele opuse privind funcția și conținutul dansului popular pe scenă care au generat dialoguri sociale vii, vizibile atât în discursul academic, cât și în cel artistic, încă de la prima punere în scenă a dansului tradițional țărănesc, în anii 1930.² Într-o scurtă trecere în revistă a genurilor dansului popular scenic și a personajelor sale de referință,

¹ Kovács 2021: 76-79.

² Maács 1980: 71-103.

autorul evidențiază, abordarea coregrafică „autentică” a realizărilor cercetării dansului popular maghiar până în prezent. Lucrarea sa examinează funcțiile patrimoniului de dans ca parte a culturii urbane din secolul XXI., însă nu se mai oprește la semnificația termenilor ‚autenticității’ și nici a posibilelor piste de interpretare a contextelor lor științifice și artistice.

Problema autenticității și validitatea dansurilor populare interpretate pe scenă

Lipsa unei definiții unitare, bazate pe consens, a acestor concepte și necesitatea unei astfel de definiții este evidențiată de Székely Anna într-un studiu publicat în 2015. Reflectând asupra numeroaselor probleme și aspecte ale dansului popular pe scenă autoarea analizează problema autenticității și a validității în contextul concursurilor de dans popular din Ungaria, pe baza narațiunilor principalilor actori ai fiecărui forum.³ Una dintre principalele concluzii ale cercetării sale a fost că:

„[...] în cazul spectacolelor și concursurilor de dansuri populare de scenă, termenul de autentic nu este înțeles în mod uniform de către juriu, public sau participanți, inclusiv de către dansatorii și coregrafii care concurează, probabil pentru că nu cunoaștem o definiție științifică și precisă a termenului.”⁴

Dând dovadă de o atitudine sistematică și complexă față de cercetare, o mare parte din munca ei de teren a fost inspirată de „*Pune punctul!*” *Concurs internațional de dans al Junilor* din 2013. Organizatorii concursului anual de dansuri solo au stabilit obiectivele competiției încă de la înființarea sa în 1997:

„Organizatorii doresc să-i sprijine pe tinerii dansatori în învățarea și trăirea continuă a celor mai înalte standarde posibile ale dansului junilor(legenyés). Concursul anual va include dansatori juni excelenți din Bazinul Carpatic, Țara Călate, Küküllő, Ghimeș și Câmpia Transilvaniei. Concursul reflectă pricipiile lui Martin György de a analiza și a aplica filmele de arhivă de dans. Scopul concursului este

³ Székely 2015.

⁴ Székely 2015: 26.

de a dezvolta tehnicile de dans a dansatorilor și de a învăța și aplica metodele de analiză a filmelor de arhivă.”⁵

Székely compară producția scenică cu filmul de arhivă care servește drept „original” în definiția sa a evenimentului și, în lumina acestui fapt, analizează diferitele semnificații ale conceptelor de autenticitate și validitate care în legătură cu evenimentul. În interpretarea autorului, bazată pe o cercetare bine conturată, formularea de dans care reconstituie dansul din punct de vedere al conținutului și al formei prin însușirea principalelor caracteristici și mișcări ale culturii de mișcare, și este capabilă să exprime propria individualitate a dansatorului prin structurile de mișcare și structura dansului în ansamblu, care sunt specifice dansului – poate fi considerată autentică în mediul scenic creat de competiție.⁶ În contextul studiat de Székely, categoria conceptuală a autenticității implică o aderență fidelă la materialul de mișcare și la calitățile mișcărilor dansatorului, care servește drept cadru pentru procesul de recreare.⁷ Felföldi László, examinând conținutul categoriei de autenticitate din mai multe aspecte, observă diferențele de interpretare a conceptului din punctul de vedere al cercetătorului, al coregrafului creator și al interpretului. Pentru cercetător, conținutul autenticității devine valabil în sistemul de relații cu cultura tradițională, în timp ce pentru coregraf și dansator este în relația de fidelitate față de propria operă și față de rolul care le este atribuit.⁸ În dansul folcloric aplicat pe scenă, conceptul de autenticitate se manifestă prin fidelitatea față de manifestările folclorice ale culturii tradiționale. Felföldi subliniază că creatorii și dansatorii își creează lucrările scenice pe baza rezultatelor cercetării științifice, adică pe baza activității cercetătorului.

În orizontul internațional, Székely Anna se inspiră pe munca cercetătorului ucrainean Andriy Nahachewsky, care definește categoria de spectacol de dans reflexiv sau de feedback în studiul spectacolului de dans popular ucrainean.⁹ Pentru a o cita pe Székely, „[...] *participanții caută în mod conștient o legătură cu trecutul, ei văd dansurile ca pe o „moștenire” [...] în care dansul face trimitere la trecut prin intermediul spectacolului. Acest*

⁵ [s.n.] 2019.

⁶ Székely 2015: 30-32.

⁷ Székely 2015: 41.

⁸ Highlands 2004.

⁹ Székely 2020: 138.

lucru se întâmplă atunci când dansatorul „dansează ca și cum...”¹⁰ În acest sens, într-o abordare pertinentă a dansului popular teatral, folosind cadrul teoretic al lui Nahachewsky, și urmându-o pe Székely, să ne referim la un spectacol de dans teatral care urmărește să reprezinte un anumit eveniment din trecut sub forma unui dans reflexiv.¹¹

Székely Anna – care abordează în mod proaspăt și reflexiv multe aspecte ale dansului (artei) popular maghiar pe scenă în studiile citate mai sus – definește dansul popular scenic ca interpretare, adică ca spectacol pe linia interpretării individuale și a rezultatului acesteia.¹² Rezultatele ei sunt bazate de „terenul” dansului popular scenic apărut în a doua jumătate a anilor 1990 și condiționat de fenomenul apariției proceselor fixe de dans, a mișcărilor, a sistemelor de gesturi și, uneori, a comportamentului de dans, care au fost întruchipate în măiestria și reprezentarea lor riguroasă și consecventă pe scenă. Primul rezultat spectaculos al demersului care vizează interpretarea și reprezentarea tezaurului documentat al dansului țăranesc într-un astfel de sistem de valori este spectacolul *Bonchida háromszor*¹³ al Ansamblului de Dansuri din Budapesta condus de Zsuráfszky Zoltán.¹⁴ Acest spectacol un etalon important pentru mișcarea de dans popular maghiar în cadrul categoriilor de autenticitate și autenticitate (dacă acceptăm relevanța demersului menționat mai sus pentru aceste concepte). Cercetarea mea vizază fenomenul apărut în dansul popular maghiar pe scenă odată cu spectacolul *Bonchida háromszor* de

¹⁰ Székely 2015: 30.

¹¹ Székely 2015: 30.

¹² Székely 2020: 138.

¹³ Premiera piesei a avut loc la 23 ianuarie 1999 la Teatrul Mondial al Ouălor, care are o capacitate mai mică și o atmosferă mai intimă.

¹⁴ Câștigător al Premiului Zsuráfszky Zoltán Kossuth, Artist Distins, Artist al Națiunii, director artistic al Ansamblului Național de Dans Maghiar. A fost elev al primei clase legendare a Departamentului de Dans Popular al ÁBI (1971-1975), unde maeștrii săi au fost Katalin Györgyfalvay și Sándor Timár. După terminarea studiilor, a devenit dansatoare solistă a Ansamblului Folcloric de Stat Maghiar, iar apoi coordonatoare de dans până în 1983. Și-a făcut debutul ca coregraf în grupul Párhuzam al MÁNE, iar în 1984 a fondat Kodály Kamara Dance Company. Din 1991, a devenit liderul și apoi directorul Ansamblului de Dans din Budapesta. Între 2007 și 2012, a fost directorul artistic al Teatrului de Dans Honvéd, iar sub conducerea sa Ansamblul Honvéd a căpătat numele actual. În timpul activității sale, a participat la numeroase călătorii de colectare, iar materialul său este păstrat de Arhiva de dansuri populare a Institutului de Muzicologie, MTA BTK. Pe lângă tradițiile de dans popular și cultura dansului maghiar, a lucrat intensiv cu materiale de dans românesc, slovac, goral și țigănesc.

Zsuráfszky Zolt, prin textualizarea unor narațiuni reflexive asupra procesului de lucru de punere în scenă a piesei de teatru, a conceptului artistic. Conform intențiilor artistice, piesa e o adaptare a filmării făcute de Martin György, Adrian Vicol, Emil Petruțiu, Kallós Zoltán, Sztanó Pál din 31 mai 1969 în Bonțida. Conceptul coregrafic principal al lucrării se concentrează pe însușirea și reprezentarea prin secvențe a dansului celor patru respondenți români și maghiari, așa cum au fost înregistrate cu ocazia culegerii.¹⁵ Materialul de dans al comunității de etnie romă nu fusese încă înregistrat în lucrarea de cercetare din 1969 - reprezentarea sa scenică este rezultatul experienței lui Zsuráfszky și a dansatorilor principali ai Ansamblului de dans din Budapesta. Aceștia au realizat un fel de colectare „complementară”, și muncă de teren în cazul populației de etnie romă din comunitatea locală.

Lucrarea mea se abține de la descrierea antecedentelor istorice ale dansului, sau de la a analiza spectacolului pe linia unei abordări complexe, teatral-teoretice, iar explorarea posibilelor revelații în domeniul dansului popular pe scenă, dincolo de conexiunile menționate mai sus, va fi subiectul unor cercetări ulterioare.

De-a lungul narațiunilor – reflecții de la gândirea creativă pâna la realizare... și dincolo de ea

Iată cum își amintește regizorul-coregraf pregătirile pentru acest spectacol, primul din seria Arhivei Vii a lui Martin¹⁶ :

„În acest gen de sondare profundă a dansului popular, în pregătirea acestor spectacole monografice, am răscolit toate materialele originale, toate descrierile științifice, toate materialele kinetografice. Scopul meu a fost să aflu în sfârșit în detaliu despre filmul Bonchida.

¹⁵ Înregistrările de arhivă sunt disponibile cu numărul de inventar 682.7-12 Ft. în baza de date online a Institutului de Muzicologie al Academiei Maghiare de Științe.

¹⁶ În semn de omagiu pentru activitatea academică a lui György Martin, Zoltán Zsuráfszky a lansat seria *Living Martin Archive*, inspirată de colecțiile sale de filme de dans. Piese individuale, care reprezintă o abordare și o viziune artistică unică, sunt lucrări distincte și remarcabile ale artei dansului popular scenic maghiar, care arată un fel de exemplu de cum se pot crea spectacole de valoare artistică prin stăpânirea matricelor dansului tradițional țărănesc ca urmare a unui grad ridicat de muncă analitică.

Membri ai seriei de arhive ale Ansamblului Național Maghiar de Dans Bonchida de trei ori (1999), Kalotaszeg (2002), Szatmár (2004), Mezőség (2008) și Gyimes (2011).

De asemenea, am făcut și câteva filmări suplimentare printre romi, deoarece familia Ținkă înregistrase materialul cu maghiari și români în ,69. Așa că aveam materialul de dans maghiar, român și rom. Le-am împărțit sarcinile dansatorilor mei și fiecare a învățat un rol. Scopul era să stăpânim perfect materialul înregistrat, în care unul dintre dansatorii mei dansează și personifică un mediu de date, încercând în același timp să îmbrățișeze întreaga personalitate a dansatorului. La început, nimeni nu a crezut că acest tip de tratament monografic ar fi interesant pentru un public neprofesionist, dar spectacolul mi-a dovedit că m-am înșelat. Este o încercare de a arăta plenitudinea unui material.”¹⁷

Margittai Gábor, într-o cronică publicată în ziarul *Magyar Nemzet*, arată poate cel mai frapant aspect al acestei abordări inedite, fără precedent pe scenele de dans popular, identificând profunzimea interpretării dansatorilor cu specificul interpretării personajelor de către actori: „*Senzația spectacolului a fost tocmai prezentarea fețelor. Dansatorii – printr-un gest rar – au devenit actori, intrând în pielea unui țăran din Bonțida pentru a face ca atmosfera filmelor de arhivă ale lui Martin să fie cu adevărat vie și uluitoare.*”¹⁸ Recenzia indică în mod clar un mod de interpretare a fenomenului, prin care spațiul scenic devine un mediu de comunicare cât mai obiectiv a cunoștințelor unui segment al culturii dansului dintr-o anumită comunitate locală, așa cum a intenționat artistul.

Irén Deffend¹⁹ atrage atenția asupra metodologiei de punere în scenă a piesei din punctul de vedere al interpretului, și impactul relația dintre dansul popular pe scenă și cultura tradițională a dansului țăranesc:

„Atitudinea de analiză cinematografică a modului în care au fost procesate Arhivele Martin reprezintă intenția și ideea lui Zsura.

¹⁷ Interviu - Zsuráfszky 2023.

¹⁸ Margittai 2002.

¹⁹ Este laureat al Crucii de Argint a Meritului Maghiar, categoria civilă, și al Premiului Directorului Artistic al Asociației de Dans Popular Martin György. Este licențiat în educație pedagogică la Școala Normală din Budapesta, are un master în educație dramatică la Universitatea Maghiară de Artă Teatrală și Cinematografică și un master în managementul artelor și al afacerilor la Universitatea Metropolitană din Budapesta. În prezent, este director artistic al Ansamblului de dansuri populare Corvinus Közgáz.

Scopul a fost definirea unei metodologie care să pună pe primul plan analiza mișcării, rigurozitatea acesteia ca obiectiv, astfel încât fiecare mișcare a respondentului, poziția trunchiului, spațierea și ritmul exact, viteza de rotație etc. să facă parte din munca de observație. Nicio vizualizare bazată pe o muncă analitică de o asemenea profunzime nu mai fusese realizată până atunci. Pentru Zsura, acest lucru a fost foarte important și a fost prima dată când a încercat acest lucru în cadrul acestui spectacol. [...] Pentru spectacolul din Bonțida, a existat un exercițiu stilistic, în care a fost dată structura și funcția dansului - cum se raportează vitezele de rotație între ele în dansurile diferitelor etnii. Dar acestea au fost mai degrabă niște acorduri, iar apoi s-a stabilit cine ce va face. Am fost selectați în funcție de habitus, de aptitudini, de caracter. Mai exact, toată lumea trebuia să arate într-un fel sau altul. Am petrecut săptămâni întregi așa, iar apoi ni s-a cerut să facem un bilanț al situației în care ne aflam. Apoi am vizionat din nou filmele și din nou am avut o sesiune în care ne-am privit unii pe alții. Cu aceste ocazii, Zsura urmărea deja cu ochi de coregraf când, unde și cât de mult accent va pune pe dansul unui cuplu sau altuia.”²⁰

Definirea și „atribuirea” rolurilor fiecărui dansator a avut o importanță deosebită pentru adaptarea scenică în timpul fazei pregătitoare. Metodele folosite pentru a intra în conceptul spectacolului sunt ilustrate în relatările lui Taba Csaba²¹ și Kádár Ignác²²:

„Eram obișnuiți să ni se predea un material bazat pe un model uniform și așa am învățat principalele caracteristici ale tipurilor de dans

²⁰ Interviu - Deffend 2023.

²¹ Artistul de dans și profesor de dans popular, care a primit distincția Young Master of Folk Art, a fost membru al Ansamblului Folcloric de Stat Maghiar sub conducerea artistică a lui Sándor Timár între 1988 și 1992, iar mai târziu a fost solist de dans cu Ansamblul de Dans din Budapesta între 1992 și 2007. A absolvit Academia Maghiară de Dans cu o diplomă în educație în domeniul dansului popular. În prezent, este conducătoarea mai multor companii de dans popular de amatori de renume și instructor invitat.

²² Dansatoare câștigătoare a premiului I la Concursul Internațional Legion în 2008 și 2009, a fost membră a Ansamblului de Dans din Budapesta între 2000 și 2007, fiind solista principală a ansamblului. În calitate de dansator profesionist, a primit de două ori premiul „Cel mai bun dansator masculin al sezonului” din partea Asociației artiștilor de dans din Ungaria. În prezent, este director artistic și coregraf al companiei de dans Ajka-Padragkút.

specifice acelei regiuni. Acest tip de muncă de cercetare și de atelier a fost fantastic. Zsura nimerise foarte bine personajele. Paralelele dintre personalitatea fiecărui dansator din comunitate și dansatorii săi. A pus mare accent pe asemănările dintre atitudinile interpreților. Întotdeauna le-a nimerit foarte bine pe acestea. Acest lucru a fost valabil pentru toată Arhiva Martin. Ni s-a dat mână liberă după prezentare. Zsura ne-a dat spațiu liber pentru o pregătire independentă. Avea încredere profesională în noi. După câteva săptămâni s-a uitat la noi. Au existat corecții din partea lui, dar, evident, ne așteptam la asta. Am încercat să fim atenți la fiecare detaliu, pentru că nu văzusem niciodată un asemenea nivel de precizie. Cunoșteam filmul în sine, bineînțeles, dar noi doar schițam o imagine generală a dansului Bonhida, fie ca dansatori, fie ca profesori. Această metodă de a ne repartiza sarcina individual a fost o responsabilitate foarte mare pentru noi. Din acel moment a trebuit să urmărim fiecare mișcare: cum intră în dans, cum iese din el. Felul în care unul dintre dansatorii români își șterge fruntea cu o batistă din buzunar făcea și el parte din punerea în scenă. Trebuia să ne identificăm cu respondenții. I-am căutat identitatea prin intermediul filmărilor. În spectacol, individul era clar dominant.”²³ „Nu mai lucrasem niciodată la un material de dans la un asemenea nivel”, își amintește Kádár Ignác. Cu toții aveam o dorință uriașă de a ne conforma. A fost o sarcină și o cerință fără precedent pentru noi. Dar Zsura a avut mare încredere în noi. Înainte de asta, nu mai întâlnisem nicăieri această atitudine. Simt că acolo ne-am dezvoltat cu adevărat. Toate filmele au fost solicitate de la academie și a existat o perioadă de pregătire de aproximativ trei luni. La fiecare săptămână sau două săptămâni trebuia să dăm o actualizare cu privire la stadiul pregătirii.”²⁴

Bonhida háromszor – ca și celelalte piese ale *Arhivei Martin Vii* – pe lângă abordarea culturii dansului țărănesc întruchipată într-o metodă unică de prelucrare, înglobată într-un concept artistic bine construit, formulează

²³ Interviu - Taba 2023.

²⁴ Interviu - Kádár 2023.

gânduri și mesaje contemporane care derivă din caracteristicilor atitudinii creatoare, întrucât:

„[...] el folosește excelent transferul de sens inerent formei specifice a dansului scenic, scoțând dansul țărănesc din rolul său de „furnizor de date” și ridicându-l la rangul de suport al gândirii. În acest scop, se biziue pe decorul folosit, dar panourile mobile cu oglinzi, care joacă un rol scenic complex, se dovedesc a fi decisive.”²⁵

Autorul o spune în felul următor:

„În Bonchida, conceptul artistic s-a născut cu oglinzile. Împing oglinzile în fața publicului pentru ca fiecare să se poată uita în ele și să se întrebe: ce face pentru ca această cultură să reziste? Este o mică provocare, asta este funcția decorului.”²⁶

În studiul său despre relația dintre scenă și autenticitate, Székely Anna, pornind de la o lucrare din 1982 a lui Faragó József, explică specificul dansului popular pe scenă, care se datorează caracterului său unic și a poziției sale specifice. Ea face o paralelă cu natura culturii dansului țărănesc într-un mediu tradițional. Matricea dansului tradițional, odată ajunsă pe scenă, devine o producție, iar rolul său este examinat din punct de vedere al funcției de divertisment. Sarcina principală a coregrafului care o pune în scenă este de a oferi o reprezentare fidelă a caracteristicilor formale, structurale și funcționale ale dansului în contextul său tradițional.²⁷ În urma interpretării funcțiilor dansului popular pe scenă și a exingetelor asociate, putem concluziona că acesta trebuie să își îndeplinească rolul de divertisment într-un mod care să rămână fidel formei pe care a cunoscut-o în mediul său tradițional. În această abordare, Zsuráfszky vede limitele fenomenului *Arhivei Vii a lui Martin*:

„Am încercat să-i prezint pe scenă respondenții care au contribuit cu cele mai multe date. Ei sunt singurii pe care îi poți prezenta pe scenă la acest nivel. Trebuie să alegi un domeniu, un mediu de date care poate și care poate menține interesul spectatorului. Este posibil să faci o piesă din Arhiva Vie al lui Martin, dar trebuie să fie făcută

²⁵ Kerekes 1999: 16-17.

²⁶ Interviu - Zsuráfszky 2023.

²⁷ Székely 2015: 41.

cu genul de minuțiozitate și putere artistică atentă pe care creatorul o aduce la masă pentru a captiva publicul.”²⁸

Ideea care a dat viață unora dintre piesele din serie a avut un impact convingător în diversele segmente ale mișcării de dans popular (concursuri de dansuri solo, diverse forumuri de prezentare a ansamblurilor de dansuri populare). Iar activitatea Ansamblului de dansuri din Budapesta a constituit un exemplu clar și un standard profesional în metodologia de prelucrare și punere în scenă a rezultatelor culegerii. „Acest tip de abordare s-a răspândit ca rapid în mișcarea de dans popular amator”, spune Deffend Irén, reflectând asupra desfășurării fenomenului.

„Acest nivel de stăpânire a unor procedee de dans ale dansatorilor a dat clar startul mișcării și, de atunci, așa dansează toată lumea pe materialul de dans Bonțidean. Până atunci, niciun ansamblu din Ungaria nu dansase vreodată în acest aranjament de costume. Așa că acest concept conștient s-a reflectat și în costume.”²⁹

„Anterior, această percepție nu era în mod clar prezentă pe scenă la un asemenea nivel”, spune Taba Csaba.

A fost o abordare revoluționară în ceea ce privește patrimoniului de dansuri țărănești. Era de așteptat că mișcarea de amatori a fost cea care a reacționat cel mai sensibil. Se regăsește peste tot în atitudinile profesionale de astăzi. Au fost create concursuri în care trebuie să formulezi un dans specific pentru respondent. Așa abordează acum aproape toată lumea un material de dans. Nu văd prea mult loc pentru evoluție pozitivă în această privință.”³⁰

Apoi Kádár Ignác conchide cu o imagine aproape poetică: „Zsura a pictat pe peretele mișcării o imagine care va rămâne acolo o viață întreagă și nu va putea fi ștearsă. Nimeni nu mai făcuse așa ceva până acum”.³¹

Fenomenul metodei lui Zsuráfszky este poate mai puțin proeminent în studiile de dans despre dansul popular maghiar pe scenă. Mergând pe eveluarea surselor primare, din punctul de vedere antropologic, impactul unei abordări de schimbare de paradigmă în mișcarea de dans populară contribuie

²⁸ Interviu - Zsuráfszky 2023.

²⁹ Interviu - Deffend 2023.

³⁰ Interviu - Taba 2023.

³¹ Interviu - Kádár 2023.

la susținerea unui dialog academic și la explorarea presupusului său mecanism de acțiune într-un cadru interpretativ mai larg.

Dansul morții în dublă spirală la Londra

O posibilă lectură a dramei epice Tragedie Omului al lui Madách din perspectiva lui Scruton

ÁKOS WINDHAGER

O lectură comună a *Tragediei* și a lui *Parsifal*
„Eli, Eli, lammá sabakthani?!”
(Mt, 27,46)

Unde este Dumnezeu într-un moment de tragedie istorică pentru comunitate? Există un scop al istoriei care poate fi exprimat în cuvinte? Este lumea un loc mai bun prin credință, dragoste și artă? Răspunsul la această întrebare este ceva asemănător cu teza lui Pierre de Fermat (1607-1665), care nu ar încăpea pe marginile paginii sau pe multe alte pagini, și nici sute de ani nu ar fi de ajuns pentru a o demonstra. Imre Madách a încercat și el să răspundă la ele în voluminosul său poem dramatic *Tragedia omului* (1861). Sau, mai degrabă, a prezentat răspunsuri greșite. Încă de la prima publicare a operei, a existat o dezbatere cu privire la ce răspunsuri a dat autorul, cum pot fi interpretate, în ce proces cultural s-ar încadra, respectiv cât sunt de valabile din perspectiva altor discipline (de exemplu, teologie, istoriografie, filosofie).

Mă voi angaja să analizez *Tragedia*, din motive care vor fi explicate mai târziu, pe baza volumului lui Roger Scruton despre *Parsifal-ul* lui Richard Wagner.¹ În *Tragedie*, Dumnezeu și Satana se întrec pentru om, în *Parsifal*, Titrel și Klingsor se întrec pentru Graal (omul-Graal). Competiția este o luptă mortală (pentru salvarea sufletelor lor) a lui Adam și Parsifal, doar în avantajul lor, deoarece în final binele va învinge. În drama muzicală a lui Wagner, lumii îi este redată prezența Mântuitorului în persoana lui Parsifal, iar eroului lui Madách, Adam, i se dezvăluie cum pot oamenii să audă vocea Domnului. Soluția lui Wagner este mai aproape de așteptările de azi, deoarece Cavalerii Graalului experimentează prezența lui Dumnezeu în *mod simbolic*

¹ Scruton 2021.

în Euharistia Sfântului Potir și în „răscumpărarea Răscumpărătorului” („Höchsten Heiles Wunder! / Erlösung dem Erlöser!”), adică în Parsifal.² Totuși, soluția lui Madách este mai realistă, deoarece Adam și Eva pot auzi vocea lui Dumnezeu prin poezie, muzică și dragoste – dacă ceva interferează cu percepția lor directă. În ambele piese, Dumnezeu își revarsă harul asupra umanității prin prezență.

În opera lui Wagner, filosoful englez a explorat ce înseamnă absența prezenței lui Dumnezeu pentru personaje, dramaturgie și mediul interpretativ. El dezvăluie că, pentru Wagner, comunitatea umană ideală este una în care liderul, membrii și sacralitatea păstrată în tradiție formează o unitate metonimică. În această comunitate se realizează promisiunea lui Iisus: „Căci acolo unde sunt doi sau trei adunați în numele meu, acolo sunt și eu în mijlocul lor”.³ Astfel, Mântuitorul, deși absent, este prezent. Cea ce caut este prezența acestui paradox al lui Dumnezeu, urmându-l pe Scruton, în *Tragedie*. Mai exact, modalitățile prin care Domnul *nu* apare acolo unde personajele se așteaptă să fie; ce explicație există pentru absența sa și cum poate fi înțeleasă revenirea sa (dacă revine). Relevanța întrebării este demonstrată de faptul că absența Domnului este introdus în mod canonic de tradiția teatrală încă de la prima reprezentare a *Tragediei* de Endre Paulay (1836-1894) în 1883.

Am ales *monografia Parsifal* a lui Scruton – care nu a citit *Tragedia* – ca bază de comparație pentru că implică tradiția estetică creștină în care *Tragedia* a fost analizată în literatura maghiară timp de aproape un secol. Dintr-un motiv bine cunoscut, discursul estetic creștin este întrerupt după 1948.⁴ Deși este clar că Scruton reprezintă gândirea creștină universală, europeană, și nu fenomenologia tipic central-europeană, interogația sa modernă reînvoogorează interpretarea *Tragediei*. Pentru cititorul maghiar, el continuă linia de argumentare folosită în Ungaria de Prohászka Ottokár (1858-1927), Ravasz László (1882-1975) și Sík Sándor (1889-1963), precum și de Voinovich Géza (1877-1952) și Riedl Frigyes (1856-1921).⁵ Abordarea filosofului englez contribuie la depășirea abordării filosofice romantice germane, predominantă

² Wagner 1882: 259.

³ Matei 18:20.

⁴ Două exemple de lectură tragică a esteticii creștine maghiare întrerupte sunt Fáj 1957. și Fáj 1986.

⁵ Voinovici 1914; Prohászka 1923; Ravasz 1924; Ravasz 1934; Sík 1934; Riedl 1935.

în literatura maghiară, și în special influența lui Georg W. F. Hegel și Ludwig Büchner.

Obstacolul cercetării mele este, așadar, de a evita numeroasele fundături ale literaturii care datează din 1861 și care însumează acum aproape o mie de ani. Exegeții au citit *Tragedia ca pe o viziune istorică*, ca pe o filozofie religioasă și ca pe un sistem filozofic. Alții au protestat împotriva acestui lucru, inclusiv un carismatic care a reinterpretat opera, Hevesi Sándor (1873-1939): „*Tragedia Omului* nu este o galerie de portrete istorice, nu este o serie spectaculoasă de imagini, nu este o pictură de epocă istorică, ci ceva mai mult, mai mare, mai poetic decât orice altceva: lupta eternă a omului în visul lui Adam, în viziuni schimbătoare”.⁶ Un director de mai târziu al Teatrului Național, Gellért Endre (1914-1960), a ajuns la o concluzie similară din direcția opusă. „Imaginile [istorice] nu sunt minciuni. [...] [Lucifer arată] istoria, dar, în cele din urmă, nu realitatea istorică, ci intenția lui Lucifer de a-i dezvălui umbrele.”⁷ Mai mult de un cercetător a interpretat-o ca pe o proiecție evidentă a vieții private a autorului.⁸ Deși fiecare dintre aceste analize a contribuit la discursul succesiv asupra Operei, punctele de referință externe nu s-au concentrat asupra naturii textului literar. Doar o mică parte a literaturii de specialitate a considerat *Tragedia*, drept operă teatrală, prin această mediere a fost dezvăluit spațiul de joc al poemului dramatic, reflectând intențiile autorului. Știind toate acestea, mă întreb dacă nu cumva comparația cu *Parsifal*, aspectul „absența prezenței lui Dumnezeu”, nu este cea de-a o mie cincizeci și una analiză (greșită).

⁶ Hevesi 1923a: 9.

⁷ Gellért 1954, publicat în Koltai 1990: 200.

⁸ Palágyi 1900.

	<i>Tragedia Omului</i>	<i>Parsifal</i>
Preludiu mitic	Scena 1: în Rai - Confruntarea dintre Lucifer și Domnul	Muzica de overtură
Căderea în păcat	Scena 2-3.: Lucifer ispitește cuplul uman, Viața la marginea Edenului	Actul 1: (anterior: automutilarea lui Klingsor, pierderea suliței, rana lui Amfortas), în prezent: uciderea lebedei
Lupta omului pentru prezența lui Dumnezeu	Scena 4-10.: Egipt, Atena, Atena, Roma, Constantinopol, Praga, Paris,	Finalul Actului 1: ceremonia impasibilă a Graelului (Consacrarea Graalului fără milă)
Prezentul contemporan: iluzii	Scena 11: Londra	Actul 2: Imperiul lui Klingsor
Lumea fără Dumnezeu	Scena.12-14.: Falanstrul Spațiu, Epoca de gheață	Începutul actului 3: Gurnemanz și Kundry, sosirea lui Parsifal
Concluzie: prezența lui Dumnezeu	Culoarea 15: „Răscumpărarea lui Adam și a Evei” (Domnul primește înapoi în harul Său cuplul uman).	Finalul actului 3: Răscumpărarea Mântuitorului

Figura 1: Comparație structurală între *Tragedie* și *Parsifal*

Am evidențiat finalul scenei londoneze din titlu, dansul morții în spirală dublă, pentru că este cea mai izbitoare manifestare dumnezească absenților. Scena londoneză se deschide spre două puncte din lumea de dincolo: Cerul (memoria eternă) și Moartea (uitarea). Adam poate privi existența umană prin ochii unei fantome și i se dezvăluie pe măsură ce personajele sunt târâte în abis de vârtejul *dansului macabru* (dansul morții). Absența prezenței lui Dumnezeu a

făcut ca scena londoneză să nu mai aibă sens, valorile tradiționale ale vieții au fost golite de conținut. Doar Eva este imună la atracția morții, pentru că este nemuritoare ca simbol al iubirii [aici: emoția], al poeziei [aici: arta în general] și al tinereții [aici: nașterea de noi generații]. Imaginea este la fel de biblică ca și moștenirea literară a filosofiei romantice. Proeminența scenei constă în faptul că, deși Domnul însuși își va declara în mod similar prezența în ultima scenă, deși aceasta are loc într-o scenă mitică, scena londoneză transcede existența pământească în prezent.

Opera wagneriană prezintă în mod similar realitatea contemporană în finalul celui de-al doilea act. Și în *Parsifal*, lumea iluziei (tărâmul lui Klingsor) se prăbușește, iar de acolo protagonistul pornește într-o lungă rătăcire, iar în luptele sale cu ceilalți aprofundează virtutea *compassio* (compasiune, unitate). La fel ca în scena londoneză, și în perioada de după Klingsor, personajele sunt lipsite de prezența lui Dumnezeu, atât cea reală, cât și cea iluzorie, și se confruntă cu singurătatea cosmică. Ele experimentează prezența lui Dumnezeu doar în viitorul utopic, în finalul actului al treilea și în actul al cincisprezecelea. Atunci află că a fost prezent de la început.

Absența Mântuitorului în Parsifal

„Cu tine, Doamne, dar fără tine!”
(Miklós Boldizsár, 1984)

În cartea *Parsifal*, Roger Scruton analizează trei fenomene care pot fi direct legate de *Tragedie*. Cele trei fenomene pe care le analizează sunt legate între ele: scindarea lui Dumnezeu (Creatorul este absent, Mântuitorul este prezent temporar); metonimia Graalului (identitatea simbolică și reală a regelui Graalului, a comunității și a sacramentului); și, în sfârșit, clopotitul cheilor din kairos (ciocnirea dintre viziunea pământească și cea cerească asupra timpului). Prefațând analiza, *lectura* lui Scruton *despre Parsifal este* următoarea: comunitatea care suferă de păcat este reînnoită de către eroul care, prin compasiunea sa și prin însușirea tradițiilor străvechi. Căci păcatul regelui, Amfortas, a expulzat comunitatea din kairos, prezentul etern (adică memoria vie), în chronos, timpul efemer (adică uitarea). Parsifal, protagonistul

anterior impasibil, a reușit să reînnoiască comunitatea prin compasiunea manifestată față de suferința regelui penitent și astfel a devenit „Gras”. Relația metonimică dintre erou, Mântuitorul, Graal și comunitatea care îl protejează pe cel dintâi este astfel cheia operei. De-a lungul acestui tropar, gânditorul englez explorează câmpul de semnificații din vocabularul creștin al operei. Căderea este o narațiune proeminentă în cultura europeană, la fel ca și lupta pentru restabilirea stării inițiale. Răspunsul creștinismului la păcat este Mântuirea, care începe cu Întruparea (Crăciunul), continuă cu Răstignirea (Vinerea Mare), urmată de Înviere (Duminica Paștelui) și se încheie cu venirea Duhului Sfânt (Cincizecimea). De aici încolo, Mântuirea nu este un eveniment încheiat o singură dată în trecut, ci o acțiune continuă încheiată în prezent. Cuvântul-cheie pentru Mântuire în textele creștine este *caritas*, care a fost explicat în diferite moduri de diferiți interpreți. Wagner a folosit conceptul de compasiune (*das Mitleid*), pe care Scruton l-a interpretat ca *compassio*.⁹ Conceptul de bază scrutonian este identic în formă și interpretare cu leitmotivul teologului catolic german Johann Baptist Metz (1928-2019). Gânditorul german și-a expus *teoria compassio într-o* serie de eseuri, cea mai definitivă versiune fiind *Memoria passionis*(2006).¹⁰ Ca și Scruton, Metz vede *compassio* – compasiune, compasiune și compasiune împreună – ca principiu de bază al credinței trăite (pentru Wagner, Graalul).¹¹ Metz subliniază în special faptul că Hristos se îndreaptă spre suferințele noastre, motivul Mântuirii este compasiunea Sa pentru suferințele noastre. „Privindu-l pe om, Isus a văzut în primul rând nu păcatul său, ci suferința celui alt”.¹² Uitănd de suferința lui Hristos (și de înviere), a reduce Mântuirea la o poveste triumfală, așa cum face Wagner în intriga lui *Parsifal*, înseamnă a realiza mântuirea în lume.

În opera Montsalvat, fiecare zi este o zi de bucurie reinterpretată în termeni wagneriani, din Vinerea Mare până în Vinerea Mare. Conform textului, compozitorul vede Răstignirea ca pe o Mântuire, repetată iar și iar de către Graalul luminat. În lectura lui Scruton, Montsalvat, castelul Graalului, ne invită să trăim în lumea prezentă într-un mod diferit de cel din trecut, în simpatie cu comunitatea (concordie plină de compasiune).

⁹ Scruton 2021: 101.

¹⁰ Metz 2006; Metz 2008. Lázár Kovács 2006: 422.

¹¹ Mezei 2009: 18.

¹² Ratzinger - Metz 2006: 403.

Atunci, prin propriile noastre eforturi și fără ajutorul lui Dumnezeu, vom obține Răscumpărarea.¹³ Comunitatea indivizilor care participă la co-creație restaurează ordinea Creației, astfel încât ei deja revarsă Răscumpărarea. Filozoful englez a fost primul care a arătat că, în timp ce intriga narativă a operei nu ajungea de fapt decât la bucuria simbolică din Vinerea Mare, muzica explorează profunzimea *compasiunii*¹⁴

Pentru o explorare mai profundă a planurilor mântuirii decât cele mundane, Scruton introduce distincția dintre *kairos* și *chronos*.¹⁵ Bazându-se pe tradiția greacă antică, el numește *kairos* acele momente în timp în care are loc un eveniment de o importanță excepțională, în care prezența lui Dumnezeu este evidentă și a cărei mișcare este circulară. Cu alte cuvinte, *kairos* este timpul mitic, celest, prezentul etern. *Chronos* este timpul obișnuit, a cărei mișcare este uniformă și unidirecțională. În Montsalvat, ritualurile, cu coregrafia lor, descrisă de propriile reguli imuabile, îi transportă pe participanți în atemporalitate (*kairos*) (la aceasta se referă expresia lui Gurnemanz „timpul transformat în spațiu”). În castelul Graalului, pentru că este lumea eternului prezent, nimic nu se schimbă. Când Parsifal este transformat în Montsalvat în final, el este translucid și de atunci încolo este invizibil pentru ochiul exterior. Nu numai pentru că „Nu se vede bine decât cu inima. Ceea ce este cu adevărat esențial este invizibil pentru ochi”, ci și pentru că cei care trăiesc în *chronos* au vederea întunecată de un vâl și nu pot vedea *kairosul*. Cel mult, poate percepe că nu vede ceva, așa cum percepe Parsifal în finalul Actului I. (Aceasta este viziunea cu care Adam vede dansul morții în dublă spirală din Londra și o revendică pentru sine ca fiind cunoaștere eternă în final.) Iluzia *chronosului* îi înșală pe toți. Istețul Klingsor este și el condus de acest miraj să păcătuiască mai întâi împotriva lui însuși și apoi împotriva Mântuitorului: el a vrut să stăpânească Graalul în *chronos*, nu să-l primească în *kairos*. Amfortas a căzut și el pentru că a părăsit *kairosul* pentru Kundry în *chronos* și și-a găsit căminul doar în spațiu, nu și în timpul devenit spațiu.

Prin imaginea lui Dumnezeu din *Parsifal*, Scruton prezintă astfel paradoxul că Dumnezeu există (și „ehje asar ehje”), dar nu este prezent în

¹³ Scruton 2021: 14.

¹⁴ Scruton 2021: 101.

¹⁵ Scruton 2021: 13.

cronos-timpul operei, ci absent din evenimente. Mântuitorul a dispărut astfel din cronos-lumea, lăsând doar urme mistice (aici: urme care pot fi dezvăluite de lucrurile care sunt ascunse).¹⁶ Imaginea unui Dumnezeu îndepărtat (*kairos*) provine din tradiția prezbiteriană secolului al XIX-lea, care la rândul ei derivă din Critica rațiunii lui Dumnezeu a lui Immanuel Kant (*Critica rațiunii pure*, 1781). Abordarea presbiteriană este rezumată în declarația lui Wagner: „Nu cred în Dumnezeu, ci doar în frica de Dumnezeu”.¹⁷ Compozitorul a văzut credința (viața) individuală ca pe un sacrificiu de sine continuu, prin care, totuși, credinciosul poate experimenta un sentiment de absolvire în comunitate.¹⁸ Într-adevăr, comunitatea este importantă în lectura lui Scruton despre Wagner, deoarece sfințenia este păstrată prin tradiția comunității - prin memorie. Memoria sacramentului este ea însăși sacră datorită caracterului său ritual. Astfel, comunitatea însăși devine sacră pe durata ritualului. Așadar, așa cum comunitatea conservă sacramentul prin ritual, care se desfășoară în prezentul etern prin repetiție, tot așa sacramentul conservă comunitățile.¹⁹ Astfel, în operă, nu Dumnezeu este cel care „servește” Răscumpărarea poporului, ci comunitatea - chiar dacă primul Prezbiter al Graalului (aici: Regele) realizează el însuși prezentarea, conform ierarhiei sociale.²⁰ Relația dintre Parsifal și comunitate devine în acest fel metonimică. În actul al treilea, cavalerul își asumă rolul lui Iisus - în dramaturgie, Amfortas, dar în mitologie - și devine Mântuitorul, după cum spune textul: Mântuitorul Mântuitorului.²¹ El extinde binecuvântarea lui Parsifal (Mântuitorul) asupra comunității, așa cum a primit-o de la ea - și de la Graal, pe care l-a transformat în simbol.²²

Dar păcatul corupe și comunitatea ideală. După cădere, comunitatea cade din *kairos* în *chronos*, de la viziunea Graalului la dezolarea absenței divine, de la iubire la compasiune. Cel mai bun exemplu al acesteia din urmă este protagonistul care omoară lebăda. Wagner subliniază lipsa de compasiune a lui Parsifal - foarte didactic: el este plin de compasiune față de lebăda pe care a împușcat-o, față de Amfortas, care este simbolic și de fapt identic cu lebăda,

¹⁶ Scruton 2021: 68.

¹⁷ Scruton 2021: 9.

¹⁸ Scruton 2021: 15.

¹⁹ Scruton 2021: 13.

²⁰ Scruton 2021: 5.

²¹ Scruton 2021: 63.

²² Scruton 2021: 63.

și de compasiune față de propria mamă, Herzeleide (în română: Durerea de inimă). Păcatul lui Amfortas este mai complicat. Dragostea regelui necăsătorit pentru o femeie ar fi o virtute în sine. Dar, în calitate de rege al Graalului, el ar fi trebuit să știe (adică să-și amintească) că Kundry nu este ceea ce pare. Nici dorința senzuală nu este un păcat în sine, ea poate fi însoțită de sentimente nobile și de angajament (kairos). Defectul fatal al lui Amfortas a fost să favorizeze chronos (pofta momentană) în detrimentul kairos (scopul sacru). Dumnezeu operează părăsindu-l lumea când Amfortas a fost rănit, căci Graalul (aici: avatarul wagnerian al lui Iisus) a fost rănit mortal odată cu regele. Până când noul rege își poate îndeplini funcția, lumea a fost/este lipsită de prezența lui Dumnezeu.²³ De altfel, la Wagner, Mântuitorul se manifestă metaforic pe altar, dar în realitate este prezent în viețile celor care așteaptă în zadar.²⁴ Absența sa aduce suferință tuturor, Titurel moare, Amfortas ispășește o viață ca a lui Hristos, iar Klingsor se rușinează într-o amărăciune lipsită de bucurie. Kundry poartă povara vinovăției sale prin renașteri. Comunitatea Graalului se destramă și ea. Dar chiar și Parsifal rătăcește fără țintă și cade din disperare în disperare, deși a recuperat potirul sacru prin compasiunea sa. Filozoful englez descrie lumea lui Wagner ca un Pustiu Sumbu.²⁵

Conform lui Metz și Scruton, în lupta împotriva lui Amfortas cu Klingsor, a uitat de Graal. Rana lui a privat comunitatea de sfințenie, și a adus corupția uitării perpetue în Montsalva. Parsifal suferă și el de uitare, fiind incapabil să răspundă la niciuna dintre întrebările despre identitatea sa din primul act. Sărutul lui Kundry i-a oferit compasiune, dar nu-și poate aminti drumul înapoi spre Castelul Graalului. Abia atunci când amintirea întâlnirii a devenit o experiență reală, a putut să se întoarcă acasă cu sulița. Absența Mântuitorului este ambiguă, așa cum vedem și în lectura lui Nietzsche: „Dumnezeu a murit!”. Filosoful german, ca martor direct la cristalizarea lui *Parsifal*, a subliniat provocările contemporane fundamentale ale creștinismului prin respingerea ideii de compasiune în operă. În *Așa grăit-a Zarathustra* (1883), scrisă ca o parodie amară a lui *Parsifal*, Dumnezeu moare (este ucis de cel mai abominabil om) din cauza compasiunii sale

²³ Scruton 2021: 8.

²⁴ Scruton 2021: 18.

²⁵ Scruton 2021: 98.

infinite pentru om. Scruton contestă pe larg critica lui Nietzsche, dar este de acord cu acesta că Wagner face o distincție între Mântuitor și Creator în așa măsură încât aceștia devin două „ființe” separate.²⁶ Așadar, fără să o spună, filosoful englez acceptă punctul de vedere al gânditorului german: pentru că Wagner prezintă moartea Mântuitorului, în timp ce nu comentează existența Creatorului. În această cheie, Salvatorul (fostul Titurel, tânărul Amfortas și Parsifal din final) se aseamănă cu alți eroi wagneriani selectați (de exemplu Siegfried), care posedă abilități supraomenești și îndeplinesc sarcina mitică de a „răscumpăra” comunitatea prin propriile eforturi.

Rămâne să explicăm cum aflăm despre cele de mai sus. Este deja clar că ceea ce este relevant este de nedezvăluit din cauza tropului wagnerian al tropului și, de asemenea, pentru că intriga esențială se desfășoară în *kairos*, iar noi avem la dispoziție limbajul *cronos*. Cu toate acestea, compozitorul a creat un narator în fiecare sferă și, deși se contrazică în punctul culminant dramaturgic, ei transmit totuși evenimentul prin părțile lor egale. Kundry împarte și ascunde informațiile între personajele operei. Intriga (sau mai degrabă: interpretarea intrigii) este dezvăluită în interpretarea lui Gurnemanz. Conexiunile mai profunde decât povestea reies neintelectual din combinația dintre muzică și text.

Absența Domnului în textul *Tragediei*

„Adam, Adam! M-ai abandonat,
Te las și eu pe tine, să vezi ce faci singur”.²⁷
(Madách)

Tragedia omului încearcă să răspundă la aceeași întrebare ca și *Parsifal*, pe baza unor evenimente selectate din istoria lumii, și anume, cum pot prospera individul și comunitatea. Madách dă răspunsul său în proză în felul următor:

„Idea fundamentală a întregii mele lucrări este că, de îndată ce omul se desparte de Dumnezeu și începe să acționeze cu propriile forțe, el o face în tandem cu cele mai mari și mai sacre idealuri ale umanității.

²⁶ Scruton 2021: 100.

²⁷ Madách 2005: II, 182-183.

Este adevărat că el eșuează peste tot și că, peste tot, căderea lui este o slăbiciune care se află în esența cea mai profundă a naturii umane, de care nu se poate lepăda (aceasta ar fi, în micul meu punct de vedere, o tragedie), dar, deși disperat, el susține că toate încercările pe care le-a făcut până acum au fost o risipă de forțe, cu toate acestea, progresul său a mers mereu înainte, umanitatea a progresat, chiar dacă individul care se zbate nu și-a dat seama de acest lucru, iar slăbiciunea umană pe care nu o poate depăși de unul singur este compensată de *mâna călăuzitoare a providenței divine*, la care se referă „străduința și încrederea” din ultima scenă.”²⁸

Putem face un sumar cu ideea că *Tragedia* răstoarnă linia romantismului maghiar devenită clasică: „Ce treabă avem noi în lume? Să luptăm / Pentru lucrurile cele mai nobile, după puterea noastră”. Drama lui Madách își confruntă protagoniștii, aceștia deși luptă pentru cele mai „nobile” idealuri în măsura forțelor lor, ajung la o stare de spirit în care strigă: „Nu există niciun învins în Creație în afară de mine!”. Răspunsul la întrebarea de ce merită să luptăm conform forțelor noastre – și de ce nu se merită – este dezvăluit prin intermediul operii în ansamblul ei. Desigur, ea nu oferă un singur răspuns care să poată fi transformat într-o parolă. De fapt, ea ilustrează însăși goliciunea parolelor. Astfel, nici referința la Vörösmarty menționată mai sus, „Scopul este lupta însăși”, nu poate deveni o regulă de aur, pentru că și ea își pierde sensul în sensul ironic al noii ere glaciare.

Protagoniștii, Adam și Eva, deși au mâncat din pomul omniscienței, nu au devenit, de fapt, omniscienți. În termenii lui Scruton, ei au decăzut din *kairos* în *chronos*, unde au perceput doar fenomene parțiale și au ratat totalitatea în locul sistemului de funcționare anterior. Prin urmare, i-au cerut lui Lucifer, după plecarea lor din Eden, să le arate dacă a meritat decăderea. Satana le îndeplinește cererea și au un vis comun (!) în care viitorul le este dezvăluit (trecutul pentru spectator.) Scenele de vis se desfășoară în Egiptul antic, Atena și Roma, apoi în Constantinopolul medieval, Praga, Parisul și Londra modern. În final visul îi duce în Statul Falangă al finalurilor alternative, în spațiul cosmic și pe ecuatorul Pământului, care trece printr-o nouă eră

²⁸ Scrisoarea lui Imre Madách către János Erdélyi, 13 septembrie 1862, Alsó-Sztregova, publicat de Kerényi 2006: 178.

glaciară. Madách a folosit surse istorice, dar nu a urmărit fidelitatea istorică. El a prezentat istoria ca pe un vis al vieții și o reflexie a prezentului. Fiecărei epoci, Adam cel visător îi aduce un impuls și idei noi, care, însă, sunt adesea lipsite de conținutul lor moral. Adam devine treptat deznădăjduit ca urmare a dezamăgirilor sale și, în cele din urmă, la trezire, constată că istoria (și viitorul) omenirii nu mai are speranță. Lucifer aproape că își atinge scopul și reușește să-l convingă să se sinucidă, atunci când Eva îl anunță că este însărcinată. Adam se trezește brusc din disperarea sa și se predă Domnului.

În timp ce la Wagner, prin compasiune putem trece de la *chronos* la *kairos*, la Madách este invers: prin compasiune devine posibilă existența lui *chronos*. În culorile visului, însă, cursul timpului este inversat, deoarece acolo noua zi începe întotdeauna după regulile *cronosului* și se încheie cu o experiență *kairos*. Cu toate acestea – și experiența amară a lui Adam este tocmai aceasta – realizarea *kairos*-ului trăit la încheierea epocii precedente este, în scena următoare, deja un *chronos* plictisitor pentru comunitate. În urma păcatului originar (tentația de autorecompensare), o „slăbiciune” umană deraiază sfințirea comunității. Această slăbiciune va fi semnalată de Lucifer, care apare în vis, nu ca un adversar mortal, ci ca un aliat. Eva este în cea mai mare parte se manifestă o persoană divizată, uneori credincioasă, alteori infidelă, uneori singură, alteori duală.

În timp ce în *Parsifal*, ordinea este restabilită în lume, răscumpărarea este restaurată, protagonistul și comunitatea din Graal devin unul și același, Adam se află în fiecare caz în afara comunității. În Atena antică, în Parisul revoluționar și în statul dictatorial Falange, vor să-l execute. De asemenea, el experimentează singurătatea atunci când este considerat o zeitate în Egipt și în Noua Eră Glaciară. Nu este mai bine nici atunci când nu vor să-i facă rău, când pur și simplu nu-l înțeleg, ca în Roma antică, în Constantinopolul medieval și în Praga modernă. În Londra contemporană, își bat joc de el, îl alungă, îl glorifică și apoi vor să-l captureze. De asemenea, i se refuză o viață conjugală idilică, unde el luptă doar pentru Eva (Constantinopol), unde, chiar și atunci când sunt împreună, ea îi este infidelă (Praga) și unde o viață conjugală frumoasă (Atena) nu poate compensa amenințarea de moarte a mulțimii.

Locație, timp	Caracterul lui Adam	Caracterul lui Eva	Obiectivele individuale ale lui Adam	Scopul lui Adam pentru comunitate	Ideea socială
Egipt, timpuri antice	Faraon	sclav	singularitate: glorie	-	despotism
Atena, Atena Antică	Miltiades	Soția credincioasă a lui Miltiades	în slujba oamenilor	Libertate	demagogie
Roma, Roma antică	Sergio-lus	Juliet (prostituata)	voluptatea iubirii	-	bachanalia
Constantinopol, Evul Mediu	Tankred	Izora (călugăriță)	virtutea cavalerescă	frăția	fanatism
Praga (locul 1), „1610”	Kepler	Borbala, soția infidelă a lui Kepler	știință: un sistem de cunoaștere	-	Superstiții
Paris, 1794	Danton	(1) marchiză (2) revoluționar	în slujba poporului	egalitate	dictatură
Praga (locul 2), „1610”	Kepler	Borbala, soția lui Kepler care se întoarce în țară	știință: educarea publicului	-	relații periculoase
Londra, contemporan	Călător	burgheză (Margit)	iluzia iubirii	Libertate	lumea comerțanților
Falanster, viitor	Călător	Mamă muncitoare	virtutea cavalerescă împotriva științei	egalitate	inginerie socială

Spațiu, viitor	Călător	-	singularitate	respingerea statului	(Singularitate cosmică)
Eschimos, viitor	Călător	soția eschimosului	căutarea confortului	frăția	lupta pentru supraviețuire

Figura 2: Comparație între visele istorice

Cercetătorii literari maghiari consideră în mod tradițional că Lucifer pictează umbre întunecate pe cerul visului istoric – interpretarea anumitor evenimente din istorie. János Erdélyi (1814-1868), unul dintre cei mai bine informați critici timpurii ai operei, scria: „

„În loc să se creeze o relație mistică între om și spiritele bune și rele, vedem de ce ideea de bază a *Tragediei Omului* este întruchipată în Lucifer, motivele venind de la el, iar evenimentele istoriei fiind selectate și compuse pe care omul le-a realizat la sugestia spiritului rău, adică partea diabolică a istoriei lumii umane.”²⁹

Dar actorii înșiși nu îl acuză pe Satana de falsificarea istoriei. Este adevărat, în final, Adam îi spune Domnului că „Am fost chinuit de viziuni teribile, / Și nu știu ce adevăruri erau în ele».³⁰ Dar chiar și așa, niciunul dintre personaje nu vede visul istoriei ca pe o interpretare distorsionată a lui Lucifer. Ei îl consideră o interpretare fidelă a realității, iar Domnul însuși nu face nici măcar o aluzie la vreun verset al interpretării sale greșite. (Dar își rezervă dreptul de a-l schimba.) În cazul viziunii istorice, cuplul uman nu este întunecat de la Lucifer, ci dimpotrivă. Citat din *Tragedie*:

„LUCIFER:

Așa să fie. O să te vrăjesc,
 Și vei vedea sfârșitul viitorului
 Sub forma unui vis năluc;
 Dar când vezi prostia scopului,
 Ce bătălie grea urmează să lupți;

²⁹ Erdélyi 1862: 3.

³⁰ Madách 2005: XV: 110-111.

Pentru a nu fi copleșit de disperare,
Și nu fugiți de luptă cu inima strivită:
îți voi acorda o mică rază luminoasă,
Ceea ce te va încuraja, că cele văzute
Era decât iluzie – și această rază e speranța.”³¹

Dumnezeu, care înainte – aparent – nu intra în contact cu cuplul decât din înălțime, se apleacă mai aproape de om în final. Se întoarce către ei cu o sinceritate și o iubire până atunci inimaginabile pentru ei. El îi primește (din nou) în harul său. Domnul nu s-a speriat de vise, ci și-a făcut griji pentru ei – chiar dacă El procedează altfel decât noi. Așa cum Adam suferea cu diferitele personaje ale fiecărei epoci, așa și Domnul suferea de temerile cuplului uman. Atotputernicul Tată Etern (Wagner: Creator) a devenit Fiul (Wagner: Mântuitor) care își ia rămas bun de la apostoli, oferindu-le mângâiere, speranță și iubire. El îi asigură pe cuplul uman de prezența Sa constantă. De asemenea, le dezvăluie modul în care ei pot percepe prezența Sa. El le promite o epopee cerească perpetuă (amintirea Mântuitorului), care, totuși, poate fi uitată de luptele, dansul morții și vânătoarea de vrăjitoare din fiecare epocă. De aceea, promisiunea va fi disponibilă pe alte căi: în nașterea noilor generații, în artă și în iubire. Toate acestea sunt legate de Domnul de Eva, prin care toate acestea se pot realiza.

„Domnul
Ciulește urechile la vocea aia, dar dacă
În agitația vieții, acest cuvânt ceresc este înăbușit,
Sufletul mai limpede al acestei femei slabe,
Departa de urăciunea intereselor egoiste,
Ea o va aude și în inima ei,
Se va transforma în poezie și va deveni o melodie.”³²

În primul rând medierea „inimii” și recurența neîncetată a memoriei îi va ajuta pe oamenii să intre în prezența eternă a lui Dumnezeu. Toate acestea, însă, nu îi sunt necunoscute lui Adam, căci el auzise deja aceleași cuvinte pe același subiect.

„EVA.
Ce stai căscat, abis gol, la picioarele mele!
Să nu crezi că teama ta mă sperie:

³¹Ibidem, III, 546-555. sublinierea mea.

³² Ibidem, XV, 161-167.

Praful va cădea, lutul în lut se transformă,
Pășesc prin ea cu o glorie.
Sufletul Iubirii, poeziei și tinereții
Arată-mi calea spre fericirea cerească;
Doar zâmbetul ochilor aduce plăcere pe acest pământ,
Când strălucește ca o rază de soare și se reflectă în fiecare chip.³³

În această scenă, Eva a preluat atributele Fecioarei Maria, Maris Stella. Cheia, așadar, pentru perceperea prezenței lui Dumnezeu este iubirea, poezia [arta] și tinerețea veșnică [ciclul generațiilor]. Domnul s-a înfățișat astfel în mai multe ocazii, în mai multe momente. Dificultatea de a-l găsi, în ciuda acestui fapt, este experiența comună a omenirii. Căci și Adam a fost martor cum iubirea i-a dat goliciune (Roma, Praga, scena eschimoșilor), cum arta și-a pierdut caracterul divin și a devenit o afacere (Londra) sau chiar un număr (Phalanster), dar și felul în care farmecul tinereții ascunde doar nebunia (Praga, Londra). Așadar, deși Dumnezeu arată calea spre El însuși, aceasta nu este atât de clar. Madách a fost just cu eroii săi, astfel că în final Eva e fericită, iar Adam a rămas îndoielnic. Căci piesa se încheie cu cuvintele Domnului: «Ți-am spus, omule, străduiește-te și încrede-te», ceea ce lasă deschise întrebările lui Adam.³⁴

³³ Ibidem, XI, 584-591. sublinierea mea.

³⁴ Ibidem, XV, 202.

Absența Domnului în adaptărilor pe scenă ale *Tragediei*

„Deși nu este de fapt acolo, el este acolo!”³⁵

(Endre Gellért)

Faptul că – preluând motivul cheie al lui Scruton – absența prezenței lui Dumnezeu a devenit motivul cheie a *Tragediei* – contrar unor elemente ale textului – se datorează trăsăturilor teatrale incontestabil din istoria teatrului maghiar. Cea mai semnificativă influență asupra receptării imaginii lui Dumnezeu în Madách a fost exercitată de premiera din 1883, menționată mai sus, a spectacolului Paulay Ede, în care Domnul apare pe scenă, contrar aluziilor din text. Textul *Tragediei* sună astfel: „Cei patru îngeri stau lângă tronul învăluit în splendoare”.³⁶ În interpretarea lui Paulay însă, Domnul nu a apărut în persoană, ci a fost simbolizat de un ochi într-un triunghi înconjurat de o aureolă pe cortina superioară a scenei.³⁷ În tot acest timp, vocea lui venea din spatele scenei și în mod iluzoriu.³⁸ Diferența este evidentă, și totuși, cu excepția câtorva cazuri, interpretarea lui Paulay domină în continuare.

Reprezentarea teatrală a lui Dumnezeu a fost, desigur, o provocare majoră în cultura modernă timpurie, așa cum argumenta amplu jurnalistul de la Budapesta Hírlap:

„Foarte bunul gust l-a îndemnat pe regizor să reducă la minimum rolul Domnului. O altă măsură pe care a luat-o a fost să îl facă pe Dumnezeu *invizibil*. Există multă sens și în această tehnică, deși principala trăsătură distinctivă a cerului este tocmai faptul că Dumnezeu este vizibil acolo. Dar a-l pune pe Dumnezeu cel viu pe scenă poate fi considerat, pe de o parte, o *profanare*, iar pe de altă parte, ce trebuie și ce se poate pune în jurul unei figuri umane pentru a crea iluzia unui Dumnezeu? Pe de altă parte, nu există un actor invizibil pe scenă, mai ales unul care vorbește și acționează. Dacă putem auzi acolo vocea

³⁵ Gellért 1954: 3.

³⁶ Madách 2005: rânduri înainte de I.1

³⁷ Németh 1933: 15.

³⁸ Beöthy 1883: [1]

Domnului, de ce să nu-i vedem și imaginea?”³⁹

Jurnalistul oferă și indicii despre cum se poate asigura o prezență reală:

„Cum ar trebui să fie cel pe care nu l-am zărit niciodată? Doamne, să fie ca vocea lui: să fie om. [...] Dacă îl vom vedea pe acest Dumnezeu în lavă, în lumină și în odihnă cerească, și dacă acest Dumnezeu, cu chipul său omenesc, va vorbi cu un glas omenesc: va fi firesc ce vom vedea și se va întâmpla fără ca iluzia noastră să fie compromisă.”⁴⁰

Paulay reduce astfel rolul dramaturgic al Domnului, în timp ce rolul lui Lucifer este cu atât mai mult intensificat. Cei patru arhangheli de rang egal sunt împărțiți în două grupuri. Gabriel, Rafael și Mihail au fost interpretați de actrițe tinere, care declamau recitativ într-un ton nefiresc de înalt. Lucifer, pe de altă parte, a fost interpretat de Gyenes László (1857-1924), celebrul bărbat intrigant al vremii. Raportul de forțe dramaturgic în confruntarea lor a fost astfel spectaculos potențat în favoarea Ispitei. Omiterea de către Paulay a dansului londonez al morții cu dublă spirală a dus și mai departe această viziune dramaturgică. Regizorul a folosit starea post-demolare a Imperiului Klinger – cu mai multă sau mai puțină inteligență – de a înfățișa realitatea contemporană, care a devenit cheia de bază a interpretării. Pustietatea în care nu putem decât să ascultăm cuvintele tandre ale Domnului, pline de îndoială, și simpatia pentru cuplul uman.

³⁹ Rákosi 1883: 1. Sublinierea îmi aparține.

⁴⁰ Uo.

Sándor Hevesi	Antal Németh	Tamás Major	László Vámos	Attila Vidnyánszky
1908 , Bp. Teatrul Popular-Operă comică	1930 , Radioul Maghiar (1931, 1932 de asemenea)	1955 , Bp, Teatrul Național Gellért Endre, Marton Endre	1965 , Szeged, Scena în aer liber (1966, 1969)	1998 , Berehovo Illyés Gyula National Szh.
1923 , Bp. Teatrul Național,	1937 , Hamburg, Teatru de Stat	1957 , Budapesta, Scena în aer liber de pe Insula Margareta	1970 , Budapesta Operă (Opera Ránki)	1998 , Veszprém, Teatrul de Stat din Cluj Napoca.
1926 , Budapesta. Teatrul Național	1937 , Budapesta. Teatrul Național	1960 , Szeged, Scena în aer liber	1983 , Szeged Scena în aer liber,	2011 , Szeged, Jocuri în aer liber
	1939 , Bp. Național Szh. Camera de Comerț	1960 , Budapesta. Teatrul Național	1983 , Budapesta. Teatrul Național	2012 , Debrecen Csokonai Szh.
	1940 , Frankfurt, Teatrele Municipale Playhouse	1964 , Budapesta. Teatrul Național		2018 , Budapesta. Teatrul Național
	1943 , Berna Teatru Orașesnesc	1972 , Budapesta. Teatrul Național		2023 , Budapesta. Teatrul Național

Tabel 3: Cei mai cunoscuți regizori ai *Tragediei* (1908-2023)

Cea de-a doua producție (1923), realizată de Hevesi Sándor, a adus o schimbare parțială în reprezentarea Domnului, afirmând că „[e]xistă o bătălie (nu o discuție prietenoasă) între Domnul și Lucifer”.⁴¹ El plasează lupta în centrul scenei și, spre deosebire de interpretarea lui Paulay, acutizează lupta prin faptul că face din prezența lui Dumnezeu un proces continuu. Este adevărat, însă că prin intermediul ideilor se asigură prezența constantă a lui Dumnezeu. „Lupta se dă deja pe pământ, unde Adam este prins între două forțe: idealul implantat în sufletul său (Dumnezeu) și îndoiala corozivă și arzătoare (diavolul).”⁴² Așa cum Parsifal s-a luptat cu dragostea și vocația în urma sărutului lui Kundry, la fel suferă și Adam. Cum spune Hevesi:

„Așa cum Adam simte și înțelege adevărata lui chemare prin intermediul femeii, apoi o părăsește pentru a trăi doar pentru chemarea lui, și se întoarce din nou la ea, uitând de chemarea lui, așa cum devine dezamăgit de chemarea lui, și apoi redevine entuziast în privința ei: aceasta este drama puternică și nesfârșită care trebuie să fie adusă la viață prin imaginile vizionare ale scenei.”⁴³

În cea de-a treia producție a lui Hevesi (1926), acesta interpretează drama ca pe un mister:

„Toate misterele medievale încep cu un prolog ceresc, la fel ca în *Tragedia omului*, iar prologul de acolo, ca și în cazul lui Madách, înfățișă o luptă între Dumnezeu și Satana. [...] Acest joc dramatic, să spunem: acest joc divin, nu putea fi realizat și receptat de către spectator decât dacă prezența cerului, adică a lui Dumnezeu, rămânea evidentă pe tot parcursul Patimilor, ca și cea a Satanei.”⁴⁴

Până în 1926, el aducea pe scenă imaginea lui Dumnezeu nu doar în sens ideologic, ci și în realitate teatrală. Încă de la începutul dramei, el a reprezentat cerurile din vârful scenei cu montarea a trei etaje, care îl simbolizau pe Dumnezeu. Conform declarației regizorului, prezența simbolică a lui Dumnezeu cât și absența prezenței sale *de facto* erau vizibile pe scenă în paralel.

⁴¹ Hevesi 1923: 9.

⁴² Uo.

⁴³ Uo.

⁴⁴ Hevesi 1926a: 15.

„De îndată ce cadrul scenic face posibil ca cerul – unde stă Domnul – să fie tot timpul în fața ochilor spectatorului și de îndată ce devine posibil ca foisorul în care Adam și Eva visează visul lor de istorie a lumii să rămână permanent pe scenă, astfel încât *ochiul Domnului să fie în permanență fixat asupra poveștii* și, urmărind acțiunile lui Adam și al Evei în istorie. Îi putem simți în permanență pe Adam și Eva visând, și atunci succesiunea istorică de imagini de pe scenă încetează și poemul compus îi ia locul.”⁴⁵

Totuși, Hevesi are o neînțelegere: încă de la început, Lucifer este înconjurat de o lumină roșie, deci și el a influențat cursul istoriei.⁴⁶

În producția sa din 1934, istoricul literar Voinovich Géza (1877-1952) a pornit de la interpretarea misterioasă, dar a subliniat și mai mult caracterul sacral. Coregizorul său, Horváth Árpád (1899-1944), în dezacord cu detaliile teoretice și tehnice ale lui Voinovich, a scris în mod compulsiv despre această idee. „*Tragedia omului* este o mare liturghie compusă în cuvinte. Piesa începe cu un mit și se termină cu un mit. Dumnezeu este soluția operei. Actul al XV-lea este ca un Aleluia”.⁴⁷ Ulterior, a fost supus unor critici vehemente, fapt pentru care s-a retras la vârsta de 35 de ani. Chiar și Németh Antal (1903-1968), bine experimentat în crearea atmosferei de mister, nu a folosit o soluție sacrală similară, dar a arătat totuși transcendența prin simboluri bine cunoscute. Astfel, în montarea sa din 1937, toate personajele, Domnul, Lucifer, îngerii, Apostolul Petru și preoții din Constantinopol reprezentau puncte de vedere creștine proprii. În interpretarea sa, însă, *Tragedia* s-a îndepărtat de orizontul anterior, cu ajutorul unor indicii subtile. Glasul Domnului trebuia inițial să fie cântat de un ansamblu de trei voci, dar a sfârșit prin a fi o psalmodie monofonică, cu acompaniament orchestral (orgă, părți de coarde).⁴⁸ De data aceasta, glasul Domnului nu se făcea auzită de sus, de pe laturi sau de jos, ci la înălțimea sălii. El însuși nu era vizibil pentru spectatori, doar printr-o minge de lumină strălucitoare care strălucea pe tot parcursul discursului său. Dialogul său cu Lucifer, pe de altă parte, avea aerul unui duet de operă.

⁴⁵ Hevesi 1926b: 12.

⁴⁶ Kárpáti 1926: 796.

⁴⁷ Horváth 1982: 167.

⁴⁸ Koltai 1990: 92.

Căderea și învierea, precum și finalul, întoarcerea la harul lui Dumnezeu, au fost redată în mod asemănător, printr-un acompaniament muzical puternic.

Németh a făcut ca decorurile biblice ale *Tragediei* să aibă un caracter de operă, însă a analizat poveștile din culise. Muzica a fost un element de acompaniament, dându-le cel mult un caracter melodramatic. Dincolo de intrigă, un sistem de motive muzicale (de exemplu, motiv de dragoste, motiv de luptă, motiv Lucifer) lega cele două seturi de scene diferite. Viziunea sa orientată spre operă i-a deschis în mod clar interpretarea *Tragediei* către *Parsifal*, iar influența acestuia este evidentă în oratoriul de mari dimensiuni *Cantus vitae* (1941) compus de Dohnányi Ernő (1877-1960). Németh face din scena londoneză piesa centrală a montării sale, separând *Dansul morții* de restul.⁴⁹ Eva, care învinge Moartea în cadrul acesteia, nu mai reflectă Creatorul sau a Mântuitorul, din cauza imaginii operatice al lui Dumnezeu (slăbită, transformată în memorie culturală). Semnificația sa este surprinsă în replica lui Ady: „Viața este vie și vrea să fie vie”. Németh a sintetizat interpretările predecesorilor săi în domeniul teoriei literare (de exemplu, Hevesi) și ale contemporanilor săi (de exemplu, Voinovich, pe care personal nu-l plăcea), precum și în domeniul esteticii religioase (de exemplu, Ravasz), și a deschis de-a dreptul o nouă eră.

În cele din urmă, Major Tamás(1910-1986) a mutat accentul de la duelul dintre Dumnezeu și Lucifer la conflictul uman. Regizorul, care îl interpretase el însuși pe Lucifer într-o serie de producții, a ales firească, să desăvârșească confruntarea dramatică dintre Adam și Diavol. În producțiile sale, el a făcut din Satana portavocea imaginară a scriitorului, protagonistul atotștiutor. Domnul tot nu apărea, dar haina sa era clar vizibilă pe scenă. În 1955, Teatrul Național a primit permisiunea de a relua *Tragedia pentru* prima dată de la interzicerea sa în 1948, dar cu colaborarea a trei regizori, Marton Endre (1917-1979), Gellért Endre și Major Tamás. Cel din urmă ales din cauza legăturilor sale politice. Gellért a scris despre interpretarea lor:

„Nu vrem să mistificăm cerul. Este un cer foarte real, aproape o ordine ierarhică, așa spune, cu arhangheli, îngeri, cu Domnul pe tron. [...] Există o ordine în acest rai și în această ordine există o confuzie cu intervenția lui Lucifer. Această scenă este la fel de realistă, aproape

⁴⁹ Ibidem. 102.

naivă, copilărește realistă, ca în picturile renașcentiste. Domnul nu este adus în scenă, dar îi vedem haina. Deși nu este de fapt acolo, el este acolo.”⁵⁰

Gellért completează în comentariul său revelator:

„Idea lui Madách este că lupta dintre Dumnezeu și Lucifer este pentru om. De-a lungul imaginilor onirice, *Lucifer, foarte uman, se străduiește să-și atingă scopul într-o luptă constantă cu Adam, pentru a dovedi lipsa de sens și inutilitatea vieții. Nu doar Adam și Eva, ci și Lucifer se schimbă în aceste scene.*”⁵¹

Devenise tipic ca în momentul în care sistemul de stat-partid nu se mai temea de mesajul *Tragediei*, îl aducea pe Dumnezeu în scenă pentru a-și bate joc de el. Major a rezolvat această chestiune în producția sa independentă din 1960.

„Bătrânul înțelept și *naiv* din imaginația *populară*, așezat pe tronul său în masca lui Moise a lui Michelangelo, nu este Domnul mistic, care a devenit astfel o figură mai activă. Domnul din noul decor nu este o Ființă Supremă mândră, nu este un Domnitor Celest tiranic, el este un simbol pur, substanța mișcătoare însăși, întruchiparea Lumii în antropomorfismul mitic al lui Madách.”⁵²

Dumnezeu este, așadar, un simbol, o versiune a materiei în lectura marxistă (în același timp, el seamănă fantomatic cu un pios amărât, în timp ce apariția lui în opera era interzisă de către statul-partid până în 1983).

Vámos László (1928-1996) a făcut un pas spre interpretarea misterului cu producția sa festivă din 1983, în care Domnul este un bătrân cu demnitate. Cu vocea lui Sinkovits Imre (1928-2001), cultura teatrală maghiară a atins unul dintre cele mai înalte puncte ale sale, iar interpretarea sa a fost canonizată pentru o generație. De atunci, Domnul a răsunat cu vocea sa în memoria a generații întregi de spectatori de teatru de astăzi. Dar el nu a putut fi văzut.⁵³ Personalitatea sa a unit, scena tradiția teatrală a *Tragediei*. Îl interpretase pe Adam (Major, 1964, Teatrul Național) și Lucifer (Vámos, 1969, Szeged),

⁵⁰ Gellért 1954, manuscris, publicat în Koltai 1990: 192.

⁵¹ Gellért 1954: 3. Sublinierea îmi aparține.

⁵² Molnár Gál 1971, publicat în Koltai 1990: 218.

⁵³ A jucat rolul lui Adam în 1964 la Teatrul Național și Lucifer în 1969 la Festivalul în aer liber de la Szeged. În 1994, l-a interpretat pe bătrânul Adam la Teatrul Național, iar în producția din 1997 de la Teatrul Castelului i-a folosit din nou vocea.

precum și câteva personaje minore (Vocea spiritului pământului, Saint-Just, Condamnatul - Major, 1955, Național). Deoarece Sinkovits era iubit în toată țara pentru rolurile sale din filme și teatru, Domnul a fost interpretat ca fiind bun, drept și înțelept.

Regizorul spaniol contemporan Richard Salvat a reînnoit interpretarea misterului cu ajutorul imaginilor sale în producția din 1994 de la Teatrul Național. Dansatorul de balet Fülöp Viktor (1929-1997) a interpretat rolul Domnului și a urmărit întregul spectacol din vârful scenei. El a fost prezent, dar numai la sfârșit. Regizorul a subliniat, de asemenea, eternitatea „ehje asar ehje” Domnului, urmând indicațiile lui Madách cu privire la vârsta personajelor. Astfel încât trei actori au jucat pe Adam și Eva. Lucifer și Domnul au rămas constanți. Așadar, doar în spectacole cu caracter excepțional îl puteai vedea pe Domnul însuși, dar în tradiția spectacolelor din ultimii o sută patruzeci de ani, aceasta era o excepție rară.

Rezumat: Dansul morții în spirală dublă la Londra

„Dies irae, dies illa” - cântă secvența gregoriană a dansurilor morții. În încheierea scenei londoneze, însă, Madách evocă nu Judecata de Apoi, ci morala medievală a Fiecărui. Moartea vine pentru toți, pentru cei buni și cei răi, pentru tineri și bătrâni, pentru muncitori și poeți. În jocul medieval, această metaforă era exprimată prin dansul morții. Era dansul tuturor. Păpușarul, patinatorul, fetița, țigăncușa, morarul, muncitorul, ucenicul, soldatul, libidinosul, deținutul și păgubașul.

Madách descrie astfel această scenă: „Întregul târg se transformă într-un grup, săpând o groapă căscată, dansând în jurul ei, în timp ce toți, unul după altul se aruncă în ea”.⁵⁴ Eva, însă, transcende situația, pășește peste groapă și recită versurile citate mai sus. Harurile Evei: frumusețea, iubirea, viața nouă – și arta – vor duce înspre *kairosul* și *compasiune*. Astfel, prin reculegerea înaintea de moartea sigură, individul poate să trăiască Prezența eternă în *chronos* prin dobândirea compasiunii. Și să se bucure de Mântuire. Dansul morții la Londra, așa cum am menționat mai devreme, este o lectură a prezentului (prezentul *lecturilor* actuale ale *Tragediei*) și, de asemenea, punctul din *Tragedie* în

⁵⁴ Madách 2005: XI, (rândurile regizorului înainte de 550)

care îl putem vedea pe Domnul în acțiune. La chemarea lui, trupurile noastre tânjesc după pământ, iar sufletele noastre „obosite” o urmează pe Eva în ceruri. Dar cu ajutorul ghidării lui Dumnezeu îl putem zări și în viața de-aici. Dacă toate acestea se dovedesc sau nu a fi suficiente este o altă întrebare. Am văzut că pentru Adam nu a fost suficient.

Paulay a omis din spectacol ascensiunea lui Eva, din motive teoretice și de ordin practic. Prima generație de regizori care l-au urmat a încercat să include această scenă, dar criticile la adresa lor au fost dure. Hevesi s-a angajat să o pună în scenă, dar în niciuna dintre producțiile sale nu a găsit forma sa definitivă. Cu toate acestea, Németh Antal a reușit să o transforme într-o producție independentă de nivel internațional. El a creat o coregrafie spectaculoasă pe muzica lui Farkas Ferenc (1905-2000), și al lui Milloss Aurél (1906-1988). Coregraful, care personifică moartea, trece printre personaje într-o secvență de dans expresionist. El execută toate acțiunile atât de caracteristice vieții sale, uitându-se robotic în față. El le ucide pe rând în cadrul dansului morții. Finalul introduce însă un nou personaj:

„Scena se întoarce, iar Moartea face un dans sălbatic al victoriei printre trupurile înghețate. Când ajunge din nou la cea de-a doua felie circulară, o albeală slabă pâlâie în locul unde stătea indiferența. Moartea se năpustește asupra lui. Dar albeală crește în continuu până când, în cele din urmă, apare figura luminoasă a Evei, femeia eternă. [...] La cuvintele Evei, muzica se limpezește în sunete cerești. Lumina strălucește acum orbitor asupra figurii Evei, care se ridică încet în sus. Moartea zace înfrântă la pământ».⁵⁵

Așadar, Domnul „deși nu este de fapt acolo, este acolo!”.⁵⁶ Comunitățile lui Madách nu s-au transformat de fapt în Graal, însă la figurat, da, prin prezența lui Dumnezeu, trăită în modurile pe care le cunoaștem. Iar cheia acestei transformări este iubirea, arta și tinerețea care vine din ele.

⁵⁵ Koltai 1990: 103.

⁵⁶ Gellért 1954: 3.

Literatură

BEÖTHY, Zsolt

1883 Madách pe scenă. *Pesti Hírlap*. 23 septembrie 1883 [1-3.]

ERDÉLYI, János

1862 Tragedia omului. 28 august - 3 septembrie 1862 [2-3.]

FÁJ, Attila

1957 Soarta tragediei omului. *Revista catolică* (Roma) 1957. 9. 3. 110-113.

1986 Tragedia omului și antiutopiile. Viziunea lui Madách asupra istoriei. *Revista catolică* (Roma). 1986. 38. 1. 31-44.

GELLÉRT, Endre

1954 „Oh, aud, aud cântecul viitorului.” „Tragedia omului” despre unele probleme de regie. *Ziarul literar*, 6 noiembrie 1954, 3-4.

HEVESI, Sándor (anonim)

1926a Tragedia omului pe scena misterelor. Sándor Hevesi despre noua punere în scenă a poemului dramatic al lui Madách. *Ziarul Național*. 10 ianuarie 1926 12.

HEVESI, Sándor

1923 Noua „Tragedie a omului”. *Ziarul Național*. 21 ianuarie 1923. 9-10.

1926b Tragedia omului pe scena misterului. *Scena maghiară*. 29 octombrie 1926 14-15.

HORVÁTH, Árpád

1982 *Modernitate și tradiție*. Budapesta: Gondol at.

KÁRPÁTI, Aurél

1926 Tragedia omului ca mister. *Vest*. 22. (16 noiembrie 1926). 795-797.

KERÉNYI, Ferenc

2006 *Imre Madách*. Bratislava: Kalligram.

KOLTAI, Tamás

1990 Tragedia omului pe scenă (1933-1968).

- LÁZÁR, KOVÁCS, Ákos
 2006 Memorie, suferință, estetică. Despre cele trei pasiuni ale lui J. B. Metz. *Vigilia*. 2006. 6. 418-424.
- MADÁCH, Imre
 2005 *Tragedia omului. Poem dramatic. Ediție critică sinoptică* (Ed. Ferenc Kerényi).
- METZ, Johann Baptist
 2006 *Memoria Passionis: O memorie provocatoare într-o societate pluralistă* Freiburg: Herder
 2008 *Memoria passionis, Memoria periculoasă într-o societate pluralistă*. Ford. Tibor Görföl. *Vigilia*.
- MEZEI, Balázs
 2009 În adâncul suferinței se află recunoștința. Câteva reflecții pe marginea cărții *Memoria passionis* de B. Metz. *Vigilia*. 2009. 1. 16-19.
- NÉMETH, Antal
 1993 *Tragedia omului pe scenă*. Budapesta.
- PALÁGYI, Menyhért
 1900 *Viața și poezia lui Imre Madách*. Budapesta: Athenaeum.
- PROHÁSZKA, Ottokar
 1923 Tragedia omului și pesimismul. *Catholic Review* (1923) 37. 4. 193-201.
- RÁKOSI, Jenő (cu -- cu semnătură)
 1883 Cei trei arhangheli, Domnul și Jászai Mari. *Budapesti Hírlap*. 26 septembrie 1883. 1-2.
- RATZINGER, Joseph – METZ, Johann Baptist
 2006 Dumnezeu, suferința și teologia politică. *Vigilia*. 2006. 6. 402-409.
- RAVASZ, László
 1924 „Pesimismul” lui Madách. *Revista Protestantă*. 1924. 1. 24-30.
 1934 Adevărul poetic al tragediei omului. *Revista de la Budapesta*. 1934. volumul 232. Nr. 676. pp. 360-363.

RIEDL, Frigyes

1935 *Madách*; Cu elevii săi. Sub presă. Ilona Hanvai. Budapesta.

SCRUTON, Roger

2021 *Wagner's Parsifal: The Music of Redemption*, Londra: Penguin.

SÍK, Sándor

1934 Tragedia omului. *Revista de la Budapesta*. 1934. volumul 234. Nr. 681. pp. 229-243.

SZÉKELY, György

1991 Mozaicuri. *Revista de studii teatrale*. 32. 6-20.

2009 Tragedia omului pe scenă. În. 39. Budapesta. 263-279.

VOINOVICH, Géza

1914 *Imre Madách și Tragedia omului*. Kisfaludy Társaság, Budapesta.

WAGNER, Richard

1882 *Parsifal*. Transcris de Rubinstein, Josef. Mainz: Schott and Sons.

Recenzii în limba engleză

1.

The Anthropology of Dance Culture

GÁBOR BICZÓ

The richness of dance in form, its situational variability, allows researchers to attempt to interpret the universal cultural phenomenon from different theoretical perspectives of anthropology. The aim of this paper is to offer a brief insight into some of the basic issues in the anthropological interpretation of dance culture. In the first section of the text, the disciplinary framework for the interpretation of the subject is referred to through highlighting four major theoretical points: 1) Dance culture as a research topic in the early stages of the history of cultural anthropology; 2) The phenomenological interpretation of dance; 3) The anthropological significance of the hermeneutics of dance. 4) The multifunctional nature of dance, dance as a total and complex cultural phenomenon. In the second part of the paper, the context of the cultural studies of dance by three prominent researchers - Boas, Malinowski and Evans-Pritchard - will be examined. The paper argues that dance culture, or any of its ad hoc manifestations, i.e. dance, cannot be understood without an analysis of the socio-cultural conditions that make it possible. Thus, clarifying the context is both an inalienable element and a prerequisite for interpreting dance phenomena.

Keywords: dance anthropology, science history, phenomenological interpretation of dance, hermeneutics of dance, Boas, Malinowski, Evans-Pritchard

2. Use of space, movement, art – and dance (on the relationship between the anthropology of art and the anthropology of dance)

KOPPÁNY LÁSZLÓ CSÁJI

Alongside the broadening of the scientific horizon of anthropology, we can also observe a counter-process. With the explosion in the scope and literature of anthropology in the second half of the 20th century, anthropology also gave rise to a series of sub-disciplines. The anthropology of art and, separately, the anthropology of dance were born in the 1960s and 1970s as part of this thematic specialisation. In this paper I will examine how the concept of art anthropology and the relationship between dance anthropology and art anthropology have changed over the last half century, and what changes I envisage for the future. In this paper, I will use a case study to show how dance anthropology is intertwined with other anthropological perspectives. At the same time, the new horizons of the anthropology of art that unfolded in the 2010s offer new opportunities for further reflection on the achievements of dance anthropology and for putting the experience and knowledge acquired into a new dimension. In this paper, I will try to explore aspects of dance anthropology (or dance culture anthropology in other approaches) that could allow it to be more organically integrated into the anthropology of art, which is dynamically expanding its theoretical perspective.

Keywords: dance anthropology, anthropology of art, visuality, Balinese, intermedial art, digital culture, ANTART, contemporary art theory

3. Fragments for the Social History of Early Modern Dance Culture

MÁTÉ KAVECSÁNSZKI

In my study, I will present international examples of the social history method of dance history research, as well as a case study of my own. Historians are not typically interested in the historicity of dance itself (unless they are dance historians specifically investigating the characteristics, history and change of formal and structural issues), but rather in the cultural-historical phenomenon through which they illuminate it - as is typical of holistic dance anthropology, which goes back to the limits of the living past. The cultural context of dance and its relationship to it is thus the subject of research. It is typical that research at the interface of new cultural and social history and dance studies emphasises both the dance-historical and the social-historical aspects of contemporary dance culture, and I will cite several international examples of this in my paper. The case study concerns early modern church discipline: since the 1960s, social and mental history has increasingly turned to the impact of the Protestant and Catholic Reformation on early modern societies. Knowledge about the reform of popular culture has been growing, and even data specifically related to the history of dance have been added. In my study, I will illustrate how it is possible to interpret sources on dance culture in social history by looking at a few case studies.

Keywords: new history of society, early modern Protestantism, social discipline, prohibition of dance, moral theology, microhistory, history of dance

4. The experiments and theories of dance research in the 1940s – Presentation of the dance atlas

NÓRA ÁBRAHÁM

Very little information is available about the dance research that started in the 1940s. The history of research on Hungarian dance folklore in this period barely discusses the works of István Molnár, Emma Lugossy and Sándor Gönyey. However, as my research progressed, in the spring of 2023, I found the documents of the dance registry in the Ethnological Repository of the Museum of Ethnography. This provides a very accurate picture of the living dance culture of 1940s Hungary, its ethnic characteristics and the methodology of dance research that was then just starting. My present thesis aims to describe this. In this sense, my study attempts a contextualized interpretation of the results, theoretical basis and practice of dance research that started in the 1940s. My hypothesis is that academic research into dance folklore played a role in the creation of a theatrical tradition among urban youth in the 1940s. I present case studies of the Bodrogköz collection and research on the dance tradition of the Székely population in Bukovina. What was the purpose of creating the dance registry? What theoretical basis was it based on? What impact did it have on the evolving style of stage folk dance?

Keywords: dance registry, folklore, Institute of Ethnology, dance folklore, dance research, cultural morphology, Márta Belényesi, Edit Kaposi, Olga Szentpál

5. A Possible Interpretative Framework for the Question of
Axioms in Ethnomusicology

ANNA MÁRIA BÓLYA

The closest I have come to musical asymmetry is in Macedonian folklore, one of my main research areas, which has drawn my attention to some aspects of ethnomusicological study of the issue. In this paper, I summarize the main nodes of research and attempts to define musical asymmetry, and also propose new approaches to the interpretation of the phenomenon: 1) Aksak should be interpreted in the context of chain and circle dance culture; 2) Simultaneity and choreological asymmetry should be interpreted together with aksak as attributes of Balkan chain and circle dance culture. Together, I propose to refer to these as Aksak phenomena. 3) The chain and circle dance culture is a cultural phenomenon quite different from the later couple dances. 4) The Aksak phenomena should be understood together in the context of the choreia phenomenon. On this basis, I propose a new multidisciplinary interpretative framework.

Keywords: musical asymmetry, Aksak phenomena, chain and circle dance culture, oro, „Bulgarian rhythm”, choreia

6. The Spatial Structure of the Traditional Dance Culture of Fields

SÁNDOR VARGA

The precise definition of the Transylvanian Mezőség as a region with a distinct folk culture and a coherent internal structure is still a matter of debate among Hungarian ethnographers. Some consider some small districts to belong to the Mezőség, others not. On the basis of my research, I distinguish a central group of villages in the Mezőség from the rest of the area, as do some Hungarian ethnochoreologists and ethnomusicologists. Within the central region of the Mezőség, a further, smaller group of villages can be distinguished on the basis of their dance and music culture. The regular weekend dance events in these villages, organised until the 1960s by local young people, were performed by Roma musicians from the Hungarian Palatka. In my writing, I refer to this area as the Palatka dance community.

Keywords: Mezőség, dance dialects, linguistics, folklore research, traditions and modernization, displacement of cultural elements

7. Parallel dissimultaneity in dance culture – The organic transformation of the dance repertoire of a rural Moldavian community

VIVIEN BONDEA

This study deals with the changes in the local dance heritage of the Moldavian village of Magyarfalu (Romania) from the 1940s to the end of the 2010s. The primary hypothesis of the holistic approach to dance anthropology research that has been carried out in the settlement since 2015 is that the dance culture of a community undergoes a continuous transformation, and that this transformation is related to macro- and micro-historical processes or events affecting the community under study. In response to influences from the 'outside', communities must necessarily have an 'internal' response, an adaptive practice, in order to keep the culture and society functioning. In the context of the study of dance culture, we can therefore assume that the changes in the form, style and content of dances, and the transformation of the dance life that provides the framework for the acquisition and use of dance, are the result of individual and community practices of adaptation. In the case of Magyarfalu, adaptation may be the result of interrelated ecological, political, economic and socio-cultural processes or events, such as environmental crises, regime change, labour migration or modernisation. Besides describing the changes in the dance repertoire, the study seeks to answer the question of what macro- and micro-historical processes or events are behind the transformation of the dance repertoire in the Hungarian village and the community's adaptability in the light of the transformation of the local dance repertoire.

Keywords: Magyarfalu (Arini), dance anthropology, community practices of adaptation, transformation of dance repertoire, modernisation

8. Transgenerational processes of traditional gypsy dance:
the example of Nyírvasvári

HENRIETT SZABÓ

The present study deals with the traditional heritage of a local Oláh Roma community located in a peripheral region of Northeastern Hungary, especially with the preservation and transmission of folklore elements through the example of the habits of the settlement. Through the case study I will show how and why the cultural transformation of different ethnic sub-communities - with special emphasis on the relationship between Hungarians and Roma people - is achieved in a multi-ethnic settlement during long-term cohabitation. Among the traditional elements found in Nyírvasvári, a special theme, the question of the transgenerational process of traditionalization of Roma dance, will be interpreted. Our approach focuses on the question of what social circumstances result in the survival of Roma dance and how it is an integral part of local Roma culture in a context where dance education and dance events are not institutionalized at the local level. Research in Nyírvasvári demonstrates that the heritage of a local community, in this case the dance culture, can provide an appropriate basis for a more accurate understanding of the community functions of tradition.

Keywords: segregative cohabitation, acculturation, adaptation, transgenerational process of preserving traditions, Roma botoló dance, Master of Folk Art

9. The Kálla Feast – Reflections on the partial results of a dance anthropological micro-research

MELINDA MARINKA

The preserving of heritage elements presupposes the activity of the community that conserves them, that generates or requires the preservation. When examining the community's context, it may be interesting to know who is involved in the preservation of which elements, and what function or role do these people and elements play? The wedding is one of the contexts that represent examples of many social, communal and individual processes, referring to the functioning of the local community, and not excluding other spatial and temporal dimensions beyond the locality. It is perhaps no wonder, then, that the theme has provided the basis for countless research and artistic approaches of the subject, or has provided ideas for the heritage-building activities of a local community. An example of this is the Kállai wedding dance as a local heritage element, which I will discuss in details, and through which further questions of the process of staging and community building may be brought to the fore.

Keywords: heritage elements, Kállai wedding dance, Kállai double dance, stage arrangement, local memory, construction of traditions, community formation

The case study deals with the question of how and under what conditions dance, as a dominant element of cultural heritage in the community processes of a mixed-ethnic settlement, influences the life of the local community and the development of inter-ethnic relations. The site of the analysis is Nagyecsed, where in 2019 an anthropological documentary was produced, the content of which and the related research form the basis of this paper. In addition to the visual representation of the role of dance in the film, the incorporation of qualitative information from interviews recorded during anthropological fieldwork contributed to the formulation of the idea that dance, as a tool of mediation, functions as a kind of „common language” and as a factor influencing the coexistence of local communities. It can be said that dance culture is an essential factor in the socio-cultural reality of Nagyecsed. The present case study is a good example of why it can be an important task to clarify the contexts that shed light on the role of local traditions in the life of - often peripheral - communities.

Keywords: Nagyecsed, local communities, ethnospecific elements of tradition, Oláh Romani community, Romungro Roma community, tradition preserving in local communities, Roma dances of Nagyecsed

11. On embodiment of local dance tradition as cultural value. The Nagyecséd example

FELFÖLDI, LÁSZLÓ

The author gives a short description of a recently developed practice of the construction and safeguarding of the local cultural heritage in the field of dance and music tradition. The practice was initiated by the local cultural managers in Nagyecséd settlement in North-Eastern Hungary during the last decade. Its speciality lies in the application of a kind of „traditional model” attuned with the interests of the different generations of the today’s local community. This multi-faceted event caught the author’s attention from the very beginning. As chair of the evaluating board, he was in a favorable position when it came to data collection, but the interpretation of the sources (interviews, personal conversations, video recordings, written documents) required greater caution from him because of his role in the event. It is an ongoing research project, which aims at the examination of the way and practice of embodiment of the local dance and music tradition in a multi-generational, multi-ethnic socio-cultural context in Nagyecséd settlement. Research, which has been hampered by the pandemic, does not yet allow far-reaching conclusions to be drawn. As a first announcement, author undertakes to give a systematic presentation of the event, highlighting the specialities used in the embodiment of dance and musical knowledge.

Keywords: embodiment, personification, dance knowledge, local heritage, Hungary

12. An anthropological approach to Catholic ritual dances: The case of the Obando fertility dance, Subli and Kuraldal

JOSE ANTONIO LORENZO L. TAMAYO

This study focuses on three Catholic ritual dances on the island of Luzon in the Philippines: *Sayaw ng Panalangin*, a fertility dance in Obando, Bulacan, the devotion to the Holy Cross through the *subli* in Batangas, and the *kuraldal* in Sasmuan, Pampanga, which centers on the devotion to St. Lucy. Using the etic approach, it aims to provide an anthropological framework in which Catholic ritual dances can be analyzed. Relying on the narratives provided by four selected texts, a framework was derived that explains how these ritual dances underwent transculturation and transformative continuity. It was found that transformations resulting from the two notions are still sustained in the ritual dances at present time with the images of saints and *panata* (vow) of devotees at its core. Liminality, *communitas*, and the syntagmatic relationship of the elements in each dance ritual existed in the context of the three ritual dances.

Keywords: *Sayaw ng Panalangin*, Obando fertility dance, *subli*, *kuraldal*, ritual dances, Philippine folk dances, transculturation, transformative continuity

13. *Turumba sa Birhen: Exploring the devotion to Our Lady of Sorrows through street dancing in Pakil, Laguna, the Philippines*

JOSE ANTONIO LORENZO L. TAMAYO

The dance culture of Filipinos is diverse. This diversity can also be observed in the ritual dances present in the traditions of the Catholic Church in the Philippines. One of the most popular ritual dances is the *Turumba*, which is performed in the *lupi* processions in honor of *Nuestra Señora de los Dolores de Turumba* (Our Lady of Sorrows of Turumba) in Pakil, Laguna. Current discourses on the said ritual dance are heavily anchored on historical documentation, folk dance traditions, popular religiosity, and musicality. In contrast, the incumbent study focuses on the ethnographic and anthropological understanding of the *Turumba*. The intention is to explore the practice based on the perspective and experience of the participants. Addressing the gaps posed by extant literature, in-depth interviews were conducted with selected devotees, who have been attending the *lupi* processions annually. Findings reveal concepts on *liminality*, *communitas*, the dancing body, and the symbolic nature of the dance.

Keywords: *Turumba*, ritual dance, Philippine folk dance, popular religiosity, Pakil, Laguna, folk Catholicism

14. On the Legal and Political Framework of the Folk Dance Revival Movement in Hungary in the Second Half of the Twentieth Century

FELFÖLDI, LÁSZLÓ

In cultural studies, political anthropology and other human sciences, laws (all kinds of legal regulations) and justice are considered to be part of the basic structure of society, mediating between cultural and political interests and the normative order of the society. They are the means of social consensus and control. This paper is part of a wider research project which examines those sources that best represent cultural policy in Hungary during the periods 1918–1948, 1949–1989 and 1990–2010. Here I focus only on the central one, the socialist era, which caused major changes to the way of life of bearers of folk music and folk dance traditions in Hungary. I concentrate on the question of how legal documents mirror the purposes of the decision makers and how they impact on the cultural life they are intended to change. In order to define the most characteristic features of the cultural policy and its consequences I select for discussion the following: interpretation of traditional culture (folk dance and folk music); ideological background; target beneficiaries; the temporal aspect of the documents; objectives of preservation and contemporization of traditions; direction of regulation for cultural modernization (from below or from above), and ways of transmission of traditional knowledge.

Keywords: legal documents, revival movement, cultural policy, Hungary

15. The Hungarian folk dance community and revival folk dance

ANNA SZÉKELY

The Hungarian folk dance community can be defined as a specific social group based on its organisation, functioning, ideology and dance culture. In my study, I will describe the characteristics of the contemporary folk dance group culture and the characteristics of revival folk dance. First, I briefly address the issue of defining community, applying theoretical approaches from subcultural studies. The focus of ethnographic and anthropological research since the 2010s has been on the rural and metropolitan folk dance community, amateur folk dance ensembles, revival dancers and the functioning of the urban dance hall. In the second part of my paper, I will present the characteristics of this group not only on the basis of the available literature, but also on the basis of my own research and observations in person and online. Finally, I describe the general characteristics of revival folk dance and dance houses.

Keywords: community of folk dancers, folk pub, revival folk dance, neo-tribe, subculture, folk dance movement

The main aim of institutional dance teaching in public education in Hungary is to educate people in the arts. According to experts, the system is unique in almost all of Europe. Creative pedagogy, agile methods (which mainly reflects the approach), and the development of thinking are all reflected in the dance literacy content in the dimensions of public education. In my writing I touch upon the heterogeneous system of pre-primary, primary and secondary art schools, as it provides the basis for dance literacy. After analysing the dance education at each level of education, I will touch upon the structural challenges of a career in the arts and a career as a dance teacher. I also address a number of issues related to the future institutionalisation of folk dance education.

Keywords: dance education in institutions, system of heritage transmission, framework curriculum, National Curriculum, career of dance teachers

The primary advantage of the potential of VR and AR technologies is that they create an educational environment that is learner-centred. The introduction of their use requires more preparation and development of digital competences on the part of educators. The digital transformation of higher education is not only a necessity but also an opportunity: it is a chance to lay the foundations for a new, modern higher education. This is why we have launched our BalletWhere pilot project to create and test a 3D dance education curriculum. Before compiling the curricula, we conducted research on dance history, where we opened up a new field of comparative research: we examined the origins of ballet history in the Visegrad Four region from the perspectives of institutional history, ballet history and art theory, compared to the specificities of the Balkan region.

The teaching materials were integrated into a 3D curriculum. Translating dance analysis and movement into 3D, the creation of 3D dance curricula offers multiple didactic innovations compared to historical curricula.

Keywords: history of ballet, 3D curriculum, Motion Capture, MaxWhere, virtual history of dance, VR technology

18. The use of virtual reality in the presentation and teaching of dance history

ATTILA GILÁNYI

Today, virtual reality is playing an increasingly important role in many areas of science and everyday life. Recent research has shown that its proper use has a positive impact on human memory, helping the human brain to learn faster, discover parallels and understand complex tasks and data more easily. Virtual reality technologies also have a number of applications for dance education and the presentation of dance history. In this paper, we present some of them, such as the visualisation of the building of the first Hungarian National Theatre and the usability of ballet history curricula in this virtual space. In dance education and the presentation of dance history, these possibilities are particularly exploitable due to the nature of the institutional structure and certain specificities of the educational content and theory.

Keywords: 3D Classroom, MaxWhere, virtuáal theatre auditorium, history of Hungarian ballet, Unity, virtual reconstruction

19. Folk dance and character dance education in the training structure of the State Ballet Institute – sources for an unfolding semantic research idea

ÁDÁM MIKULICS

The possibilities of revitalizing and artistically conceptualizing the traditional dance matrix in an artificial environment, leaving its original, traditional social context, and the directions of these revitalizations have been a major area of research in the scientific approach to dance and exploring many modes of interpretation from the emergence of the revival movement to the present day. Recent research has placed special emphasis on the conceptual background of authenticity, which in the artistic and theatrical world often seemed unambiguous in the past, revealing a lack of a unified, consensus-based definition of these concepts. The performance of the Budapest Dance Ensemble, led by Zoltán Zsuráfszky, entitled *Bonchida háromszor*, has become an important benchmark for the Hungarian folk dance movement within the category of authenticity. In my study, through the textualization of reflective narratives on the staging process of the theatrical piece, its artistic concept and their signifying explanation, I intend to shed light on the phenomenon that, in my opinion, was initiated in Hungarian folk dance art on stage by *Bonchida háromszor* and Zoltán Zsuráfszky as the creator of the performance. The phenomenon examined in connection with the work is perhaps less prominent in dance studies of Hungarian stage folk dance.

Keywords: stage folk dance, Budapest Dance Ensemble, authenticity, stage adaptation, folk dance movement

20. The Theoretical Approach to Dramatic Dance and its Stage Forms in
Hungary in the 1930s

NÓRA ÁBRAHÁM

In my paper I present the forms and contents of works on artistic movement and performances created in the 1930s in Hungary (Budapest and Szeged), and I deal with the content- and space-specific variations of dance as an artistic creation, which can be referred to as a symbolic representation of the body. I will attempt to make sense of space-specific performances of extreme scale by applying the system of relations between body and bodies. In addition, I analyse the manifestations of the mythological role of man and woman in reinterpretations of mystery and morality plays in the early 20th century. My study touches on the cultural politics that influenced theatre art in the 1930s. I will discuss the possibilities of the art-theoretical analysis of the body and dance, the dramaturgy of movement, and I will discuss in detail the possibilities of interpreting mystery plays and morality in movement art. I will use the large-scale performances of the 1920s and 1930s in Budapest and Szeged as case studies.

Keywords: artistic movement, Olga Szentpál, Szeged Open Air Festival, folklore, mystery play, dramatic movement

21.

Snippets from the era of socialist operetta performance:
Ágnes Roboz on the Problem of Operetta Dance

EMESE LENGYEL

This study is based on research that focused on the professional discourse on operetta dance in Hungary from the 1950s until the change of regime. I started my research only from the 1950s, although the genre had a history of almost a century in Hungary, because it was under socialism that operetta dance came into the spotlight in the country, and a dialogue within the profession could be initiated, although this could be done in a way that was in line with the expectations of the party state. A closer focus on the writings of the choreographer Ágnes Roboz (1926-2021) is justified by the fact that Roboz was the first professional to initiate a discourse on the problem of operetta dance in the pages of the journal *Táncművészet*, which in a broader sense is nothing other than a set of issues concerning (musical) stage dances. In this paper I will briefly discuss the changes that affected operetta and the Budapest Operetta Theatre after 1949. I will then review the content of the very first discussion paper of 1952, and then the criticism and self-criticism that the theatre exercised on the issue of operetta dance after the first five-year plan (1950-1954).

Keywords: socialist operetta, operetta dance, operetta performance in Budapest, dramaturgy, politics of theatre, stage dance, dancer training

22. Folk dance and character dance education in the training structure of the State Ballet Institute – sources for an unfolding semantic research idea

ÁDÁM MIKULICS

The starting point of my research, which focuses on the investigation of the institutional frameworks that ensured the search for the path and the supply of professional Hungarian folk dance in the 1970s and 1980s, and which explores the sources and formulates assumptions along these lines in later periods, is the analysis of the artistic and pedagogical careers of two emblematic artists, Katalin Györgyfalvai and Sándor Timár, and the social and cultural environment that influenced them. My research focuses on the relationship of the artists to peasant dance culture in the context of the artistic aspirations of the period. The anthropological analysis of the period in question focuses on the influence of the State Ballet Institute's Folk Dance Department, which started on 1 September 1971. The focus of the current phase of my research - placing the research in the context of the history of the institution - is the methodology and the educational environment of the first class of the State Ballet Institute's Folk Dance Department. In my work, which is based on primary source accounts, exam registers, working group reports and other archival data, institutional documents and their analysis, I would like to reflect on the history and characteristics of the training by briefly cross-sectioning the training of folk dance and character dance within the Institute's training system.

Keywords: State Ballet Institute, art of folk dance, dancer training, professional folk dance ensemble, authenticity, rural local heritage, stage adaptation, generation of choreographers

In my study, I attempt to analyse Imre Madách's *The Tragedy of Man* on the basis of Roger Scruton's book on Richard Wagner's *Parsifal*. Studying Wagner's opera, the English philosopher explored what the absence of God's presence, or more precisely his absence, means for the characters, the dramaturgy and the interpretative milieu. It is this absence of God in *The Tragedy* that I am investigating: specifically, the ways in which God does not appear where the characters expect him to appear; what explanation there is for his absence; and how his return is achieved. And, of course, how all this - the appearance of the Lord - can be achieved on stage. I have highlighted the finale of the London scene, the double-spiral death dance, because it is the most striking manifestation of the absent God, and its staging is a major challenge, so it has been mostly left out of the performances. Antal Németh, on the other hand, managed to turn it into an independent entry of international standard. To the music of Ferenc Farkas (1905-2000), Aurél Milloss (1906-1988) created a spectacular choreography. In the expressionistic dance scene, the choreographer himself personified death.

Keywords: danse macabre, The Tragedy of Man, Wagner's opera, history of Hungarian theatre, dramaturgy, Aurél Milloss, Scruton

Autorii volumului

NÓRA ÁBRAHÁM

Dance anthropologist. She is currently a doctoral student in the Ethnography and Cultural Anthropology program of the Doctoral School of History and Ethnography at the University of Debrecen. She graduated from the Hungarian Dance Academy in 2003 with a BA in Choreography and in 2005 with a BA in Dance Pedagogy. As a professional dancer, she was a member of the Dunaújváros Dance Theatre and the BM Duna Art Ensemble between 2000-2007. Since 2016, she has been a teacher of dance theory at the Folk Art Secondary School in Fót. In 2022, she was awarded a three-year scholarship of the MMA-MMKI Art Theory Department. In 2023, she was awarded second place in the art/art history section of the 26th Tavaszi szél PhD conference at the University of Miskolc. Her main research area is the historical and cultural anthropological interpretation and analysis of movement and dance culture. She is a member of the Hungarian Association for Ethnochoreology and the Hungarian Cultural Anthropological Society.

Email: abrahamnor@gmail.com

GÁBOR BICZÓ GÁBOR, PHD, DR. HABIL.

He is a professor at the University of Debrecen, head of the Department of Social Sciences at the Faculty of Child Education and Special Education, lecturer and PhD training advisor at the Department of Ethnology, and lecturer at the Doctoral School of History and Ethnography. His academic work focuses on the study of ethnic coexistence, assimilation studies, the history of sociocultural anthropology and, within this framework, philosophical and applied anthropological topics. He studies the practical social science context of the integration of peripheral communities in Hungary, and produces anthropological documentaries on this topic.

Email: biczo.gabor@ped.unideb.hu

Ethnographer and dance anthropologist. Her main field of research is the dance culture of the Moldavian Hungarians. She received his Master's degree from the Department of Ethnography and Cultural Anthropology of the University of Szeged in 2014, with the Sándor Bálint Medal. Her PhD thesis entitled „Village dances - Anthropological study of the dance culture of a Moldavian Hungarian community” was presented in 2021 at the Doctoral School of History of the University of Szeged. She speaks English and Romanian, and has completed her internships at the Kriza János Ethnographic Society (Cluj-Napoca, Romania) and at the Institute of Cultural Heritage Research of the Moldavian Academy of Sciences (Chisinau, Moldova). She is currently working as a research assistant at the Institute of Musicology of the Faculty of Arts and as a project coordinator at the Association of Moldavian Csángó Hungarians. She has conducted field research in Hungary (Tiszazug), Romania (Mezőség, Moldavia), Moldova (South Bessarabia) and Ukraine (Black Sea Plains). She has published several papers in Hungarian and English in Hungarian and English language journals. She is a member of the Hungarian Association for Ethnochoreology, the Hungarian Cultural Anthropological Society, the Hungarian Ethnographic Society and the International Council for Traditional Music.

Email: bondeavivien@gmail.com

Anna Mária Bólya is a PhD researcher in ethnography and cultural anthropology, music theory teacher, dance history teacher, course and camp organiser. She is also a founder of an art school, and used to work as choir director, vocal music teacher and subject developer. Her main research interests are sacrality and dance, and the artistic treatment of traditional dance material. She runs a research company that brings together an international consortium of universities. The profile of the company is arts research and R&D. She is leading research projects, the most important of which are: Hungarian ballet

and Hungarian stage folk dance history in a multidisciplinary approach; Macedonian ritual dance tradition; studies on the first Hungarian all-artistic production, the Hungarian *Csupajátéka* by Aurél Milloss; R&D possibilities of dance education; chain and circle dance culture from an ethnomusicological and multidisciplinary perspective; chain and circle dance culture as a common European heritage. She is guest lecturer at Hungarian and foreign universities, lecturer at the Doctoral School of Ethnography and History at the University of Debrecen, and at the Doctoral School of Philosophy at the University of Pécs, senior research fellow at the Institute for Art Theory and Methodology of the Hungarian Academy of Arts. She is founding Editor-in-Chief of the Macedonian Scientific and Cultural Bulletin. Anna Mária Bólya is a member of the Hungarian Ethnographic Society, the Working Committee on Dance of the Hungarian Academy of Sciences, the European Association of Social Anthropologists, the International Dance Council of UNESCO and the International Council for Traditional Music.

Email: info@bolyaannamaria.hu

LÁSZLÓ KOPPÁNY CSÁJI, PHD

Ethnographer, cultural anthropologist, writer and lawyer. Director of the Research Institute for Art Theory and Methodology of the Hungarian Academy of Arts. His main research interests include anthropology of religion, ethnicity studies, anthropology of art, nomadism, historical anthropology, anthropological applications of cognitive semantics and discourse theory. His major fieldwork has been carried out in Transylvania, in Vojvodina, in the Ural Mountains, in the Kazakh steppe, in Pakistan, India, Indonesia, Nepal, Japan and China. In 2020, he presented his doctoral thesis entitled *The Prophet of Lights – A Study of the Processes of Reality and Culture Construction of a New Religious Movement in the Carpathian Basin*, at the Interdisciplinary Doctoral School of the Pázmány Péter Catholic University. He has been guest lecturer at several universities abroad (UCLA, Kaunas University, Kyoto Sangyo University, South Ural State University, etc.) and he is co-chair of the SIEF (International Society for Ethnology and Folklore) Young Scholars’

Working Group (YSWG) on mentoring, publication and integration of young scholars. In 2020, he led the Hungarian part of the working group on quality assurance and accreditation in the EU project FilmEU. He is the translator of the archaic Kyrgyz epic *Manas*. In 2015 he was awarded the Sándor Kőrösi Csoma Memorial Medal. László Koppány Csáji is the member of the Supervisory Board of the Hungarian Association of Cultural Anthropology (MAKAT).

Email: csaji.koppany@mma-mmki.hu

LÁSZLÓ FELFÖLDI, PHD, DR. HABIL.

Folk dance researcher. Professor at the Department of Ethnography of the University of Szeged. Retired Head of Department and Deputy Scientific Director of the Institute of Musicology of the Hungarian Academy of Sciences. Former instructor and coordinator of the Choreomundus international MA joint course in dance anthropology. He is the former chairman of the Dance Research Group of the International Council for Traditional Music (ICTM) (2008-2015), and a national honorary member of the Hungarian Ethnographic Society (2022). His field research included Hungarian and ethnic Hungarian communities of the Carpathian Basin, but he has also studied the dance traditions of the Finno-Ugric and Turkic peoples living along the Volga-Kama and Belaya rivers, and the Obi Ugric peoples of north-western Siberia. His main research topics include: the relationship between community dance culture and individual creativity, the role of dance personalities, the application of the biographical method in dance research, the protection of dance heritage, and the interpretation of dance heritage sources in the light of recent folklore. Over the past decades, he has given more than 100 lectures on these topics at national and international conferences and published numerous papers and studies. He is Chairman of the Dance Studies Working Committee of the Hungarian Academy of Sciences, which is responsible for promoting the development of dance studies into an independent research discipline. He is involved in the activities of the University of Szeged's Doctoral School of History and the University of Budapest's doctoral School of European

Ethnology. He is a lecturer in the Ethnography Programme of the Doctoral School of History at University of Debrecen. He is a non-academic member of the Hungarian Academy of Arts.

Email: laszlof47@gmail.com

ATTILA GILÁNYI, PHD, DR. HABIL.

Mathematician, professor of mathematics, habilitated associate professor at the Faculty of Informatics of the University of Debrecen. He obtained a diploma in mathematics with honours in 1992 and a diploma as a teacher of mathematics with honours in 1996 at the Kossuth Lajos University of Sciences. He spent 7 months as a student at the University of Paderborn in Germany with a Tempus scholarship. After graduating as a mathematician, he continued his studies at the University of Karlsruhe with the support of the German Academic Exchange Service (DAAD) and obtained his PhD degree there in 1995. He also habilitated at the University of Karlsruhe in 2001. In 2001, he was awarded the ISFE Medal („for outstanding contributions to the 39th International Symposium on Functional Equations, 2001”). In 2002 he received the Alexits György Prize of the Hungarian Academy of Sciences, in 2015 the Best Paper Award of the 6th IEEE International Conference on Cognitive Infocommunications, and in 2019 the Best Session Award of the 10th IEEE International Conference on Cognitive Infocommunications. He is an editor of several major international scientific journals and has been the Managing Editor of *Aequationes Mathematicae* since 2008. His main research interests include: virtual reality, solving mathematical problems with computers, function equations and inequalities, convexity and its generalizations.

Email: gilanyi.attila@inf.unideb.hu

Ethnographer, historian. Habilitated Associate Professor at the Department of Ethnography at the University of Debrecen. In 2014, he presented his thesis entitled “Folk Dance - Ballroom Dance - Social Relations”. Between 2014 and 2018 he was a research fellow at the Research Group of Ethnography of the Hungarian Academy of Sciences (MTA-DE). In 2015, his book *Dance and Community* was awarded the János Petőfi S. Publication Prize. In 2016, he received the MTA Academic Youth Prize for his research achievements in the field of dance studies. Between 2017 and 2020, he received the Bolyai grant from the Hungarian Academy of Sciences. In 2020 he was awarded the János Jankó Prize of the Hungarian Ethnographic Society. His main research interests include the study of changes in folk/popular dance culture, and the interpretation of Hungarian dance culture in terms of mental history, historical anthropology and social history. He is a member, former vice-president of the Hungarian Ethnochoreological Society. Other memberships: Gesellschaft für Tanzforschung, Hungarian Ethnographic Society, Dance Research Committee of the Hungarian Academy of Sciences, Hungarian Dance Society.

Email: kavecsanszki.mate@arts.unideb.hu

PhD student, editor and arts manager. She is a student of the Doctoral School of Literature and Cultural Studies and the Doctoral School of History and Ethnography at the University of Debrecen. She obtained a Master’s degree in Ethnography with honours in 2021. Her thesis on the history of the Hungarian Association of Stage Authors was the winner of the János Ujvári Diploma Award competition launched by the National Intellectual Property Office in the academic year 2020/2021. In parallel to her studies in Debrecen, she was a student of the Master of Design and Art Management at the Budapest Metropolitan University, and graduated as a curator in 2022. In recognition of her outstanding achievements, she received the Metropolitan Diploma Award of the Faculty of Arts and Creative Industries. Her main interests are the history of Viennese and

Hungarian operetta and arts management. She has been awarded six research grants from the New National Excellence Programme during her studies. She is a member of the Expert Committee of the Centre for Arts at the University of Debrecen.

Email: lengyelemesl@gmail.com

MELINDA MARINKA, PHD

Ethnographer. She is a senior research fellow of the ELKH-DE Research Group on Ethnography (formerly MTA-DE Research Group on Ethnography). She received her PhD degree from the University of Debrecen in 2016. Her PhD thesis was entitled “The Traces of Folk Culture of the Satu Mare Swabians, Present-Day Ethnic Characteristics. Individual - Community – Identity”. She has been awarded the grant of the IVDE (Institut für Volkskunde der Deutschen des östlichen Europa) multiple times. She teaches at the Department of Ethnography of the University of Debrecen and at the Dance Department of the Secondary School for Arts in Nyíregyháza. She regularly gives scientific and educational ethnographic lectures in Hungarian and German. Her research interests include the ethnographic and folkloristic characteristics of the Upper Tisza region. In this context, special emphasis is placed on the interpretation of memory and heritage formation processes related to German ethnicity. She approaches local social phenomena through the relationship between individual and community, focusing her research on changes in customary elements.

Email: marinka.melinda@arts.unideb.hu

ÁDÁM MIKULICS

Folk dance teacher, PhD student. He is a secondary school teacher at the Dance Department of the Secondary School for Art sin Nyíregyháza and a lecturer at the Department of Folk Dance of the Hungarian Dance University, where he focuses on exploring innovative possibilities of complex skill and ability development. He completed his higher education at the Hungarian Dance University in the field of folk dance and rehearsal management, and then at the master's programme, where he obtained a master's degree and a diploma of certified dance teacher in 2013. In 2023, he graduated from the Budapest University of Technology and Economics with honours in the specialised further education programme in public education leadership and pedagogy. His research interests include the anthropological study of the cultural and social environment of Hungarian folk dance on stage.

E-mail: mikulics.adam16@gmail.com

ÉVA NAGY, PHD

Ethnographer. She graduated from the Kossuth Lajos University of Sciences in 1998 with a degree in ethnography and pedagogy. Since 2018, she has been a deputy assistant professor at the Department of Ethnology of the University of Debrecen. Since 2000, she has been teaching at the University of Debrecen in the BA, MA, TMA, OMA, LOMA, PhD courses. She has been a member of the Györffy István Ethnographical Association since 2000, a member of the Hungarian Ethnographic Society since 2003, and secretary of the Ecclesiastical Ethnography Section of the Doctoral College of the Reformed Church of Hungary since 2019. Since 2019 she has been the editor of the journal *Religious Ethnography*. She became a member of the Subcommittee on Subject Pedagogy of the Scientific Committee on Pedagogy of the Hungarian Academy of Science since 2023. Her main research interests include the study of change in the Bihar region, the preservation of traditional elements of nutrition, life strategies.

Email: nagy.eva@arts.unideb.hu

Cultural and visual anthropologist, documentary filmmaker. She graduated summa cum laude in 2022 at the University of Debrecen in the doctoral programme in ethnography and cultural anthropology. Her thesis was published in a book form in 2023 under the title *Variations on Coexistence*. She acquired his expertise in visual anthropology and documentary filmmaking at the MA programme of the University of Miskolc. She is a founding member of the AntRom film workshop, where she studies Hungarian-Gypsy coexistence situations in local rural communities and makes anthropological documentaries on the subject. She is the author of the monograph *Kisvilágok* (2022), a book based on the nine episodes of the film series of the same title (co-authors Gábor Biczó and Zsolt Soós). As a member of the ELKH academic research group, working alongside the Department of Ethnology at the University of Debrecen, she is engaged in the study of local ethnic coexistence situations. As a lecturer, she teaches courses in visual ethnography and anthropology, film analysis lectures and seminars. She is also the leader of the Schiffer Pál Film Club at the Balázs Lippai Roma College. The main areas of her studies include the cultural anthropological analysis of Roma-Hungarian ethnic coexistence, the study of community processes in local societies, and the social integration of Roma and/or disadvantaged youth. In addition, she is interested in the theory and practice of ethnographic/anthropological filmmaking, and issues of visual representation of tradition. She is a member of the Hungarian Film Studies Society, its working group on film education methodology and, from 2022, of the board's working group. She is also a member of the Hungarian Cultural Anthropological Society and the Hungarian Ethnographic Society.

Email: szabo.henriett@arts.unideb.hu

Ethnographer, dance anthropologist. She graduated from the University of Szeged, specializing in ethnography, dance anthropology, dance folklore studies. During her studies she completed the Choreomundus International Master's Degree in Dance Research. She is a doctoral candidate at the Doctoral School of History of SZTE. Her main research interests are the Hungarian dance house movement and revival folk dancers. She has conducted fieldwork in Hungarian and Transylvanian settlements, folk dance camps, dance competitions and festivals. In 2020, she was awarded a Research-Presenter Fellowship by the Hungarian American Teachers Association for her presentation at the conference on Folk Dance and Music Camps in Transylvania as a Subject for Anthropological Research in Dance. Currently, she is a research assistant at the Institute of Musicology, Research Centre for the Humanities, and MTA-SYLFF Sasakawa Fellow. Her research results have been published in Hungarian and English. She is a member of the Hungarian Association of Ethnochoreology and will be its president from 2023. Other memberships include: Hungarian Association for Cultural Anthropology, Hungarian Association for Dance Research, International Council for Traditional Music.

Email: szekely.panka@gmail.com

TAMAYO, JOSE ANTONIO LORENZO L.

Jose Antonio Lorenzo Tamayo obtained his bachelor's degree in International Studies major in European Studies and master's degree in Teaching English Language at De La Salle University in Manila, Philippines. For twelve years, he taught courses on research, purposive communication, oral communication, and journalism to senior high school and undergraduate students of the same university. His interest in the field of intangible cultural heritage inspired him to apply for a doctoral scholarship in Hungary through the Stipendium Hungaricum Programme. At present, he pursues his doctoral degree in Ethnology and Cultural Anthropology at the University of Debrecen. He is currently working on his dissertation entitled "*Sayaw ng Bati*: an ethnographic

and anthropological study on the Easter dance ritual of the Southern Tagalog Region in the Philippines.” While his research and publications focused on Catholic sponsorship traditions, particularly the *camareros* (custodian of religious images) and *hermano mayor* (fiesta sponsor), he developed an interest in the field of dance anthropology which led him to publish two articles regarding the Turumba tradition in Pakil, Laguna and an anthropological framework to understand Catholic religious dances in the island of Luzon.

Email: jose.antonio.tamayo@dlsu.edu.ph

SÁNDOR VARGA, PHD

Ethnologist, ethnographer, ethnochoreologist. Adjunct professor at the Department of Ethnography and Cultural Anthropology, University of Szeged, lecturer and coordinator of the *Choreomundus* international MA dance research course. He is a senior research fellow at the Institute for Musicology, Research Centre for the Humanities. Since 2002 he has been teaching ethnography, dance folklore and dance anthropology in Hungarian, English and German at various universities and colleges in Hungary and abroad. In 2012, he finished his doctoral thesis „Changes in the dance culture of a village in the Mezőség in the 20th century” with summa cum laude at the ELTE Doctoral School of History. He is the president of the Folk Music and Folk Dance Section of the Hungarian Ethnographic Society. Other memberships include Hungarian Association of Ethnochoreology, ICTM Study Group, Gesellschaft for Tanzforschung.

Email: vasandor@gmail.com

Cultural historian, researcher of historical memory. Adjunct professor at the Institute of Communication and Media Studies of Pázmány Péter Catholic University, lecturer in political and ecclesiastical communication. Senior Research Fellow at the Research Institute for Art Theory and Methodology of the Hungarian Academy of Arts. His main research interests are the representation of Central European and Hungarian history in cultural memory: in the works of fiction, classical music and film. He has published monographs on the memory of 1956 (*Vivente e morinete* - 1956 memory in classical music, 2016), 1848/49 (*Apocalypse and apotheosis in Petőfi symphonies*, Axis IV/1, 2023) and Trianon (*The musical memory of Trianon between 1920 and 1938*, Magyar Művészet 2020/4). He has organised several international conferences on Central European cultural identity and edited a volume of studies on the subject (e.g. Shostakovich-Syndrome - The Burdened Memories of Central European Societies in the 20th Century, 2021) and has written monographs on several important Hungarian composers (Ede Terényi, 2018 and 2021; György Szabados, 2019; Ödön Mihalovich, 2020). He also researches the relationship between the publicity of fiction and classical music (e.g. Erkel's *Bánk bán* in the light of transcriptions and interpretations, Scenario, 2020/8). Since 2023 he is the director of the Hungarian Scruton Hub, organizing the first Budapest Scruton Seminar for Hungarian and foreign students with international speakers.

Email: windhager.akos@mma-mmki.hu

Project title: *(The programme is implemented within the framework of the Interreg V-A Romania-Hungary Cooperation Programme, ROHU446 - EduCultCentre, the project Romanian-Hungarian cross-border cultural incubator for performing arts, organised by Csokonai Theatre.)*

Material editor: *(Kavecsánszki Máté)*

Publishing date: *(08 / 2023)*

This project is funded by the European Union under the European Regional Development Fund and co-financed by Romania and Hungary.

The content of this material does not necessarily represent the official position of the European Union.