

Coregrafia și etnocoreologia maghiară din Transilvania în mileniul trei



COREGRAFIA ȘI ETNOCOREOLOGIA MAGHIARĂ DIN TRANSILVANIA ÎN MILENIUL TREI



Editor: Könczei Csongor



EDITURA
INSTITUTULUI PENTRU
STUDIAREA PROBLEMELOR
MINORITĂȚILOR NAȚIONALE



KRITERION

Cluj-Napoca, 2010

Titlu: *Coregrafia și etnecoreologia maghiară din Transilvania în mileniul trei*
Editor: Könczei Csongor

Editura Institutului pentru Studierea Problemelor Minorităților Naționale
Editura Kriterion

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
Coregrafia și etnecoreologia maghiară din Transilvania în
mileniul trei / ed.: Könczei Csongor. - Cluj-Napoca : Editura
Institutului pentru Studierea Problemelor Minorităților Naționale :
Kriterion, 2010
Bibliogr.
ISBN 978-606-92512-4-9
ISBN 978-973-26-1017-6

I. Könczei, Csongor (ed.)

793.31

Coordonator serie: Horváth István, Jakab Albert Zsolt

Lector: Corina Sirbu

Traduceri: Nastasă-Kovács Annamária

Corectură: Anca Lucia Sârbu

Design: Könczey Elemér

Tehnoredactare: Fazakas Botond

Tipar: IDEA és GLORIA, Kolozsvár

© Institutul pentru Studierea Problemelor Minorităților Naționale

Opiniile exprimate în textul de față aparțin autorilor și ele nu reflectă în mod obligatoriu
punctul de vedere al ISPMN și al Guvernului României.

Cuprins

Prefață (KÖNCZEI Csongor)	7
Raport cu privire la starea artei dansului maghiar transilvan	
LASKAY Adrienne	
Apariția dansului artistic pe scenele din Transilvania	11
DEÁK Gyula	
De la dansul popular la spectacolele de teatru-dans	33
URAY Péter	
Instruirea și tendințele instruirii	41
KÖNCZEI Csongor	
Propunere pentru instituționalizarea învățământului superior coregrafic maghiar din România	53
FÜGEDI János	
Reflecții pe marginea studiului lui Csongor Könczei	73
Aspecte transilvănene ale rezultatelor din cadrul cercetărilor maghiare asupra dansului din secolul al XX-lea	
KARÁCSONY Zoltán	
Istoria originii filmelor despre folclorul coregrafic din Transilvania. Privire critică de ansamblu de la începuturi și până în 1963	77
PÁLFY Gyula	
Dansurile unui sat transilvănean cu populația mixtă: Grindenii	105

FÜGEDI János	
Rolul notației în analiza dansului	111
KÖNCZEI Csilla	
Tripletul mort în fașă. Discursurile publice despre inexistența cercetării dansului maghiar din România în anii 1960–1980	121
Masă rotundă	135
Postfață (Corina IOSIF)	147
Abstracts	151
Lista autorilor	155

Prefață

„Poezia, pictura și dansul. Domnilor, toate acestea nu sunt decât copii exacte ale naturii încântătoare – sau cel puțin așa ar trebui să fie.” Jean-Georges Noverre (1727–1810)

Ziua Mondială a Dansului a fost instituită în 1982 prin decizia Institutului Internațional de Teatru din cadrul UNESCO (ITI – UNESCO). De atunci, comunitatea mondială a dansului și publicul iubitor al acestei forme de artă sărbătorește ziua de 29 aprilie, zi de naștere a ilustrului maestru coregraf francez Jean-Georges Noverre, considerat creatorul baletului modern. În Ardeal, probabil pentru prima oară, Asociația Bogáncs-Zurboló a organizat la Cluj, în 2005, la Casa Tranzit, o manifestare de acest tip cu prezentarea diverselor genuri coregrafice, intitulată *Tradițiile dansului transilvănean și Ziua Mondială a Dansului [Erdélyi táncgyományok és a tánc nemzetközi világnapja]*. De atunci, această manifestare din Ardeal – ce subliniază în primul rând particularitățile tradițiilor dansului maghiar – s-a îmbogățit an de an atât în conținut, cât și din punct de vedere calitativ. În această perspectivă, între 28-30 aprilie 2009 și în cadrul unui program de trei zile reunind o suită de evenimente, a fost ilustrată sub diverse forme (sesiune științifică, spectacole de dans, „casa dansului popular” și proiectarea unor filme coregrafice) receptarea la nivel național a genurilor coregrafice variate percepute în lumina tradiției dansului ardelenesc. Totodată, evenimentul, care a venit să acopere o lipsă în acest domeniu, încearcă să devină un forum anual al activităților ce implică dansul maghiar din Transilvania – activități aflate încă într-o fază incipientă –, în primul rând cu ajutorul relațiilor existente între dansul folcloric și diversele forme ale dansului contemporan.

Programul din 2009 a început cu o sesiune științifică inedită: conferința organizată pe 29 aprilie de Institutul pentru Studierea Problemelor Minorităților Naționale (ISPMN), cu sediul la Cluj, și Fundația Tranzit, intitulată *Coregrafia și etnocoreologia maghiară din Transilvania în mileniul trei [Az erdélyi magyar táncművészet és táncudomány az ezredfordulón]*. Aceasta a fost apreciată ca prima manifestare științifică de acest gen din Transilvania. István Horváth, președintele ISPMN, precum și Tibor Kál-

mán Dáné, președintele Asociației Culturale Maghiare din Transilvania (EMKE), în cuvântul lor de salut adresat participanților la sesiune au accentuat, printre altele, și acest lucru.

Conferința a fost structurată în două sesiuni. Cei care și-au prezentat lucrările la sesiunea de dimineață au căutat răspunsuri la întrebarea: în ce măsură se poate vorbi despre o artă coregrafică maghiară din Transilvania? Cu această ocazie, au fost prezentate de către specialiști prelegeri diverse, atât cu caracter de generalitate, cât și de tip analitic, descriptiv și explicativ. Au fost dezbătute probleme precum: introducerea baletului clasic și a artei coregrafice scenice din Ardeal (Adrienne Laskay: *Dansul artistic pe scenele din Transilvania – Műtáncok az erdélyi színpadokon*); mișcarea culturală renescentistă a dansului inițiată în anii '90 (Csilla Juhász: *Renescentismul ieri și astăzi – Reneszánsz tegnap és ma*); contexte ale dansului folcloric (Gyula Deák: *De la dansul popular la spectacolele de teatru-dans – A néptánctól a táncszínházig*); situația mișcării artei contemporane ca fenomen (Péter Uray: *Spectacolul de teatru-mișcare ca spațiul posibil al înnoirii teatrale. Studio M, primul ansamblu profesionist de teatru-mișcare din Transilvania – A mozgásszínház, mint a színházi megújulás lehetséges területe. Az M Stúdió, Erdély első hivatásos mozgásszínházi társulata*, precum și Kinga Kelemen – Ferenc Sinkó: *Improvizatie în dansul-contact: interpretare artistică vs. mod de trai – Kontakt improvizáció: előadóművészet vs. életforma*). Prelegerea semnată Csongor Könczei – cu caracter de sinteză și stimulare de polemici – a fost consacrată situației artei coregrafice contemporane din Ardeal și a dezbătut inclusiv problema învățământului coregrafic cu predare în limba maternă (*Propunere pentru instituționalizarea învățământului superior coregrafic maghiar din România – Javaslat a romániai magyar intézményesített táncművészeti oktatás bevezetésére*). Una dintre modalitățile de rezolvare a problemelor expuse a fost prezentată de rectorul Attila Gáspárik (*Despre noua direcție de studiu din arta coregrafică a Universității de Artă Teatrală din Târgu Mureș – A marosvásárhelyi Színházművészeti Egyetem új táncművészeti szakirányáról*), după care a avut loc o dezbatere cu referire la problemele sugerate de semnatarul acestor rânduri în intervenția sa, cu participarea la discuție a invitaților: János Fügedi (profesor al Institutului de Coregrafie de la Budapesta), Gyula Szép (vicepreședinte pe probleme culturale al UDMR) și István Szőke (profesor de arta mișcării la Universitatea de Artă Teatrală din Târgu Mureș).

La sesiunea din a doua parte a zilei prelegerile au fost sustinute la Casa Tranzit de către colaboratorii Institutului de Științe Muzicale al Academiei Maghiare de Științe, având ca obiectiv discutarea rezultatelor cercetărilor coregrafice maghiare din Transilvania în veacul XX. István Pávai s-a ocupat de cercetările muzicale etnocoregrafice din Transilvania începând cu evenimentele premergătoare acestora din secolul al XIX-lea și până în prezent, Zoltán Karácsony și-a asumat o trecere critică în revistă a primelor culegeri de filme etnocoregrafice din Transilvania de la începuturi și până în 1963, Gyula Pálffy a analizat dansurile unui sat transilvănean cu populația mixtă, Grindeni, mai apoi László Felföldi a vorbit despre aspirațiile de modernizare apărute în deceniile anterioare în cercetările etnocoregrafice, învățământul coregrafic și conservarea tradițiilor, iar János Fügedi a accentuat importanța rolului notației în prelucrarea științifică a dansului.

Prelegerea de încheiere, intitulată *Tripletul mort în fașă. Discursurile publice despre inexistența cercetării dansului maghiar din România în anii '60–'80* [A halva született harmadik ikertestvér. Nyilvános beszéd a nemlétező romániai magyar tánckutatásról a hatvanas-nyolcvanas években – A tánckutatás esélyei a mai Romániában], susținută de Csilla Könczei, a constituit amorsa unei dezbateri în cadrul unei mese rotunde moderate de László Fosztó. Sesiunea științifică a fost încheiată cu o prezentare de carte. Volumul intitulat *Scrieri referitoare la teoria dansului. Writings in Dance Theory* [Táncelméleti írások. Writings in Dance Theory. (1987–2002)], a cărui autoare este Csilla Könczei, a fost prezentat de János Fügedi, fiind considerat prima lucrare în limba maghiară de acest gen din Transilvania.

Așadar, volumul de față include variantele redactate ale prelegerilor din această sesiune științifică. Din păcate – din motive obiective, câteva dintre expunerile din timpul sesiunii lipsesc din acest volum; este vorba despre intervenții care au conținut idei interesante și valoroase. În același timp, este deosebit de important faptul că, prin intermediul traducerii, situația actuală a artei coregrafice și a coreologiei maghiare din Transilvania devine cunoscută și publicului român format din specialiști și cititori interesați.

KÖNCZEI Csongor



Apariția dansului artistic pe scenele din Transilvania

Asemănător artei dramatice, originea dansului artistic din Transilvania trebuie căutată în sfera spectacolelor din școlile de teatru dramatic, fiind, în mod firesc, un domeniu al acestora. Asemenea spectacole se regăsesc în școlile protestante din secolul al XVII-lea, iar fenomenul se amplifică în veacul al XVIII-lea. Performarea dansului – în cazul în care implică „îmbrăcăminte și gestică infamă” – este interzisă de biserică. Aceasta nu se opune însă „interpretării cu o conduită ireproșabilă, fără desfrânări, deopotrivă dansului decent,... lipsit de gesturi și mișcări nerușinate ori prea lipsite de pudoare”. Primele școli de teatru dramatic cu astfel de piese de dans au devenit cunoscute în orașele săsești, la Brașov, în școala condusă de Johannes Honterus,¹ discipolul lui Luther, precum și în școlile protestante din Sibiu și Bistrița.² Din aceste orașe s-a răspândit apoi dansul în colegiile iezuite din Transilvania, iar în felul acesta, și la Cluj.³ Spectacolele care au avut loc în colegiile iezuite



- 1 Primul spectacol de dramă a fost susținut la școala săsească din Brașov, la 21 februarie 1542, și despre acesta Zoltán Ferenczi scrie în monografia sa, *A kolozsvári színház és színház története* [Istoria teatrului și a actoriei clujene] (vezi Ferenczi 1897: 8). Dar parohia nu vede cu ochi buni aceste spectacole și începe treptat să facă din ce în ce mai dificilă montarea lor, până când acestea încetează să mai fie organizate. După exemplul Brașovului, și în alte orașe se întâmplă același lucru.
- 2 Róbert Árpád Murányi publică două melodii cu texte latine pentru două astfel de spectacole din Bistrița, din secolul al XVIII-lea (vezi Benkő 1992: 86).
- 3 Exemplul școlilor protestante privind introducerea acestor spectacole de teatru în școli a fost apreciat și în scurt timp a fost preluat și de școlile iezuite. În această privință trebuie menționate spectacolele claselor de poetică și retorică ale Gimnaziului

de teatru dramatic debutau printr-un „praeludium”, ce descria pe scurt conținutul operei prezentate. Aceste uverturi erau în fapt introduceri alegorice cu dans și muzică. În Biblioteca Batthyány din Alba Iulia au fost găsite mai multe texte cu conținut referitor la spectacolele din școlile de teatru dramatic, care menționează și prezența dansului. Drama intitulată *Nuptiae Aureaecum Genio Transilvaniae*,⁴ prezentată la 28 august 1621, include și două piese de dans: „dansul minerilor” și „dansul norocului”.⁵

În timp ce în Transilvania nu se poate vorbi decât despre germenii artei dramatice, în Europa, sub influența lui Molière și Lully, încă de la sfârșitul secolului al XVII-lea apăruse un nou gen artistic, baletul, care a ajuns la o asemenea popularitate, încât la câte un spectacol apărau pe scenă și membrii casei regale franceze și cei de la curtea austriacă.⁶

În continuare, soarta dansului scenic se leagă de spectacolele de operă. La mijlocul secolului al XVIII-lea apar și în Transilvania ansamblurile străine ale teatrului ambulat. Sub influența curții imperiale austriece, spectacolele de operă au loc în primul rând la Oradea, grație mecenatului cardinalului Ádám Patachich, dar tot în acest oraș își desfășoară activitatea și Michael Haydn sau Karl Ditters von Dittersdorf. În martie 1761,

din Șumuleu Ciuc („Mistere medievale”) care au avut o mare audiență în rândurile localnicilor, atât de mare încât, cu toate că Șumuleu Ciuc este un așezământ mic, publicul putea reuni mai multe mii de spectatori. Ca urmare a unei neglijențe, în 18 octombrie 1780 acest teatru a ars complet. Până în iunie 1781, secuii au reconstruit clădirea, fapt care dovedește importanța pe care acest fenomen l-a avut în zonă. Spectacolele au fost susținute, în general, cu prilejul sărbătorilor religioase. Textele dramelor au fost reunite în volume de către membrii *Asociației Maria*, care funcționa în zonă, și astfel s-au păstrat cam nouăzeci de astfel de texte de drame destinate spectacolelor de teatru școlar.

- 4 Textul acestei drame, al cărei titlu în maghiară este *Az erdélyi géniusz lakodalma az arany idővel* (ce ar putea fi tradus *ad literam* în limba română ca „Nunta geniului din Transilvania cu timpul de aur”), s-a păstrat în plus atât în latină, cât și în germană.
- 5 Tematica spectacolelor prezentate este alcătuită din povestiri din Noul și Vechiul Testament. Pe lângă aceasta, mai sunt incluse ca teme de spectacol aspecte din viațile sfinților, legende și diferite întâmplări istorice, care, treptat, au conferit spectacolelor un caracter din ce în ce mai profan. Această deplasare de la tematica inițială preponderent religioasă și în egală măsură fenomenul de democratizare a discursului spectral care a rezultat de aici a nemulțumit casa imperială habsburgică; în consecință, aceasta a interzis treptat spectacolele de teatru din școlile Transilvaniei.
- 6 Prezența acestei practici este atestată atât la curtea domnească din Transilvania cât și în casele nobilimii din regiune (pot fi amintite, de exemplu, câteva nume ca: Kemény, Bánffy György, Wesselényi Ferenc). În cartea lui Sándor Enyedi putem citi despre un spectacol de balet de la curtea domnească a principelui Bethlen Gábor, a cărei soție, Katerina de Brandenburg, a participat ea însăși (vezi Enyedi 1972: 185–189).

o trupă germană susține spectacole în Sibiu, iar apoi, timp de cinci ani, în fiecare primăvară apare în Oradea. Câțiva ani mai târziu, o trupă de teatru italian care, la fel, revine din când în când, este invitată în oraș, iar în timpul carnavalului organizează și baluri mascate. În anul 1786, un întreprinzător, Ferenc Diwalt, solicită sfatului orășenesc autorizarea desfășurării activităților teatrale, însă este respins. Din cererea acestuia, înaintată Guberniului, reiese faptul că trupa sa de artiști, alcătuită din 16 membri, poate interpreta cele mai moderne piese de operă și balet. În sfârșit, în data de 1 iunie 1788, la Sibiu își deschide porțile prima clădire permanentă de teatru destinată trupei germane; mai apoi, odată cu mutarea Guberniului la Cluj, sunt statornicite și aici spectacolele de operă și teatru. Grupul de actori al lui Diwalt, ale cărui spectacole vin în completarea celor susținute de către artiștii amatori, este deja cunoscut și în „orașul comorilor”.⁷ Primele scenete legate de dans sunt încă interludii, dar nu mai este mult până la apariția primelor spectacole de dans și balet ce durează o seară întreagă. Compozitorul acompaniamentului muzical al primului spectacol de dans în patru acte – intitulat *Aurora, vagy A pokol csudája* [Aurora sau Dracul din iad], realizat după textul lui Julius Schoden și prezentat în premieră pe 30 august 1804 – era Gáspár Pacha. Primul spectacol de balet susținut la Cluj – *A tengeren való tavaszi sétálás vagy Szélvész* [Plimbare de primăvară pe mare sau Furtuna] –, realizat pe muzica lui Karl Reinwart, se leagă de numele dirijorului János Seltzer și a fost interpretat încă în același an, sub direcțiunea lui János Kótsi Patkó. Potrivit afișului de teatru este o piesă de „balet englez, într-un singur act, cu decoruri și costume cu totul neobișnuite”. În același timp, compozitorul Karl Reinwart, care a venit în Transilvania, probabil, din Austria, era și maestrul de balet al ansamblului. Cel de-al doilea spectacol de balet susținut la Cluj a fost *A chinai ünneplés, vagy Ugyan az egy nap két men-yegző* [Petrecerea din China sau Două nunți în aceeași zi], al cărui compozitor și coregraf era tot Reinwart. Pe afișul de teatru apare: „Spectacol de balet de mare anvergură în trei acte, decor și costume noi”. Materialul muzical era în parte compoziția originală a lui Reinwart, iar parțial era alcătuit din montaje. Din păcate nu se cunosc fragmente din aceste opere. Spectacolul a mai fost susținut și la Târgu Mureș, unde publicul a în-

7 Compania lui Diwalt a jucat la Cluj încă din 1788, ca primă companie germană, înainte ca Gubernium să se mute în „orașul comoară” – așa cum era numit Clujul în acea perioadă, datorită dezvoltării înfloritoare, atât economice cât și culturale. Diwalt primește ceva mai târziu autorizația de a-și desfășura activitatea împreună cu actorii săi în Cluj.

drăgit de asemenea acest gen. În orașul de pe malul Mureșului, Reinwart a susținut cu trupa clujeană trei spectacole de balet în anul 1805: *Majális falun* [Maialul la sate], *A háladatosság jutalma* [Răsplata recunoștinței] și o piesă mută în trei acte, intitulată *A boszorkányok tánca a Gellérthegyen, vagy Pirot, a nevetséges kukta* [Dansul vrăjitoarelor pe Muntele Gellért sau Pirot, ucenicul bucătar plin de haz].

Dintr-o dată, seria de succese s-a sfârșit, în 1806 maestrul de balet Karl Reinwart a fost concediat împreună cu întreg ansamblul de balet, adică nu li s-a mai prelungit contractul. Nu se cunosc motivele. În pofida faptului că trupa a încercat să se mențină din propriile puteri – susținând un spectacol realizat de Gyula Hopp în maniera „baletului de caracter”, intitulat *Egy cigány, vagy az ördög nagyanyja* [Un țigan sau bunica diavolului] – reprezentarea a fost un eșec, aristocrația vremii era indignată din cauza subiectului, considerându-l imoral, iar din acest motiv coregraful a fost întemnițat timp de 24 de ore, apoi și balerinii au fost izgoniți din oraș.

În 1810, sub direcțiunea lui Wándza, ucenic al lui Schikaneder, maestrul de balet Reinwart a fost din nou angajat. El a realizat coregrafia și compoziția muzicală a pieselor de balet într-un singur act: *Molnárók és szénégetők* [Morarii și cărbunarii], precum și *Sátorozó kozákok vagy A maga vető szerencsétlen ifjú* [Tabăra cazacilor sau Tânărul ghinionist care nu are încredere în sine]. Din această perioadă (1812) mai datează piesa dramatică intitulată *Szebeni erdő* [Pădurea Sibiului], cu textul de Janka Weisenthurm și coregrafia realizată de Palatkai. Pe afișul din 1821 poate fi citit: „Elemente decorative: dansuri din Hațeg și cântece românești potrivite”. Din cauza costurilor ridicate presupuse de punerea în scenă a baletelor și datorită interesului scăzut la acel moment al publicului pentru acest gen, premiera n-a mai avut loc până la inaugurarea primului teatru al orașului. După înființarea acestuia, compania de teatru este reorganizată. În fruntea secției de operă ajunge compozitorul-dirijor József Ruzitska. Activitatea sa a contribuit la dezvoltarea operei. În schimb, după plecarea acestuia, publicul a început să se îndepărteze de genurile muzicale, așadar directorul Lázár Nagy a angajat cântăreți noi, având loc și un spectacol de balet într-un singur act, intitulat: *Zefir és Ámor* [Zefir și Amor], pe muzica compusă de Raynal.

Spectacolele de balet aveau loc la intervale mai mari sau mai mici. În timpul rămas dintre două spectacole, balerinii îndeplineau și altfel de sarcini, de pildă, în pauza dintre două acte distrau publicul prin executarea unor numere de dans. O astfel de ocazie s-a ivit și în iunie 1829,

când în pauza „noii piese muzicale naționale” de József Zomb: *Mátyás deák, vagy a Lovass deputáció* [Deacul Matia sau Deputăția călare], după cum era afișat de direcțiune: „După reprezentație va fi interpretat acel dans național în formă de opturi, care – din generoasa poruncă a Curții Imperiale – a fost dansat de câte două ori una după alta la Bratislava, cu ocazia încoronării și în prezența Întregii Înalte Curți, iar trei dintre principalii noștri dansatori care au avut norocul să ia parte acolo la festivități vor dansa și cu această ocazie. În timpul dansului vor cânta prim-lăutarii bine știuți din Taraful orașului”.

Cu toate că în această perioadă nu au fost susținute spectacole tipice de balet, totuși s-au realizat câțiva pași foarte importanți. În stagiunea 1844–45, directorul de atunci al companiei de teatru, Mihály Havi, a pus mare preț pe instruirea dansatorilor cu scopul atingerii unui nivel cores-punzător al interludiilor de balet din spectacolele de operă prezentate. Astfel, a fost înființată la teatru o școală de balet care a fost anunțată cu ajutorul unor afișe conținând următorul text: „Ne adresăm cu respect stimaților părinți care poftesc a-și pregăti temeinic copiii în arta dansu-lui, rugându-i să binevoiască a specifica această dorință la direcțiunea teatrului, care va organiza instruirea copiilor cu ajutorul unui maestru de balet plătit de teatru, având pretenția ca învățăceii să participe la sus-ținerea unor spectacole de balet pentru copii, pentru care – potrivit unor obiceiurilor aflate în uz la Teatrul Național din Pesta – vor primi îmbrăcă-mintea de la garderoba teatrului”. Școala de balet și-a început activitatea la 26 noiembrie 1844, iar rezultatul acestei munci s-a și concretizat cu ocazia prezentării în premieră a piesei *Arlequin*.⁸

8 Între timp, situația teatrului a devenit din ce în ce mai dificilă, în 1840 acesta ajun-gând în pragul desființării. În mai multe rânduri, ca de pildă în 17 august 1840, co-misia directoare a teatrului a trimis petiții la instanța legiuitoare a vremii din Tran-silvania, pentru a cere ca diferitele ajutoare bănești să fie reunite și date teatrului ca un fond financiar care să poată asigura continuitatea funcționării acestei instituții culturale. Dieta („országgyűlés”) a vrut să discute această problema a teatrului îm-preună cu cea a înființării Muzeului și a sprijinirii Conservatorului. De aceea, în 16 ianuarie 1843, s-a aprobat o lege conform căreia sprijinirea teatrului „se împarte între instanțele națiunii maghiare și ale celei secuiești, și prin aceste instanțe, între nobilime și cei pe care această lege îi numește, pe deasupra între domeniile nobilimii națiunii săsești și alte moșii privilegiate”. Paragraful se referă și la salariile actorilor și la alte cheltuieli ale teatrului. Dar această lege nu a primit acceptul regelui, iar subzistența teatrului a fost asigurată în continuare prin colectări de fonduri și sprijin privat. Șeful comisiei de conducere a teatrului va fi numit groful Mikó Imre și grație lui, mai târziu, Teatrul din Cluj primește subvenție regală. Tot în acest context a fost

După acest episod, foarte mult timp – până în a doua jumătate a veacului – nu se mai aude nimic despre spectacolele de balet. Atunci va fi reînființată trupa, iar în stagiunea 1851-1852 se va încearca readaptarea piesei *Sátorozó kozákok* [Tabăra cazacilor], însă fără prea mare succes. Secția de balet era condusă de coregraful Soma Tóth,⁹ care a creat mai multe spectacole de dans; cei care au compus însă muzica acestora au rămas necunoscuți. Astfel de spectacole au fost: *Molnárrok, vagy Égi találkozás a létrán* [Morarii sau Întâlnire pe scara cerului], *Lucifer, a zöld ördög és haszonbérlő* [Lucifer, diavolul verde și arendașul], *Vízzel kuruzsolt vőlegény* [Mirele lecuit cu apă].

În următoarea stagiune, directorii teatrului au fost János Kaczvinszky și Mihály Havi. În această perioadă are loc și o premieră de balet: piesa într-un singur act, intitulată *A névtelen* [Cel fără de nume] (1852), în coregrafia lui János Thury. Spectacolele de balet într-un singur act erau

foarte importantă activitatea lui Havi Mihály, care a condus o școală de balet, finanțată tot din fonduri private (vezi Janovics 1941: 111).

- 9 Soma Tóth (1830–1886) actor, dansator, maestru de dans. Și-a început cariera la Teatrul Național din Pesta și a luat parte de foarte tânăr la turneele companiei de dans Veszter. A fost angajat la Teatrul Național pe postul de comic pentru că era foarte bun dansator și avea un talent remarcabil al caricaturizării. Zoltán Ferenczi îl caracterizează în felul următor: „Soma Tóth a fost un mare maestru deoarece în timpul dansului, prin mimică și gesturi era capabil să sugereze chiar și chestiuni politice. Mai ales când dansa solo-ul din *Sfântă dreptate, ești oarbă* de Fitos, la care a adăugat el însăși un interludiu rapid, pe care l-a numit în secret «Vai, ce șmecher e neamțul», interludiu care era aplaudat îndelung inclusiv de către ofițerii și husarii-Bach, până când au reușit să înțeleagă că erau chiar ținta batjocurii” (Vezi Ferenczi 1897: 409). Soma Tóth a luat parte la Revoluția Pașoptistă, fapt pentru care a fost închis. După eliberare a străbătut țara și dansul său a fost o formă de luptă împotriva puterii austriece. În anii 1860 a devenit faimoasă coregrafia sa în cinci părți a dansului „Palotás”. După aceasta a lucrat ca profesor de dans la diverse companii din provincie. Mai poate fi menționat un episod interesant din viața lui Soma Tóth. În perioada directoratului lui Follinus a fost pusă în scenă prima operetă care a ținut o seară întreagă, cu titlul *Dunanan apó* [Moș Dunanan], după Siraudin și Moineaux. Se zvonea că piesa este cam deocheată și că ea conține chiar și un cancan. O sută de elevi ai Gimnaziului Reformat s-au dus la spectacol și au fluierat piesa. După presa timpului, cancanul montat de către Soma Tóth nu a fost chiar așa de scandalos; ziarul „Közlöny” (în numerele 145 și 147) admonestează elevii care ar fi fluierat nejustificat, iar „Korunk” (în numerele 145 și 146), cu ironie denunțătoare, consideră de-a dreptul inacceptabil gestul elevilor. În ciuda faptului că tinerii și-au motivat reacția, ziarul „Közlöny” a replicat că dacă scena cancanului a fost fluierată, nu ar fi trebuit tolerate scenele dansate de Kati Lanner și Emilia Aranyvári sau spectacole ca *Dama cu camelii* sau *Rigoletto* (vezi Ferenczi 1897: 435).

precedate de piese în proză, la fel, într-un singur act. Cei doi dirijori ai acestei perioade importante au fost: Ede Gócs și Gyula Káldy.

După reprimarea revoluției, secția de operă a teatrului, iar în cadrul acesteia baletul, ocupă un loc neimportant până în anii 1860–1870. Ansamblul de teatru al lui Mihály Havi susține spectacole de un înalt nivel. În fruntea trupei de balet se găsește maestrul de balet Ferenc Kaczér, iar dansatorii mai importanți din categoria solo sunt: Irma Kuhner, Lujza Mayer și Gusztáv Kaczér. În cadrul ansamblului de balet sunt activi 14 elevi balerini. Alături de orchestra militară, la spectacolele de operă și balet sunt angajați și muzicanți civili plătiți.

În stagiunea 1858–1859, secția de balet consolidată susține două piese într-un singur act: *Egy táncos kalandja* [Peripețiile unui dansator] și *Alidor, a hegyi szellem* [Alidor, spiritul muntelui], amândouă în coregrafia lui Ferenc Kaczér.¹⁰ În următorul an, la secția de balet sunt angajate două mari personalități ale artei coregrafice: Lajos Montella și Emilia Aranyvári.¹¹ Alături de interludiile spectacolelor de operă, sunt programate și numere de dans cărora li se dedică o seară întregă: două balet

10 Ferenc Kaczér (Katzner, 1810–1871) s-a născut la Pesta și a fost dansator, maestru de dans, compozitor și dirijor de origine germană. Și-a început cariera în teatrele germane din Sopron și Bratislava, iar mai târziu a devenit maestru de dans la școala de dans a teatrului din Cetatea Budei. El a fost primul care a introdus în teatrele din Ungaria pantomima de tip *Commedia dell'Arte*, care era la modă în acea perioadă la Viena. În aceste spectacole, care presupuneau inclusiv elemente de acrobație, el însuși a jucat rolul lui Arlequino. În 1839, s-a angajat pentru scurt timp la Teatrul Național din Pesta, apoi a lucrat la teatre din provincie: Győr, Cluj, Eger, Miskolc. Pentru spectacolul *Egy táncos kalandja* [Peripețiile unui dansator] a scris inclusiv muzica. Coreografiile cele mai importante: *Zürzavar a vargaműhelyben* [Harababură într-o cizmărie] (1834), *Arlekin élete, halála és feltámadása* [Viața, moartea și reînvierea lui Arlequin] (1834), *Bájrózsa* [Gingașul trandafir] (1835), *Toborzók vagy a szüret* [Recrutarea sau culesul viei] (1835).

11 Pentru a ne da seama de importanța Emiliei Aranyvári este necesar a oferi câteva date biografice. Emilia Aranyvári (1830–1868, nu se cunoaște exact data morții) dansatoare, coregrafă, cea dintâi prim-balerină maghiară. După *Lexiconul de artă teatrală maghiară* (MSZL), ea a învățat să danseze de la maestrul de balet francez al teatrului german din Pesta, François Crombé. A urcat pentru prima dată pe scena Teatrului Național în 1848, apoi au urmat turnee internaționale: la Théâtre Lyrique din Paris, unde își perfecționează tehnica de dans sub îndrumarea lui Artur Saint-Léon, apoi arta sa este aplaudată de către publicul din Londra și Viena. După ce se întoarce în țară, între 1854–1859, este dansatoare a Teatrului Național, unde montează pe scenă, ca primă coregrafă femeie de origine maghiară, baletul *Toborzók* [Recrutarea]. După aceasta urcă pe scenă la Seghedin, la Arad, mai târziu la Cluj, unde devine membră a companiei lui Mihály Havi, cu care, în afară de turneul la București, mai merge și pe scenele din Italia, iar ultima informație despre ea este din Parma și datează din 1868.

ale lui Pugni, *Esmeralda vagy a Festész álmoképe* [Esmeralda sau Himera pictorului] și *Szerelmes ördög* [Diavolul îndrăgostit], apoi un spectacol de balet în trei acte intitulat *Újonc* [Novicele] de Ferenc Doppler. Aceste spectacole erau susținute la cererea publicului.

Totodată, trebuie amintit turneul lui Mihály Havi din anul 1860 la București, cu ocazia căruia compania de teatru și-a întregit trupa cu artiști solo, muzicieni și dansatori de o calitate deosebită. Prim-balerina era strălucita dansatoare deja amintită, Emilia Aranyvári. Compania de balet era formată din 36 de membri, printre care artiști deosebiți, precum Lujza Mayer, Mária Farkas, Lajos Montella, János Gerecs și Ignác Ferdinand. Spectacolele au fost prezentate cu regularitate de ziarul comunității maghiare din București (*Bukaresti Magyar Közlöny*), precum și de buletinul informativ al teatrului din Cluj (*Kolozsvári Színházi Közlöny*). *Hunyadi László* de Ferencz Erkel a fost un spectacol cu un succes deplin, iar critica a subliniat în mod deosebit realizările notabile ale balerinilor Lajos Montella și Emilia Aranyvári. La spectacol a fost prezent și principele Cuza, exprimându-și aprecierea față de nivelul atins de compania de teatru. Spectacolele de balet din repertoriu realizate în turneu erau *Esmeralda* [Esmeralda] și *A festő álmoképe* [Himera pictorului]. În pofida faptului că din punct de vedere artistic turneul a înregistrat succese, ridicând astfel moralul trupei, în final compania a ajuns în impas, iar Mihály Havi a suferit pierderi materiale atât de mari, încât doar prin solidaritatea artiștilor români a reușit să-și aducă trupa acasă.¹² A și plecat de la teatru, locul lui fiind luat de János Follinus. Totodată, și publicului i-a scăzut interesul pentru balet, îndrăgind și susținând în primul rând operele și spectacolele muzicale ce prezentau idilic viața țărănimii. În pofida acestui fapt, spectacolele de balet care au fost totuși puse în scenă – puține la număr, precum *Giselle* de Adam, *Markotányosnő és postakocsis* [Fata regimentului și poștașul] de Pugni – au fost cele mai mari succese.

Lexiconul de artă teatrală maghiară menționează faptul că activitatea sa deschide prima epocă importantă a baletului maghiar din Ungaria (vezi MSZL 1994: 32).

- 12 Tragedia lui Mihály Havi a fost cauzată de un angajament financiar extrem de riscant. Pentru subvenția turneului, a apelat la un avocat stagiar, Mircea Ioan din Cluj, care a finanțat cu titlu de împrumut turneul, dar a impus niște clauze extrem de ciudate ale împrumutului. La un anumit moment al turneului, acesta, în complicitate cu casiera, a fugit în străinătate cu toate încasările companiei. După întâmplarea aceasta, Mihály Havi a ajuns la închisoarea datornicilor, iar după cum povestește Follinus, la început, „a fost chiar și înlăntuit, pentru că activitatea de director a teatrului a fost considerată și în dimensiunea ei politică” (vezi Janovics 1941: 119).

Compania de balet era bună și a reușit să-și mențină repertoriul. Dintre dansatori, presa a evidențiat următoarele nume: Katalin Lamer, domnișoara Neumüller, Alfréd Alberti, Róza Pataki, Mari Láng, Janka Havi, Ilka Turcsányi, d-na Baranyai, Alfréd Carron și Ignác Ferdinand.

De-a lungul anilor, în repertoriul trupei clujene doar rareori pot fi descoperite spectacole de dans și balet; după ce opereta a câștigat teren, interesul pentru balet ca gen artistic a scăzut foarte mult, iar acesta a lipsit din repertoriul ansamblului maghiar timp de aproape 70 de ani.

După încheierea Tratatului de Pace de la sfârșitul Primului Război Mondial, publicul clujean maghiar își pierde ansamblul de balet și operă. Începând de la 1 octombrie 1919, clădirea Teatrului Național din Cluj, împreună cu întreaga sa dotare, sunt predate consiliului guvernamental român. Compania de teatru condusă de dr. Jenő Janovics este nevoită să funcționeze pe mai departe în clădirea Teatrului de Vară din Parcul Central. În prima stagiune sunt susținute încă 62 de spectacole de operă și 158 de operetă, însă criza economică a anilor 1920 își pune amprenta și asupra repertoriului muzical, astfel că spectacolele prezentate sunt în majoritate operete. Iubitorii de operă și operetă frecventează de acum încolo spectacolele susținute de ansamblul Operei Române din Cluj, înființată în 1921.

Clujul, fiind considerat capitala spirituală a Transilvaniei, devine un însemnat bastion și în ceea ce privește arta coregrafică. Se schimbă și pretențiile referitoare la arta dramatică. Parțial și datorită numărului însemnat al publicului maghiar, poate fi observat un interes viu pentru spectacolele de balet. Trebuie remarcați cei care au organizat și au condus ansamblul de balet al Operei Române, asigurând prin activitatea lor un nivel corespunzător așteptărilor și devotamentul publicului: Tacia Fulda¹³ și József Ligeti.¹⁴ Mai târziu, conducerea artistică a operei este în-

13 De-a lungul a două stagii a dansat de șaptesprezece ori solo-ul de balet din *Aida* (despre acesta, vezi în Caius Olariu, într-un manuscris arhivat, *Date statistice privind activitatea Operei Române de Stat din Cluj de 35 de stagii*; 13 septembrie 1919 – 31 august 1954).

14 József Ligeti (Löfler, 1897–1985), dansator, regizor, producător de spectacole și director de teatru. A obținut diploma de maestru de balet la Paris, în 1921. Până în 1928 a fost angajat al Operei Române de la Cluj. Aici a avut o activitate managerială susținută și împreună cu Andor Becsky și Jenő Szentimrei a fondat o asociație culturală româno-maghiară cu numele *Studio*. În toată viața sa, extrem de bogată, a fost regizor la Berlin (1929–1931); în București a fost regizorul grupului de teatru muncitoresc și în același timp al companiei de avangardă *13-1* (1932–1933), a organizat teatru

tregită cu maestrul de balet Elena Penescu Liciu¹⁵ și Roman Morawsky,¹⁶ de origine poloneză. Alături de momentele de interludiu muzical din operele serioase (*Aida*, *Traviata*, *Trubadurul*, *Faust*, *Lakmé* etc.), cele mai populare spectacole de balet sunt: *Babatündér* [Magazinul de păpuși] de Bayer, *Coppelia* de Delibes, *Șeherezada* de Rimski-Korsakov, precum și spectacolul în patru acte intitulat *A szerelem négy évszaka* [Cele patru anotimpuri ale dragostei], coregrafia fiind realizată pe muzica lui Franz Schubert. Reprezentanții de excepție ai artei coregrafice din epocă sunt Irinel Liciu (pe numele original: Lia Silvia Popa), care pleacă mai târziu la București și artistul Roman Morawsky, invitat în anii '30 din Poznań la București și stabilit apoi la Cluj.

Schimbarea puterii aduce transformări în viața companiei de teatru maghiar: aceasta revine în clădirea din Piața Hunyadi și capătă statutul de Teatru Național, iar Opera Română își transferă sediul la Timișoara. În 1941 director general devine János Kemény, iar Viktor Vaszy va fi

munitoresc și la Budapesta și a fost regizor principal al Teatrului Orășenesc, secția operă (1935–1936), între 1937–1939 a stat la Paris, unde a fost scenarist, regizor și dansator. A luat parte la rezistența franceză, în 1945 a fondat teatrul sindical *Comédiens du Peuple*. În 1946 a condus secția teatrală a Uniunii Culturale a Muncitorilor, iar în 1947 a fost directorul teatrului I.C. Frimu din București. Din 1949 a fost regizor principal la Teatrul Național din Iași, iar din 1952 a fost regizor principal la Teatrul Maghiar de Stat din Sf. Gheorghe. Între 1958 și 1960 a fost directorul Casei de Cultură Petőfi din București, iar în 1963 s-a întors în orașul său natal, la Budapesta. Cel mai mare succes al său a fost parafraza *A felszabadult Dandin* György [Descătușarea lui György Dandin], care s-a jucat la Paris, la Budapesta și în București, care a fost văzută și apreciată și de către Eugen Ionescu (vezi MSZL 1994: 458).

- 15 Elena Liciu Penescu Genazini a fost prim-balerină a Operei Române din București, în anii 1930–1940. A fost partenera lui Oleg Danovski în spectacolul *Rapsodia maghiară*, pe muzică de Franz Liszt, montat de Danovski în 1945. Pentru scurt timp a fost maestră de balet la Opera Română din Cluj. După aceasta, se întoarce în București, unde devine maestră de balet la teatrul Alhambra. A condus un studio de balet privat până la naționalizare. Sub îndrumarea sa își încep activitatea talentata sa verișoară, Irinel Liciu, în plus Petre Manea, Tilde Urseanu, Lizi Lind, Indira Mulgund, Rosette Mocia și mulți alții.
- 16 Roman Morawsky (1897–1982), balerin și coregraf de origine poloneză. A învățat să danseze de la maestrul de balet al Operei Mari din Varșovia, Cechetti. După Primul Război Mondial, el activează încă în Polonia, la Poznań, ca solist și coregraf. El a fost unul dintre partenerii sistematici ai faimoasei Anna Pavlova și a fost unul dintre primii soliști ai baletului Petrușka de Igor Stravinski. Exact pentru acest rol a fost invitat la București, iar după aceasta, în 1930, se stabilește la Cluj. Aici el a fost maestru de balet al celor două Opere, cea Maghiară și cea Română, aproape 40 de ani. El este considerat și respectat astăzi, pe drept cuvânt, ca unul dintre fondatorii școlii de coregrafie din Cluj.

conducătorul artistic și prim-dirijorul Operei. Viktor Vaszy a organizat o companie serioasă, care era în stare să pună în scenă valorile muzicale europene și pe cele maghiare. Conducerea ansamblului de balet i-a revenit maestrului de origine poloneză, Roman Morawszky, avându-i ca soliști de excepție pe Kató Keresztes, Lotte Lehmann, Viola Rimóczy, Jolán Tóth, Kurt Cserminszky, Imre Domby, Attila Komáromy și Zoltán Szaboray. În această perioadă scurtă, de doar câțiva ani, sunt prezentate pe scenă producții prestigioase: Mozart, *Ámor játéka* (*Les petits riens*) [Micile nimicuri]; Delibes, *Coppelia*; Rimski-Korsakov, *Șeherezada*; Zoltán Kodály, *Marosszéki táncok* [Dansuri secuiești din Scaunul Mureș] (1943), în coregrafia lui Margit Dukony; Bartók, *A fából faragott királyfi* [Printul cioplît din lemn]¹⁷ (1944); precum și montaje pe muzica lui Grieg, Ceaikovski, Elgar, Sarasate. Intervine însă cea de-a doua conflagrație mondială, iar schimbul de clădire se repetă. În toamna anului 1945, ansamblul Operei Române revine de la Timișoara. Așadar, trupa teatrului maghiar este nevoită să se întoarcă în clădirea Teatrului de Vară din Parcul Central. Cu toate că în noua-veche clădire mai au încă loc câteva spectacole muzicale, până la înființarea Operei Maghiare de Stat piesele de balet lipsesc.

În 1948 este înființată Opera Maghiară de Stat din Cluj (în primii ani funcționează ca Operă Populară cu repertoriul adecvat). Reluarea spectacolelor de balet se realizează la Opera Maghiară. Opera nou înființată angajează artiști de renume precum: Larisa Șorban, Mária Imre, Imre Domby, Zoltán Szaboray, Sándor Iorga, Roman Morawszky, Kurt Cserminszky, Vasile Marcu, Lenke Pleth, Éva Winkler și alții. La început, obligațiile maestrului de balet au fost îndeplinite de Géza Horváth, acesta fiind urmat apoi de către maestrul de balet Nicolae Iacobescu¹⁸ și de coregraful Gabriella Taub. Este important de menționat faptul că, inițial, cele două companii de operă funcționează cu un repertoriu distinct. Primele spectacole sunt piese într-un singur act, iar coreografiile celor mai multe spectacole sunt prezentate de revistele de specialitate precum lucrări colective ale celor două ansambluri de balet, cel român și cel maghiar. Astfel de piese sunt: *Marosszéki hegyekben* [În munții din Scaunul Mureșului] de Zoltán Kodály; *Rapsodia română* de George Enescu; *Egy ukrán faluban*

17 A fost primul spectacol scenic Bartók montat în Cluj.

18 Nicolae Iacobescu a fost angajat la Opera Maghiară din Cluj în 1949, fiind considerat personalitatea fondatoare a Liceului de Coregrafie din Cluj și unul dintre cei care, după al Doilea Razboi Mondial, au pus bazele învățământului coregrafic de balet clasic clujean.

[Într-un sat din Ucraina] pe muzica lui Liadov și textul lui Géza Horváth, care a scris mai multe piese într-un singur act, în cazul acestui spectacol de balet el fiind însă și coregraful; *Alkonyattól hajnalig* [Din apus și până-n zori] în coregrafia lui Nicolae Iacobescu, coregrafia fiind realizată pe poemul simfonic *O noapte pe muntele Pleșuv* de Mussorgsky. Aceste numere de balet constituie primele spectacole susținute de Opera Maghiară, iar în același timp, încă din 1949, ele pregătesc din punct de vedere tehnic primul spectacol de balet de mare anvergură: *Fântâna din Bahcisarai* de Asafiev, în coregrafia lui Oleg Danovski.¹⁹

O piesă de balet monumentală, în trei acte, este și *Macul roșu*, pe muzica lui Glier și în coregrafia lui Oleg Danovski, prezentată de companie în 1951. În rolurile principale dansează: Larisa Șorban, Géza Horváth, Sándor Iorga, Kurt Csermínszky, Zoltán Szaboray, Petre Corpade.²⁰ Urmează *Șeherezada* în regia lui Petre Manea, mai apoi, în anul 1954, este susținut un spectacol reprezentativ al operei, *Keszkenő* [Năframa], pe muzica lui

19 Oleg Danovski (1917–1996) balerin și coregraf de origine ucraineană. A învățat arta dansului de la Boris Knyazev. Primele lui apariții pe scenă sunt legate de compania lui Ivan Dubrovin. Între 1938–1970 a fost solistul Operei Române din București, unde, mai târziu, devine maestru de balet și coregraf și, de asemenea, directorul ansamblului de balet. A fost extrem de sever și intransigent, un artist de un înalt profesionalism și cu o fantezie remarcabilă, care a avut mari succese în domeniul baletului clasic. A avut un stil epico-dramatic foarte personal, coregrafiile sale fiind, astfel, ușor de recunoscut. Din 1979 a fondat și a condus prima companie de balet independentă, *Fantasio*, la Constanța. Această companie a adoptat numele fondatorului ei după moartea acestuia. Colaborarea sa cu cele două Opere din Cluj a fost importantă, el a conceput coregrafii care au rămas de referință. A montat spectacole monumentale ca *Esmeralda* sau, în 1971, *Lacul lebedelor*, amândouă la Opera Română din Cluj.

20 Merită citat aici din studiul lui Ferenc László din 1992 : „Nivelul proiectului și chiar posibilitatea lui au fost asigurate de artiștii cu vechi state din Opera Română din Cluj: maestrul de balet Oleg Danovski a adus cu el soliștii balerini care la premieră au dansat aproape toate rolurile principale. [Era vorba despre spectacolul *Fântâna din Bahcisarai* – nota autoarei] Pe măsură ce ansamblul de balet al Operei Maghiare a început să se dezvolte, aceste roluri principale au fost, treptat, preluate de către artiștii maghiari. În 1951 a avut loc a doua premieră mai însemnată de balet, *Macul roșu* de Glier, unde tot balerini români au fost distribuiți în rolurile mai importante, pentru ca abia în 1953, în spectacolul *Șeherezada*, de Rimski-Korsakov, să se ajungă ca invitat de la Opera Română să fie numai coregraful și solistul spectacolului, Petre Manea. [...] În paranteză fie spus, conducerea Operei Române nu a fost așa de prietenoasă cu genul baletului cum a fost Opera Maghiară! Acest lucru a fost înțeles și de maestrul Danovski, un uriaș al artei dansului contemporan român, care a și plecat. Pentru balerinii români, Opera Maghiară a fost tot timpul un loc de afirmare. Și astăzi sunt foarte mulți balerini români care dansează la Opera Maghiară” (vezi László 1992: 112–113).

Jenő Kenessey, în coregrafia lui Gyula Harangozó și Irén Hamala, invitați de la Budapesta. Piesa *Năframa* a mai fost de două ori montată și prezentată în noua regie, în 1973 și în 1987.

Între timp, o parte a artiștilor se angajează la Opera Română, aflată într-un proces de consolidare, ori pleacă la București. În anul 1957, compania prezintă din nou un spectacol de balet în trei acte, intitulat *Surale*, scris de compozitorul sovietic Jarullin, care, tânăr fiind, a avut parte de o moarte eroică. Regia a fost semantă de Gabriella Taub,²¹ pe atunci încă angajata Operei Maghiare. În același an este pusă în scenă piesa de balet a lui Alfred Mendelssohn: *Călin*, regizor-coregraf fiind Tilde Urseanu din București. Baletul cu teme populare este de asemenea un spectacol emblematic, care, de-a lungul anilor a fost de mai multe ori readaptat, ca de exemplu în 1971 în coregrafia lui András Szántó, apoi, în anul 1988, în aceeași regie dar într-o nouă variantă scenică.

Odată cu plecarea Gabriellei Taub, opera rămâne fără coregraf specializat, așadar în anii ce urmează sunt invitați la operă o serie de coregrafi, ceea ce favorizează activitatea desfășurată aici. Este îmbucurător și faptul că trei dintre soliștii de dans importanți, Zoltán Szaboray, András Szántó și Tibor Fodor, experimentează cu succes munca de coregraf.

Anii 1959–1960 sunt deosebit de fructuoși. Oleg Danovski este din nou prezent cu câte o coregrafie, astfel în 1959 este pusă pe scenă piesa lui Mihail Jora, intitulată *La piață* (remontată în 1983), iar în următorul an cea a lui Zeno Vancea, *Priculiciul*. Sunt montate și alte două piese de balet pe muzică de compozitori români: *Dans* de I. Enescu, o piesă compusă pe muzica Rapsodiei Române și *La vie* de M. Jora, prima în coregrafia lui Octavian Stroia, cea de-a doua în coregrafia lui Floria Bodeuț-Capsali și Oc-

21 Gabriella Taub-Darvas (s-a născut în 1930 la Halmeu) s-a inițiat în tainele baletului la Școala de Balet din Timișoara. S-a afirmat ca o tânără talentată și a fost trimisă cu o bursă la Academia de Balet din Leningrad, unde, în cadrul Institutului Vaganova, și-a perfecționat măiestria în baletul clasic (1949–1952). În anii petrecuți aici i-au fost remarcate aptitudinile de coregraf și a fost trimisă la Institutul de Balet din Moscova, unde, în 1957, obține diploma de coregraf. Întoarsă acasă, se angajează la Opera Maghiară din Cluj, unde nu rămâne pentru mult timp, dar activitatea sa a fost determinantă pentru evoluția ansamblului de balet de aici. Își continuă activitatea la Opera Română, unde montează nestematele baletului clasic și aici are posibilitatea să valorifice din plin ceea ce învățase în Uniunea Sovietică. În 1970 emigrează, mai întâi în Israel, apoi în Statele Unite, unde deschide o școală privată. Atât în Israel, cât și în America colaborează cu ansambluri renumite de balet și are foarte mulți discipoli, care au devenit balerini renumiți. Însemnătatea activității Gabriellei Taub pentru cele două Opere clujene ar necesita un studiu de sine stătător.

tavian Stroia. Trebuie subliniat faptul că artiștii coregrafi din București au încercat să-și realizeze spectacolele și la Cluj, colaborând în primul rând cu artiștii de la Opera Maghiară. Așadar, alături de regizorii invitați, se implică într-o măsură tot mai mare și proprii artiști ai Operei. Un astfel de spectacol de balet în trei acte este cel al lui Ferenc Farkas, *Furfangos diákok* [Elevii poznași], în coregrafia lui Zoltán Szaboray, din 1960, din păcate scos destul de repede din repertoriu.

În ceea ce privește spectacolele de balet, sfârșitul anilor 1950 și începutul anilor 1960 este preioada cea mai fertilă. În 1960 sunt incluse în repertoriu încă trei piese: Ravel, *Bolero*; De Falla, *Tricornul* și piesa *Priculiciul*, deja amintită, toate cele trei spectacole de balet având un singur act, în coregrafia lui Vasile Marcu, care lucra deja la București. În continuare poate fi constatată existența unei colaborări de mare anvergură. În anul 1961, cele două companii de operă prezintă în coproducție baletul intitulat *Romeo și Julieta* al lui Sergei Prokofiev, în coregrafia Gabriellei Taub. Spectacolul a fost susținut de soliștii și ansamblurile de balet ale ambelor Opere, iar dirijorul, decorurile și partea tehnică au fost preluate de Opera Română. În rolul Julietei, Margit Sipos a atins performanțe impresionante. Critica afirma: „A apărut ca un artist integru, care-și subordonează tehnica integral conținutului uman al rolului”. Nici partenerii ei n-au rămas mai prejos. Zoltán Szaboray, Tibor Fodor, György Vas, Mária Imre, Andor Török au obținut – pe bună dreptate – recunoașterea publicului și a specialiștilor.

Cel de-al treilea spectacol, performat cel mai frecvent de către ansamblul de balet al Operei Maghiare, este *Spărgătorul de Nuci* de Ceaikovski. Aceasta a fost prezentată în premieră de compania de balet în anul 1962, în coregrafia Tildei Urseanu. A mai fost pusă apoi în scenă în anul 1979, în coregrafia lui Tibor Fodor, iar în 1996, în regia lui Ferenc Valkay; mai apoi, în 2008, a fost readaptată și prezentată de maestrul de balet Vasile Solomon.

Anul 1964 se remarcă prin premiera a trei spectacole de balet într-un singur act. Un spectacol de o seară este poemul coregrafic al lui Paul Constantinescu, intitulat *Nuntă în Carpați*, care, de fapt, nu are acțiune, lucrarea fiind o prezentare pe scenă a unor dansuri din diverse regiuni pe un libret de Béla Balogh. Cea de-a doua creație este *A fából faragott királyfi* [Printul cioplit din lemn] de Béla Bartók, în legătură cu care – în afara faptului pozitiv al punerii pe scenă – critica a menționat că s-a păstrat foarte puțin din tradițiile scenice ale lucrării. Sunt menționate însă

performanțele obținute de actori: farmecul prințesei în interpretarea lui Margit Sipos, figura prințului, excelent realizat de György Vas, precum și suplețea artistei Erzsébet Nagy. În cazul ambelor piese de balet, regizorul-coregraf era Ștefan Gheorghe din București. *Prințul cioplit din lemn* va mai fi pus în scenă doar în 2006, în coregrafia unei tinere artiste: Melinda Jakab. Cel de-al treilea balet este o lucrare realizată de doi artiști clujeni: *Találkozások* [Întâlniri] de Ervin Junger, pe libretul de Gábor Dehel, a fost una dintre rarele situații în care era inclusă în repertoriul operei o lucrare realizată de un autor maghiar din țară.

În următorul an, dorind să-și plătească o veche datorie față de Bartók, ansamblul de balet prezintă și spectacolul intitulat *A csodálatos mandarin* [Mandarinul miraculos], în colaborare cu coregraful bucureștean Stere Popescu. Spectacolul a avut un ecou remarcabil și a fost ulterior adaptat pentru cinematografie. Actorii acestei realizări deosebite sunt: Mária Lukács în rolul prostituatei, care și-a construit prestația scenică la un înalt nivel, atingând culmile spectacolului de balet-mișcare; rolul Mandarinul este conceput remarcabil din punct de vedere coregrafic și interpretativ, într-o manieră plină de suspans, de către Tibor Fodor, acest spectacol având o deosebită importanță pentru propria carieră; cei trei criminali, Gavril Rusu, András Borbáth și Vilmos Schlosser, și-au realizat rolul cu pasiune și o forță, la fel și József Szabó în rolul băiatului, ca și Aurel Albu, care a dansat în rolul bătrânului cavalier.

Așa cum am afirmat și mai înainte, acest deceniu a fost unul de excepție în viața ansamblului de balet al Operei Maghiare de Stat. Compania realizează în 1966 trei piese într-un act, în coregrafia lui Trixy Checaș de la Teatrul Muzical din Galați: *Pasărea de foc* de Stravinsky, *Daphnis și Chloé* de Ravel, precum și *Un american la Paris* de Gershwin. Din distribuție pot fi amintite nume de artiști care au contribuit la succesul excepțional al acestor producții: Erzsébet Nagy, Mária Lukács, Vilmos Schlosser, Simion Blaga, Éva Taub, Margit Sipos, Tibor Fodor, Andor Török, András Borbáth, Aurel Albu, Gavril Rusu, Jenő Réthy, József Szabó și László Szabó. Spectacolele au fost lăudate în mod deosebit de critică: Erzsébet Nagy, în baletul *Pasărea de foc*, a câștigat simpatia publicului cu săriturile ei ușoare și cu un rol bine pregătit. Margit Sipos în *Daphnis...*, iar András Borbáth în spectacolul de balet al lui Gershwin au oferit apariții de neuitat. Potrivit părerii muzicologului Ferenc László: „Cele trei capodopere prezentate în cadrul unui singur spectacol pot fi considerate antologia în miniatură a baletului occidental modern, în care se manifestă în special

diversitatea artei, ceea ce transformă sarcinile maestrului de balet în activități deosebit de interesante”.

În anul 1968 mai urmează încă două piese de balet într-un act: *Noc-turnele*, pe muzica lui Claude Debussy și lucrarea *Tablouri dintr-o expoziție* pe muzică de Mussorgsky-Ravel, ambele în coregrafia lui András Szántó. După aceea, se pare că acest curs bogat al spectacolelor de balet seacă pentru un timp; pentru o lungă perioadă nu au fost posibile decât reluări ale unor piese mai vechi, exceptând baletul intitulat *Sárga rózsza* [Trandafirul galben] de Béla Hary, în coregrafia lui Oleg Danovski, avându-l ca maestru de balet și consilier pe probleme de folclor pe András Szántó. Distribuția premierei absolute cuprinde următoarele nume: Margit Sipos, Erzsébet Szálassy Nagy, Tibor Fodor, György Vas, Nicolae Chirițescu, Daniela Irimieș, András Szántó și László Szabó. Criticii au salutat cu entuziasm spectacolul de balet ce a durat toată seara. Baletul, ca spectacol de sine stătător, lipsea de stagiuni întregi din repertoriul Operei Maghiare, deoarece trupa era, din păcate, rar folosită la nivelul artistic și exigențele tehnice ale unui ansamblu care ar fi putut susține propriile spectacole. Astfel, nivelul spectacolelor lăsa de dorit, iar în interiorul companiei de balet s-a înrădăcinat tendița de migrație continuă.²²

După 1976, în repertoriu s-au înmulțit piesele românești obligatorii, iar în ceea ce privește tematica acestora, uneori și ea era prescrisă, ca de pildă în cazul baletului într-un act al lui Sergiu Sarchizov intitulat *Len-dület* [Avântul] și al spectacolului de balet tematic al lui Radu Odeșteanu, *Kohók* [Furnalele] – acesta din urmă fiind reinnoit în anul 1985. Ambele spectacole de balet au fost realizate în coregrafia lui Tibor Fodor.

În 1980, publicul a mai putut aplauda două spectacole de balet de Hary în premieră absolută: *Hófeherke és a hét törpe* [Albă-ca-Zăpada și cei șapte pitici], balet în trei acte pentru copii în regia și coregrafia lui Tibor Fodor, cunoscuta poveste a fraților Grimm fiind prelucrată în vederea realizării unui libret de către Ariel-Nicky Ionescu. În 2002, spectacolul a fost pus din nou în scenă de către maestrul de balet Mihail Mândruțiu.

22 Muzicologul Ferenc László vede printre cauzele acestui fenomen faptul că „dintre dansatorii mai valoroși ai instituției niciunul nu a reușit să se impună ca personalitate capabilă să structureze un ansamblu, în timp ce, peste tot în lume, orice ansamblu renumit de balet, chiar și din provincie, e animat de personalitatea unui coregraf, care nu doar montează, ci creează și un stil, formând astfel și dansatori care au, la rândul lor, personalitate. Astfel că mari coregrafi precum Danovski și Chechais nu au mai venit să lucreze pe malurile Someșului” (vezi László 1992: 109).

Până la schimbarea de regim, în afara spectacolelor reluate, sunt susținute doar puține spectacole în premieră: în 1983, piesa *Acteon* pe muzica lui Alfred Alessandrescu și *După-amiaza unui faun*, pe muzica poemului simfonic cu același titlu de Debussy, ambele în coregrafia lui György Vas. O piesă de mai mare anvergură este un spectacol de balet în trei acte, *Primăvara*, de Cornel Trăilescu, în coregrafia lui Ferenc Valkay, care lucra în aceea vreme încă la Timișoara. Duetul de îndrăgostiți din această piesă, în interpretarea lui Nicolae Chirițescu ori Mircea Pusta și Erzsébet Nagy, făcea parte aproape obligatoriu din programul fiecărei serii de spectacol. Valkay a ridicat compania de balet la nivelul la care aversiunea publicului față de acest tip de spectacol a dispărut cu desăvârșire.

În 1985, György Vas a pus în scenă într-o nouă coregrafie *Rapsodia română* de Enescu, lărgind astfel lista repertoriului românesc. Tot creația unui artist român – a lui Laurențiu Profeta – este și baletul de o seară întreagă *Print și cerșetor* (text de Ionel Hristea și Oleg Danovski după Mark Twain, regizor-coregraf Adrian Caracaș). Spectacolul pentru copii – precum multe alte piese ce meritau o soartă mai bună – a fost scos repede din repertoriu. Ultima premieră a avut loc în anul schimbării de regim: *Egy új élet felé* [Spre o viață nouă], balet tematic sub bagheta lui Béla Hary.

Merită încă menționate următoarele: după pensionarea lui András Szántó și Tibor Fodor (1982) și trecerea în neființă a lui György Vas în 1985, ansamblul de balet a rămas fără un conducător artistic al colectivului de coregrafi. Până în anul 1989, activitatea maestrului de balet a fost preluată de Margit Sipos, iar apoi, pentru scurt timp, de Erzsébet Szállassy Nagy. În ceea ce privește coregrafia premierelor, au fost invitați artiști din afară. Reluările pieselor au fost realizate în mod exemplar de artiștii aflați la conducere, împreună cu Jenő Réthy și Jenő Pintér. Conducerea artistică, pentru „a scăpa” de piesele românești obligatorii, s-a bazat de cele mai multe ori pe compania de balet, și astfel baletul clasic nu și-a mai găsit locul pe scenă. În asemenea condiții, dansatorii cu adevărat bine pregătiți considerau că nu mai merită să se angajeze la Opera Maghiară.

Situația s-a schimbat odată cu apariția artistului-coregraf timișorean Ferenc Valkay,²³ care la început a fost balerinul invitat în piesa *Samson și Dalila* de Camille Saint-Saëns, apoi, din 1990, a fost angajat

23 Importanța carierei lui Ferenc Valkay poate fi pusă în analogie cu aceea a Gabriellei Taub. Ferenc Valkay (născut în 1940 la Timișoara) s-a făcut cunoscut ca balerin în orașul natal, iar prin intermediul televiziunii, în toată țara. După ce a parcurs ro-

în calitate de maestru de balet. El a înnoit ansamblul de balet, iar prin muncă perseverentă l-a pregătit tehnic pentru rezolvarea unor sarcini artistice pretențioase, introducând în activitatea companiei elemente ale baletului modern și neoclasic. Piesele într-un act ale primilor ani sunt: *A magány stációi* [Stațiile singurătății], în regia coregrafei Aranka Hegyesi de la Budapesta, pe muzica lui György Orbán; *Micile nimicuri* (*Les petits riens* în original, tradus în maghiară ca *Ámor játéka*), piesă ce a participat în 1991 la Festivalul Mozart, în coregrafia lui Ferenc Valkay; în anul următor, tot Valkay a regizat spectacolul de balet *Andante-Allegro*; în 1993 au fost realizate trei spectacole de dans regizate de coregraful invitat István Áment: *Pókok* [Păianjenii], pe muzica lui Béla Bartók, *Olasz Capriccio* [Capriciu italian], pe muzică de Ceaikovski și *In Memoriam John Fitzgerald Kennedy*, muzica fiind compusă de Samuel Barber; în anul 1994 sunt realizate în premieră din nou trei spectacole de dans: *Simfonia clasică* de Prokofiev, pe piesa muzicală cu același titlu, *Povestea soldatului*, de Stravinski și *Galántai táncok* [Dansuri din Galanta], de Zoltán Kodály, de asemenea în coregrafia lui István Áment, venit în vizită din America. În același an au mai fost puse în scenă: *Érted van a Bolero* [Îți dedic un Bolero], în coregrafia lui Ferenc Valkay, mai apoi, *Valahol, valamikor* [Undeva, cândva], pe muzica lui Jean Michel Jarre, în 1995, *A tánc ünnepe* [Sărbătoarea dansului], un montaj din diverse numere de balet realizat de Ferenc Valkay. Toate aceste spectacole au fost prezentate și în turnee.

Cu ocazia zilelor Bartók din 1995, compania a prezentat piesa *Mandarinul miraculos* în coregrafia lui Valkay, convingând publicul că prin menținerea formei standard este posibilă o realizare mai modernă, într-o manieră cu totul nouă. Această piesă va fi pusă în scenă din nou în 2007, cu o coregrafie reînnoită de Melinda Jakab. După scurt timp sunt prezen-

lurile principale ale repertoriului clasic, a trecut la coregrafie. Din 1964, a fost solist și coregraf la TVR și la Opera Română din Timișoara. În 1991, se angajează la Opera Maghiară din Cluj unde pune în mișcare „apele stătute” ale ansamblului de aici. Reușește să înființeze în cadrul Operei ansamblul AMO Dance Company, prin intermediul căruia balerinii Operei Maghiare participă pentru prima dată la turnee în Europa și peste ocean. Conduce cu o mână fermă ansamblul și dovedește reale calități organizatorice, probate și prin întinerirea acestuia. Formarea și pregătirea lui sunt așezate pe baze profesionale, iar ca urmare, pe lângă baletul clasic, ansamblul și publicul încep să fie formate și în direcția dansului modern. El mai are meritul de a fi promovat cu multă răbdare și tact pedagogic tinerele talente. În ciuda faptului că maestrul de balet Mihail Mîndruțiu, care i-a fost lui Valkay asistent de nădejde, a încercat să meargă pe drumul trasat de acesta, plecarea subită a lui Valkay de la Cluj este o mare pierdere pentru instituție.

tate din cele două spectacole de balet de Kodály, – *Dansuri din Galanta* și *Dansuri secuiești din Scaunul Mureș* – de această dată în regia lui Valkay. *Spărgătorul de nuci* este reînnoită, apoi este pusă în scenă *Cenușăreasa* de Prokofiev, în regia lui István Áment, utilizând în premieră coregrafia Gabriellei Taub din 1969, de la Opera Română.

În 1998, publicul este fermecat de *Don Quijote*, adaptat pentru balet pe muzica lui Minkus, în coregrafia lui Ferenc Valkay. După acest spectacol de mare anvergură, artistul mai realizează coregrafia unei piese interesante și de mare succes, intitulată *El Amor*. În cadrul celor două acte se celebrează tangoul, materialul muzical fiind selectat din repertoriul formației Gypsy Kings. În anii în care Valkay era la conducere, ansamblul participă la mai multe turnee în străinătate.

În anul 2001, Ferenc Valkay pleacă din instituție. Va fi înlocuit de Mihail Mândruțiu, care, în 2002, a readaptat *Albă-ca-Zăpada* și a pus în scenă *Giselle* de Adam, *Coppelia* de Delibes, iar în anul 2006, *Spărgătorul de nuci*. Din nefericire, Mândruțiu a intrat în conflict cu compania de balet și, ca urmare, a plecat de la Opera Maghiară. În locul lui a fost angajat maestrul de balet Vasile Solomon, care impune un stil de muncă extrem de sever ansamblului de balet. În prezent pregătește un montaj pentru Ziua Mondială a Dansului. O altă reprezentație interesantă care trebuie menționată este și spectacolul de balet dedicat copiilor, intitulat *Mici-mackó* [Ursulețul Winny Pooh], pe muzica lui Luis de los Cobos Almarez, în coregrafia Danielei Timofte. Această piesă a mai fost pusă în scenă în 2005, în cadrul unui spectacol de studio, abstract și suprarealist, dar care – într-un mod de neînțeles pentru mine – nu a mai fost prezentat ulterior decât de foarte puține ori.

Ar mai trebui amintite două nume de artiști. Primul este cel al Melindei Jakab, care – pentru prima oară în istoria Operei Maghiare – a absolvit studii universitare și a obținut o diplomă de regizor-coregraf la Conservatorul de Muzică Gheoghe Dima din Cluj. În ceea ce privește genul abordat, lucrarea ei de diplomă este un colaj și a fost realizată în 2004, purtând titlul de *Vibration*. Alte piese realizate în regia artistei sunt: *Légszomj* [Sufocat], pe muzica poemului simfonic al lui Richard Strauss, *Halál és megdicsőülés* [Moarte și transfigurare], în 2005, coregrafia spectacolului *Prințul cioplit din lemn* în 2006, precum și o piesă deja amintită din 2007, *Mandarinul miraculos*. Cealaltă artistă al cărei nume trebuie menționat este Gabriella Rusu, care conduce compania de balet, găsind soluții

ideale pentru distribuirea dansatorilor în diferite roluri și pentru imaginarea interludiilor în spectacolele de operă.

În legătură cu spectacolele de balet ale scenei muzicale maghiare mai trebuie amintit și faptul că, chiar de la apariția acestor reprezentații, ele au fost susținute în majoritatea orașelor mari din Ardeal. În ultimele decenii, această practică – în special datorită rațiunilor financiare – începe să dispară. Opera Maghiară și-a propus ca într-un viitor nu prea apropiat să apară cel puțin pe scena orașelor mai importante din Transilvania.

Corpul de balet și soliștii acestuia îndeplinesc un rol important în interludiile operelor și în special ale operetelor. Trebuie subliniată participarea lor la realizarea deja amintitei opere *Samson și Dalila*, precum și a operelor *Carmen*, *Bánk bán* [Banul Bánk], *Háry János* [Hary Janos], *Székelly fonó* [Șezătoare secuiască], *Trubadurul*, *Faust*, apoi a operetelor precum: *Hawaii rózsája* [Floarea din Hawaii] și *Viktória* [Victoria] de Pál Ábrahám, *A bajadér* [Baiaadera] și *Csárdáskirálynő* [Silvia] de Imre Kálmán, sau *Lilacul și Voievodul țiganilor* de J. Strauss.

Pe scurt și fără a intra în detalii, trebuie menționate și spectacolele de balet ale Operei Române din Cluj și Timișoara. Opera Română din Cluj își reia activitatea în 1945, fiind susținută și de școala de balet fondată în 1950 de Octavian Stroia, care de atunci și până astăzi pregătește tinerele talente în domeniul dansului. În afara de *Coppelia*, în coregrafia lui Roman Morawsky, și *Esmeralda*, regizată de Oleg Danovski, Gabriella Taub-Darvas, care între timp a plecat de la Opera Maghiară și s-a angajat aici, pune pe scenă în 1959 *Lacul lebedelor* de Ceaikovski, apoi baletul deja amintit, *Romeo și Julieta*, iar în 1969, *Cenușăreasa*, tot de Prokofiev. În 1965, cu aceeași coregrafie sunt prezentate piesele *Întoarcerea din adâncuri* de Mihail Jora și *În calea trăsnetului*; în 1969 este readaptată *Coppelia* și apare în premieră *Giselle* de Adam. În 1971, Oleg Danovski regizează din nou *Lacul lebedelor*, prezentat în turneu în Bulgaria și Italia.

După ce Taub a emigrat, maestru de balet devine Alexandru Schneider, venind de la Opera din Timișoara, care montează *Coloana infinită*, inspirată de Constantin Brâncuși și baletul lui Tudor Jarda, *Luceafărul de ziua*. Scurta sa activitate de la Cluj este continuată de Vasile Solomon, care pune în scenă următoarele spectacole de balet: *Paquita*, pe muzica lui Minkus, *Simfonia clasică* de Prokofiev, *Spărgătorul de nuci* de Ceaikovski, *Oxigen* (colaj), *Poema română*, balet conceput pe muzica Simfoniei a III-a, de G. Enescu. Următorul maestru de balet este Adrian Mureșan, care montează din nou piesa lui Jarda, apoi realizează coregrafia spectacolelor:

Carmen de Bizet-Șcedrin, *Ciuleandra* de Valentin Timariu, *Carmina Burana* de Karl Orff, *Peer Gynt* de Grieg, precum și *Șeherezada* de Rimski-Korsakov. În acest moment, Opera Română are un nou maestru de balet, în persoana lui Roland Podar. Spectacolele operei au fost susținute cu succes de artiști excepționali ca: Larisa Șorban, Jana Popovici, Valeria Gherghel, Lucia Cristoloveanu, Simona Noja, Ileana Todea, Ferenc Zsigmond, Emilian Barteș, Adrian Mureșan, Radu Ciucă, surorile Bacsenszky etc.

La Opera din Timișoara a funcționat o puternică secție de balet, iar Opera acorda o atenție deosebită acestor spectacole. Pot fi amintite *Haiducii* de Hilda Jerea, în coregrafia lui Mercedes Pavelici, *Domnișoara Nastasia* de Constantin Trăilescu (dupa textul lui G.M. Zamfirescu), *Priculiciul*, în coregrafia lui Trixy Checais, *Șeherezada* de Rimski-Korsakov, *Rapsodia română* de Enescu, *Petrică și lupul* de Prokofiev, *La piață* de Mihail Jora, *Surale* de Jarullin, *Lacul lebedelor* de Ceaikovski, *Romeo și Julieta* de Prokofiev, la care și-au dat concursul artiști deosebiți precum Maria Baradezian-Kecske, Ferenc Valkay, Judit Gobetz, Vasile Fonta.

Bibliografie

BENKŐ András

1992 Énekesjátéktól – az operáig (A kolozsvári magyar zenés színpad fejlődése 1948 decemberéig). In: KÁNTOR Lajos – KÖTŐ József – VISKY András (ed.): *Kolozsvár Magyar Színháza. 1792–1992*. Kolozsvári Állami Magyar Színház–Kolozsvári Állami Magyar Opera, Kolozsvár, 85–107.

ENYEDI Sándor

1972 *Az erdélyi magyar színjátszás kezdetei. 1792–1821*. Kriterion Kiadó, Bukarest

FERENCZI Zoltán

1897 *A kolozsvári színészet és színház története*. Kolozsvár

JANOVICS Jenő

1941 *A Farkas utcai színház*. Singer és Wolfner Irodalmi Intézet Rt kiadása, Budapest

LAKATOS István

1955 *Az erdélyi színpadi táncművészet kezdetei. Táncművészet*. (6) Budapest, 257–261.



COREGRAFIA ȘI ETNOCOREOLOGIA MAGHIARĂ DIN TRANSILVANIA

1977 *A kolozsvári magyar zenés színpad*. Kriterion Kiadó, Kolozsvár

LASKAY Adrienne

2003 *A kolozsvári Állami Magyar Opera 50 éve (Eseménytörténet a sajtóviszhang tükrében)*. Erdélyi Híradó Kiadó, Kolozsvár

LÁSZLÓ Ferenc

1992 A kilencedik, a legnagyobb (A Kolozsvári Magyar Opera). In: KÁNTOR Lajos – KÖTŐ József – VISKY András (ed.): *Kolozsvár Magyar Színháza. 1792–1992*. Kolozsvári Állami Magyar Színház–Kolozsvári Állami Magyar Opera, Kolozsvár, 109–120.

SZÉKELY György (red.)

1994 *Magyar Színházművészeti Lexikon*. Akadémiai Kiadó, Budapest

De la dansul popular la spectacolele de teatru-dans

În anii 1990, în urma căderii așa-numitei cortine de fier, s-au înmulțit ca ciupercile după ploaie ansamblurile profesioniste de dans popular maghiar din Transilvania, iar singura formație de acest gen existentă până atunci – Ansamblul Artistic Profesionist Mureșul – a suferit de asemenea transformări uriașe. Mai întâi, în aprilie 1990, a fost înființat Ansamblul Folcloric de Stat „Trei Scaune”, apoi, imediat după aceea, în septembrie 1990, a urmat Ansamblul Secuiesc de Stat Harghita. În ambele locuri exista deja o mișcare de amatori foarte puternică ce a putut sta la baza înființării acestor noi ansambluri.



Mai apoi, în anul 1998, a fost înființat Atelierul de Dans Popular din Odorheiu Secuiesc și, în sfârșit, dar nu în ultimul rând, în anul 2002 a luat ființă și Ansamblul de Dansuri Oradea. Aceste cinci ansambluri de dansuri profesioniste funcționează și în prezent, iar până astăzi fiecare și-a format deja propria orientare. În afara lor au existat însă și alte încercări și probabil vor fi și în viitor. Astfel, trebuie menționată înființarea Ansamblului de dansuri populare Terbete-Zalău, din 2004, în cadrul căruia, la început, au fost angajate patru perechi de dansatori profesioniști, iar până astăzi numărul lor a crescut la opt perechi, incluzând și o formație instrumentală. De asemenea, Ansamblul Folcloric „Pipacsok” din Cristuru Secuiesc este considerat tot semiprofesionist, iar conducătorul acestuia, Csaba László, a rezolvat problema remunerării dansatorilor într-un mod inedit, prin sponsorizări din partea unor firme. Nu demult, în anul 2007, a existat și o încercare sortită eșecului: la Satu Mare, Consiliul Județean ar fi dorit înființarea unui ansamblu folcloric maghiar. Consili-

erii români au decis înființarea formației de dansuri populare românești, votând totodată și pentru constituirea unui ansamblu maghiar. În urma acestei decizii s-a constatat faptul că nu există nici dansatori, nici muzicanți și nici măcar un conducător al formației, așadar era vorba despre un copil mort în fașă.

Să revenim însă la instituțiile noastre funcționale – la cele care au o bună activitate – și să urmărim puțin care dintre ele și ce anume reprezintă, în ce direcție se îndreaptă. Folclorul și tradițiile absolut autentice sunt prezentate de o serie de spectacole puse în scenă de Mihály András, conducătorul Ansamblul Secuiesc de Stat Harghita, formația reprezentând cea mai populară orientare. Linia urmată de Ansamblul Artistic Profesionist Mureșul este asemănătoare, însă această echipă a început deja să susțină, în mod regulat, spectacole de teatru-dans. În ultimul an, cu această echipă cel mai mult a lucrat coregraful János Varga din Zalaegerszeg. Calea urmată de Ansamblul de Dansuri Oradea este similară, dar în cazul acestuia există o mai mare frecvență în ceea ce privește prezentarea spectacolelor de dans realizate în primul rând sub conducerea artistică a lui Csaba László. Atelierul de Dans Popular din Odorheiu Secuiesc a prezentat la început spectacole folclorice, ajungând până în prezent la dansul contemporan, iar această direcție a fost evidențiată și mai mult în 2007, odată cu venirea lui Călin Orza. Ansamblul, cu efectivul redus, adoptă în prezent exclusiv domeniul dansului contemporan, așadar a străbătut o cale lungă, dacă ne gândim la faptul că la înființarea formației, fostul primar, Jenő Szász, a crezut că va avea o echipă ce va putea fi scoasă pe scenă doar la acțiunile de protocol ...

În sfârșit, dau ca exemplu calea urmată de Ansamblul Folcloric de Stat „Treii Scaune” – redenumit apoi în 1999 –, care a avut probabil cea mai variată orientare, deoarece această formație a fost deschisă de-a lungul anilor spre orice fel de inițiativă. Ansamblul a pregătit atât producții de dansuri populare tradiționale, spectacole de dans și teatru-dans, mergând până la dansul contemporan, cât și spectacole de teatru. Pentru a susține cele afirmate, trebuie menționate câteva titluri de spectacole. Până în prezent, Ansamblul de Dansuri „Treii Scaune” a susținut de peste 200 de ori spectacolul de dansuri populare tradiționale intitulat „*Erdélyország az én hazám*” [Ardealul este țara mea]. În ceea ce privește reprezentațiile de teatru-dans, au fost concepute spectacole interesante, de pildă, *Váróterem* [Sala de așteptare] (în regia lui Sándor Román), *Ábel* [Abel] (în regia lui Árpád Könczei) sau *Ördögszekér* [Căruța diavolului] (în



regia lui László Ivácson) și merită reținută una dintre creațiile de debut în domeniul dansului contemporan a lui Călin Orza, *Tavaszi áldozat* [Sărbătoarea primăverii] (pe muzica poemului simfonic „Le Sacre du Printemps” de Stravinski). Din seria producțiilor teatrale trebuie amintită piesa intitulată *Vérnász* [Nuntă însângerată] de Garcia Lorca, în regia lui László Bocsárdi. Datorită acestei palete variate de genuri a fost înființat în 2005, în cadrul ansamblului, un atelier de teatru-dans sub numele de Studio M, directorul artistic fiind Péter Uray.

Este interesant faptul că în ultimii 15-20 de ani majoritatea ansamblurilor folclorice s-a orientat spre exploatarea tehnicilor de teatru-dans. Poate oare acest fenomen să afecteze prestația scenică a dansatorilor populari? Nicidecum, în opinia mea, manifestările teatrale în sine includ deja activități suplimentare care constituie adevărate provocări pentru acești dansatori. Tocmai acesta este motivul pentru care ansamblul poate susține o paletă atât de variată de apariții scenice. Ferenc Novák, coregraf premiat cu premiul Kossuth, susține și el că spectacolul teatral este singura formă prin care poate fi conservat tezaurul nostru folcloric redat prin dansurile populare.

Evident, având doar dansatori care nu dețin decât cunoștințe de dans folcloric, toate acestea se realizează cu multă dificultate. În mod categoric, în arta coregrafică se impune o manieră de pregătire în urma căreia ar putea fi formați artiști care ar aduce pe scenă spectacole de un nivel superior. După mai mulți ani de încercări, anul acesta (2009) se deschide poarta unei astfel de oportunități în cadrul Universității de Artă Teatrală din Târgu Mureș, deoarece din toamnă – potrivit speranțelor noastre – va exista aici o secție de artă coregrafică.¹ Iar în cazul în care materia studiată va putea fi repartizată în așa fel încât linia dansului popular să rămână în prim-plan, am putea avea câștig de cauză.

1 Secția va presupune un ciclu de învățământ de 3+2 ani (nivel licență și nivel master) și se bazează pe o programă academică ce conține cursuri de etnocoreologie, balet clasic, dans modern, dans sportiv, dans de societate, acrobatică și, de asemenea, cursuri specifice formării actorilor.



Prezentarea activității Asociației de Dans Popular a Maghiarilor din România

Adunarea generală din 25 mai 2004 a Asociației de Dans Popular a Maghiarilor din România a adus schimbări mari în ceea ce privește viața uniunii. Au avut loc modificări privind sediul, numele și Statutul asociației, dar și conducerea a fost schimbată.

Potrivit deciziilor luate, sediul asociației a fost mutat la Sfântu Gheorghe, iar membrii ei nu mai sunt persoanele fizice, ci diverse instituții.

Realizări din ultimii 5 ani: procesele-verbale redactate cu ocazia adunărilor generale, scopul și obiectivele prevăzute în Statutul Asociației.

Înființarea și funcționarea biroului de informații

La cererea conducerii precedente, anul fiscal al vechii asociații a fost prelungit până la sfârșitul lunii decembrie 2004, astfel conducerea de acum a preluat efectuarea operațiilor contabile începând cu 1 ianuarie 2005, gestionând de la această dată fondurile bănești obținute din proiecte, cotizații și donații. Inventarul vechii asociații a rămas la filiala din Miercurea Ciuc, iar edificarea infrastructurii noului sediu i-a revenit conducerii noi.

Biroul asociației a început să funcționeze încă din primul an de existență a noii președinții și chiar dacă se afla încă într-o fază incipientă, și-a deschis porțile într-una dintre încăperile cu ieșire la stradă din Casa Artelor din Sfântu Gheorghe în decembrie 2004. Din acel moment trebuiau acoperite cheltuielile comune, abonamentul telefonic, precum și alte cheltuieli ce țin de infrastructură, la fel și retribuirea personalului angajat. Anul 2005 a fost foarte dificil, fondurile pentru cheltuielile minime de funcționare au fost obținute din proiecte, iar cu personalul biroului au fost încheiate contracte civile, aceștia prestand servicii doar câte trei ore pe zi. În pofida faptului că biroul a întâmpinat probleme materiale, a fost realizată pagina web a asociației și au fost recrutați noi membri. Atât creșterea numărului membrilor, cât și plata cotizațiilor, precum și



proiectele de succes pe care le-am elaborat ne-au ajutat să menținem în funcțiune biroul.

În anul următor, proiectul nostru înaintat către Fundația Communitas a obținut finanțare din 2006, baza materială a biroului fiind asigurată printr-o susținere de tip normativ. Atunci a fost luată decizia ca în locul personalului prestator de servicii să fie angajat în fruntea biroului un secretar cu normă întreagă, fapt realizat după mai multe luni de căutări și încercări. De atunci, s-au făcut progrese importante în ceea ce privește menținerea relațiilor cu membrii asociației, iar pagina web a fost completată cu informații mai mult sau mai puțin actuale. Această activitate lasă încă de dorit, am putea fi însă disculpați datorită faptului că din banii care ne stau la dispoziție nu poate fi plătită decât o singură persoană, iar aceasta lucrează ca secretar, concepe și scrie proiecte, întreține contabilitatea primară, antamează relații profesionale și cu publicul și actualizează pagina web. Funcționarea biroului este asigurată și în prezent.

În ultimii trei ani s-a reușit dotarea biroului cu echipamentul de bază necesar, acesta intrând în patrimoniul asociației. Activitatea biroului are o contribuție importantă în ceea ce privește realizarea programelor asociației și înlesnește intrarea acestora în conștiința publică. Pe zi ce trece, tot mai multe persoane se adresează biroului nostru cu problemele lor, încercând să găsească aici îndrumare profesională, consiliere pentru proiecte, stabilirea unor relații sau parteneriate.

Arhiva profesională

Constituirea arhivei profesionale a asociației a fost posibilă datorită unui proiect finanțat de Szülőföld Alap.² Realizarea acestui lucru a însemnat achiziționarea unor materiale de specialitate (cărți, materiale audio, înregistrări video).

Foia de inventar cu materialele cumpărate a fost publicată pe pagina web a asociației. În prezent, în arhiva asociației există 19 videocasete, 120 de cărți, 52 de CD-uri, 11 DVD-uri, 15 casete audio, lista cu titlurile acestora putând fi citită pe site.

2 Szülőföld Alap constituie un fond pentru sprijinirea culturii maghiare din afara granițelor Ungariei. Fondul este gestionat de Ministerul Culturii din Ungaria.



Cu ocazia adunărilor generale, de fiecare dată a fost discutată funcționarea arhivei, dar, din păcate, acest lucru nu a fost rezolvat până acum. Până când se va găsi o soluție, materialele care se găsesc pe foaia de inventar – în cazul în care nu există probleme legate de drepturile de autor – vor putea fi xerocopiate în birou pentru membrii noștri.

Programele de instruire

Curs de coregrafie

Cursurile de coregrafie au fost introduse în program din toamna anului 2005. Scopul a fost crearea unui cadru pentru întâlniri, schimburi de experiență, invitații lansate unor persoane recunoscute din punct de vedere profesional și care dețin o viziune globală referitor la ramurile acestei profesii. Coregrafii invitați au destăinuit opinia lor despre arta coregrafiei, și-au făcut cunoscute lucrările, mai mult decât atât, au existat ocazii când au fost analizate lucrările coregrafilor prezenți.

În rândul participanților la aceste forme de instruire a existat un impact pozitiv, aceștia considerând foarte utile cursurile. Din păcate nu au participat mai multe persoane pentru care aceste întâlniri ar fi putut constitui un progres sub aspect profesional. Credem că nu a fost apreciată îndeajuns valoarea oportunității oferite.

Apoi, la adunarea generală din 2007 a fost luată decizia să nu se mai organizeze de două ori pe an sub această formă cursurile, ci doar o singură dată; în plus, a fost prezentat proiectul unui program de instruire elaborat de László Ivácson și Mihály Fazakas, care a fost aprobat de adunare. Noua formă de instruire poartă numele de Lucrări de Atelier și va fi pusă în practică în cazul ansamblurilor care solicită acest lucru. Pentru realizarea acestor cursuri s-a primit finanțare pe anul 2008. Pot participa în primul rând membrii asociației și prioritar coregrafii care au frecventat și înainte cu regularitate programele noastre de instruire.

Curs destinat instructorilor de dans popular

Primul curs destinat instructorilor de dans popular a avut loc în 2005-2006 și s-a desfășurat în trei orașe: Gherla, Miercurea Ciuc și Sfântu Gheorghe.

Decizia în ceea ce privește alegerea instructorilor și a conținuturilor predate aparține adunării generale a asociației. Programul de instruire a fost planificat la un nivel mediu. Din păcate, în timpul desfășurării cursului s-a aflat că foarte mulți dintre cursanți ar fi avut nevoie de cunoștințe de bază mai serioase. Plecând de la acest fapt, în anul 2006 a fost inițiat un nou curs de formare profesională destinat începătorilor, care s-a desfășurat în șase localități. În opinia noastră, la acest nivel, obiectivul specific al cursului era îmbogățirea cunoștințelor participanților, având în vedere în special dansurile, folclorul, cântecele populare din propriile lor regiuni, precum și metodologia instruirii.

Au existat foarte mulți cursanți, în cele șase centre au fost înscrise în total 170 de persoane, în mare parte pedagogi. Pentru acești oameni era important să absolvească un curs acreditat, de aceea am muncit enorm încercând să rezolvăm acreditarea programului de instruire. În sfârșit, Casa Corpului Didactic din Județul Bihor a emis o adeverință de acreditare tuturor participanților.

În toamna anului 2008, cursul pentru începători a fost predat din nou la Oradea și Sfântu Gheorghe, deoarece au existat mai multe solicitări în acest sens.

Curs destinat conducătorilor ansamblurilor de amatori

În anul 2006, datorită unor finanțări nerambursabile, am reușit să realizăm un program de instruire de scurtă durată, organizat pentru conducătorii ansamblurilor de amatori. Programul a fost realizat cu predare intensivă, desfășurându-se la câte un la sfârșit de săptămână în trei orașe: Odorheiu Secuiesc, Cluj și Oradea. Au fost abordate trei tipuri de tematici: Tehnică de dans – instructor László Ivácson, Metodologia predării dansului și stilul de dans – instructor Csongor Könczei, Principiile fundamentale ale structurării și cunoștințele de bază în coregrafie – instructor Csaba László. În acest program de instruire s-au înscris conducătorii ansamblurilor de amatori, din nou într-un număr mai mic față de cel care a fost preconizat. Din nou ne-am confruntat deci cu dezinteresul multora dintre conducătorii ansamblurilor de amatori. Această atitudine era similară celei manifestate cu ocazia cursurilor descrise mai sus. Mai multe persoane se simt ofensate când li se propun aceste programe de instruire, considerând că nu au nevoie de perfecționare.



Manifestări și festivaluri

De-a lungul activității desfășurate, filiala din Sfântu Gheorghe a Asociației de Dans Popular a Maghiarilor din România a participat la organizarea a numeroase manifestări, multe dintre acestea fiind puse în parctică la inițiativa organizației. Mai întâi, am participat ca organizatori la Festivalul Ansamblurilor Profesionale, de ani de zile însă suntem co-organizatori și în ceea ce privește Reuniunea Muzicanților la Casa Dansului din Ardeal.

Ca inițiativă proprie poate fi amintită manifestarea intitulată Antologia dansului popular din Transilvania. În pofida faptului că la prima ediție, care a avut loc în 2007, mulți dintre organizatori au avut îndoieli în ceea ce privește succesul acestei manifestări, totuși i s-a oferit șansa de-a se ridica la nivelul așteptărilor. Între prima și a doua ediție au existat deja serioase diferențe. Antologia de dans popular din Transilvania din acest an – 2009 – a avut loc în timpul Zilelor Orașului Sfântu Gheorghe, tocmai la sfârșitul săptămânii trecute. Cu această ocazie au participat 11 grupuri de dans.

Unul dintre evenimentele deosebite din anul 2007 a fost sărbătorirea la Miercurea Ciuc a celor 30 de ani de existență a mișcării casei dansului popular. Cu această ocazie foarte multe persoane ne-au ajutat, membrii noștri luând parte și ei, după posibilități, la organizare: au pus afișe, au adunat informații despre veteranii mișcării, mai mulți și-au oferit ajutorul chiar și la fața locului. La diversele programe ale reuniunii au participat aproximativ 1600 de persoane.



Instruirea și tendințele instruirii

Formarea actorului presupune în mod firesc tipuri de instruire care au ca scop deprinderea unor aptitudini precum: abilitatea fizică, rezistența și antrenamentul corporal în scopul obținerii unei estetici și a unei expresivități specifice prestației scenice. Însușirea unor cunoștințe referitoare la diversele tipuri de mișcare specializată constituie în sine o sarcină importantă. În decursul organizării programului de instruire însă, transpunerea în activitatea scenică a acestor circumstanțe ridică și alte probleme speciale.



Formarea artistului, dincolo de cunoștințele de bază obținute – tehnica mișcării, acrobatica, tehnicile analitice și menținerea condiției fizice – se leagă de tehnicile de dans artistic și de alte tehnici privind arta mișcării și artele marțiale. Conform tematicii adoptate de instituția de învățământ, întâlnirile se desfășoară sub formă de cursuri totalizând câte 30-60 de ore, iar în acest timp, cursanții își însușesc elementele formale și tehnice ale obiectului studiat, precum și unele segmente stilistice. Evident, instruirea complexă presupune mai mult decât atât, deoarece, în cazul în care ne referim doar la dansurile scenice, pantomima sau oricare dintre tehnicile de mișcare scenică contemporană – instruirea specializată – ar cere mult mai mult timp și energie. Totodată, un aspect important este și faptul că se urmărește crearea unei oportunități ce va permite ca în scurt timp și la un nivel corespunzător, cursanții să fie capabili de a rezolva problemele practice apărute pe scenă. Pornind de la cunoștințele predate de coregraf și până la procesele fizice necesare performanței scenice ca interpretare originală de actorie, în timpul cursurilor continuă să se contureze noi aspecte, iar calitatea acestora dovedește într-un mod fundamental atât posibilitățile spectacolului, cât și pe cele



ale regizorului. În cazul unui actor competent și cu pregătirea corespunzătoare, regizorul poate încerca mai multe lucruri. Intenția sa rămâne valabilă chiar dacă personalitatea actorului este nepotrivită sau acesta are lacune în pregătire. Coșmarul fiecărui regizor este actorul indecis, care în lipsa soluțiilor personale de mișcare și a inspirației întreabă: „Ce să fac acum? Spune-mi unde să mă duc și mă duc...!”

Indicațiile regizorului trebuie să impulsioneze actorul. Imaginația acestui este astfel puternic impresionată, se produce energie, iar acțiunea rezultată va depăși cu mult limitele cotidianului. „Actorul intră în stare”. Cu toate că rafinarea acestor energii este diferită de la artist la artist – așadar sunt actori care-și valorifică de la început energii puternice și sunt alții care dezvoltă acțiunile și imaginația pe parcurs – posibilitatea controlării unui flux energetic fără obstacole și blocaje, capacitatea de-a reacționa datorită perfecționării unor deprinderi formează împreună și în mod obligatoriu trăsăturile fundamentale ale unui actor.

Dramaturgia mișcării

În ceea ce privește mișcarea, mai precis mișcarea scenică, concepția de bază a performanței scenice se concretizează în interpretarea precisă a dramaturgiei mișcării. Prin dramaturgia mișcării se înțelege felul în care trebuie interpretată mișcarea, care nu reprezintă așadar doar un element introdus ori complementar referitor la activitatea teatrală. Totodată, fiind un gen perceput prin simțuri, mișcarea dramaturgică se apropie mai degrabă de dramaturgia muzicală, dar în cazul mișcării terminologia definește forme și structuri specifice discursului gestual. Pe baza acestora poate fi descris tot ceea ce presupune acest subiect, iar în pofida faptului că forma și structura alcătuiesc o parte însemnată a activității creative legate de dans și mișcare, dincolo de un anumit punct vor fi întrerupte, întâlnindu-se și aici – similar muzicii – o manieră a independenței (muzicalității), a senzațiilor și conținuturilor interioare apărute pe neașteptate, relevate chiar de materialul în sine deja pregătit.

Mișcarea este compusă din motive, așadar elemente mai lungi sau mai scurte de gestică. Acestea – în special în faza de început a activității și la fel ca în muzică – se împart în teme principale și secundare (motive). Ele sunt asociate pe baza unor tematici dinainte gândite ori sunt

asamblate improvizatoric, exact la fel ca fragmentele unei melodii. Apoi, motivele sunt așezate conform unor intenții creative în pasaje (teme), alcătuind unități în sine. În ceea ce privește caracterul lor, temele sunt imagini unitare care pot fi recunoscute, iar universul lor ritmic și utilizarea spațiului sunt inflexibile. Temele pot fi grupate conform unor forme date, iar divizarea acestora este determinată de locul, numărul și ordinea temelor sau revenirilor (de exemplu: forma trio: tema A – tema B – tema A; forma rondo: A – B – A – C – A – D ... etc.); apoi, tot acest întreg poate fi așezat într-o structură în cadrul căreia sunt determinate secvențele mai largi, adică ordinea în care diferitele forme vor urma una după alta.

/În faza lucrărilor de proiectare a mișcării am performat deja (pe scurt) o suită coerentă de gesturi care să poată deveni un fel de cadru de funcționare a acestor elemente gestuale./

În acest caz, elementele de gestică au fost definite doar conform unor idei legate de formă și structură. Există însă multe alte aspecte importante în ceea ce privește proiectarea, coregrafierea și structura mișcării.

Stilul. Atâta timp cât se lucrează într-o anumită formă coregrafică, ne sprijinim pe baza tehnică a acesteia; și în cazul în care forma este regândită, baza gestuală a lucrării începute ar rămâne totuși aceeași. În ceea ce privește mișcarea, arta spectacolului de teatru de mișcare este un domeniu special, deoarece în pofida faptului că de cele mai multe ori scoate în evidență un anumit tip de dans sau un anumit stil, în principal ea se caracterizează printr-un caracter eclectic al soluțiilor compoziționale, în care – în funcție de scopuri – poate fi inclus totul, începând de la artele marțiale, balet și până la „contact dance”. În cel mai bun caz, toate aceste forme nu funcționează ca interludii coregrafice, ci, într-o nouă concepție a performanței scenice, caracterul specific al formelor coregrafice luate individual este regândit și reinterpretat ca transpunere artistică a sinelui prin intermediul mișcării scenice. Potrivit acestei concepții, în cadrul mișcării teatrale, artiștii vor defini în cazul fiecărui spectacol accentul principal, așadar stilul, forma, prin urmare baza tehnică a spectacolului adus pe scenă. Dramaturgia unui astfel de spectacol presupune următoarele clarificări: care sunt mijloacele cadrului formal și stilistic prin care se exprimă intenția regizorului, care sunt uneltele limbajului coregrafic prin care secvențele de mișcare scenică se assemblează într-un spectacol organic și coerent. (De pildă, dacă la prezentarea unei nunți se utilizează elemente de etnocoregrafie sau mijloace coregrafice ce amintesc de aceste elemente, cum pot fi acestea asociate cu soluțiile



pantomimice ori chiar acrobatice prelucrate într-un alt fragment?) Fără găsirea unui stil comun care să unească toate aceste lucruri, elementele provenite din genuri diferite ale mișcării se răzbună, dând naștere unui spectacol descompus și neinterpretabil din punctul de vedere al dramaturgiei coregrafice.

Fiind vorba despre un gen artistic care acționează mai degrabă vizual și pe cale senzorială, gândirea imaginativă este o cerință de bază pentru artistul creator care se ocupă de dans și mișcare. Imaginile pot fi interpretate aici în mai multe feluri. Mai întâi există noțiunea legată de imaginea scenică, ceea ce semnifică forma și locul ocupat de actorii și elementele din spațiu și care poate fi schimbată de la o scenă la alta. Imaginile respective sunt de cele mai multe ori statice, așadar rămân neschimbate în intervalul dintre începutul și sfârșitul scenei. Imaginile mișcării sunt interpretate altfel. Această noțiune cuprinde orice tip de mișcare legat de scenă sau un fragment scenic în așa fel încât o imagine să includă durata unei schimbări (termenul de schimbare semnifică reamenajarea scenei, transformări de situație sau modificări ale locurilor personajelor sau ale amplasamentului celorlalți participanți la spectacol), mai exact, este vorba despre mișcări și evenimente apărute între două secvențe de spectacol.

În cazul în care este proiectată scena de la fabrica de țigarete din opera *Carmen*, atenția va fi îndreptată asupra imaginilor și a scenelor legate de grupurile mai mici, scene solistice sau duete, care semnifică diverse fragmente, dar și asupra imaginii întregului prin care toate acestea vor funcționa. Atenția spectatorului trebuie dirijată aici spre mișcările, momentele, dansurile ori acțiunile mai importante, ceea ce presupune că se știe dinainte ceea ce va capta atenția privitorului în această parte din spectacol. Totodată, se impune distribuirea imaginii conform unei structuri spațiale. Punctele de pe scenă capătă accente diferite pentru privitorul din afară. O importanță deosebită au punerile în scenă în prim-plan, iar în cadrul lor cele desfășurate pe segmentul 1 mijloc ori spațiul 2 mijloc, precum și acțiunile petrecute pe cele două margini, între cadrele 2 și 3, în așa-numita „secțiune de aur”. La fel de importante pot fi și pozițiile actorilor de pe platformele înălțate ori ridicate-susținute de către parteneri, apoi, dar nu în ultimul rând, manierele în care sunt scoase în evidență mișcările cuprinse în imaginile statice ori aflate în așteptare.

În același timp, modul de gândire imaginativ presupune mai mult decât atât: poate fi interpretat ca imaginea internă ce pune în mișcare scena și motivează durata și tipul gesturilor indicând locul spațial al acestora.

Practica utilizată mai ales în situațiile terapeutice, realizată prin umplerea unui spațiu gol cu ajutorul nou-veniților care sosesc pe rând poate fi interpretată și altfel. În cazul în care dorim să aflăm locul spațial (scenic) al lucrurilor, trebuie să rugăm actorul, dansatorul ori studentul să realizeze seria de mișcări în cauză mergând în diverse puncte ale spațiului. Este aproape imposibil ca o serie de mișcări sau scene realizate cu trăire autentică să nu stârnească reacții complet diferite sub efectul stărilor diferite provocate de modul de așezare în spațiu. Poate că va fi observat doar faptul că ceea ce se vede acum este foarte diferit de cele urmărite anterior (în altă parte), iar în acest caz trebuie gândite lucrurile pe care le dorim cu adevărat, apoi pot fi luate decizii referitoare la tipurile de schimbare determinate de spațiu.

În cazul unui spectacol tradițional în proză, deplasările – așadar, direcțiile în care se mișcă actorii de pe scenă (intrări, deplasări și ieșiri) – sunt stabilite de structura decorului (locul direcțiilor de mișcare în spațiu), situația scenică a personajelor și de intențiile regizorului (direcțiile de deplasare planificate în funcție de impresiile urmărite). În ceea ce privește mișcarea, în afară de toate acestea funcționează și un altfel de sistem, determinat mai degrabă de dinamica mișcării și proiecția specifică a gândirii imaginative. Pe o scena pe care se interpretează un spectacol de proză, a merge la partenerul care se află la doar cinci pași necesită doar decizia mișcării și nu întâmpină niciun fel de rezistență. La un spectacol de teatru-mișcare, acest lucru reprezintă una dintre sarcinile imposibile! În cazul în care actorului i se impune să se deplaseze alergând, târâș ori prin sărituri, nu va fi nici o problemă. Dar a merge? Cum? În ce fel? Cum poate fi evitat să nu devină plictisitor începând deja cu cel de-al doilea pas (exceptând forța prezenței actorului), când în situațiile create de acest tip de spectacolul teatral mișcarea ajunge pe scenă sub formă concentrată, cristalizată și comprimată?

Un spectacol de teatru-mișcare durează în general 40-80 de minute, iar în cazul spectacolelor în proză, acest lucru înseamnă 2-3,5 ore. O bătaie tradițională de pe scenă se desfășoară în 2-2,5 minute și se compune din aproximativ 10-15 elemente de acțiune. În cazul spectacolului de teatru-mișcare, toate acestea decurg în 20-40 de secunde, incluzând 25-30



de elemente de acțiune. Cei cinci pași la care s-a făcut referire mai sus vor fi performați în condiții normale în 2-4 secunde, iar în cazul spectacolului de teatru-mișcare, acest lucru poate dura și 40 secunde. Trebuie inventat! Dacă este nevoie de acest drum, atunci trebuie să se arate câte se pot întâmpla în acest timp și care sunt evenimentele și impresiile din cauza cărora acțiunea se petrece acum, aici și sub această formă.

Pe scena mișcării se impune un altfel de ritm. În cel mai potrivit mod, el ar putea fi definit astfel: tot ceea ce se întâmplă în prezent, de pildă, pe această scenă (să zicem, cineva tocmai se îmbracă înainte să plece la un drum lung) este imaginea, esența unei perioade petrecute aici sau premisa a ceea ce urmează să se întâmple etc., însă oricum formează o serie de imagini interiorizate de către artist, care sunt recepționate de către spectatori ca gesturi formulate cu mare exactitate. Acțiunea îmbrăcătului în sine – împreună cu propria atmosferă – este de scurtă durată, iar în sistemul teatral tradițional se desfășoară cu ajutorul dialogului sau al monologului. În cazul spectacolului de teatru-mișcare, pentru tot ceea ce dorim să comunicăm trebuie să folosim mici motive de mișcare izolate, iar acestea, în succesiunea lor, produc un efect multidirecțional deosebit.

Explicația trebuie căutată în interpretabilitatea multiplă specifică mișcării și în dramaturgia acesteia care decurge de aici. În domeniul spectacolului de teatru-mișcare, prezentarea unui proces neîntrerupt este solicitantă, iar după o vreme devine de neînțeles. Din cauza faptului că spectatorul leagă de cele întâmplate sfârșitul unor pasaje, așadar imaginea completă se formează ulterior, în cazul în care acest pasaj este prea lung, chiar și cei cu o memorie a mișcării antrenată se vor vedea în fața unei sarcini greu de realizat încercând să asocieze elementele într-o imagine. Această caracteristică are ca rezultat faptul că în succesiunea motivelor mișcării, apariția elementelor străine – așadar a urmărilor segmentelor nu neapărat într-o ordine logică – are un rol decisiv și inspirator.

Să avem acum în vedere diviziunea acestora în cadrul unor exerciții tehnice. Dacă la un exercițiu de proiectare a mișcării (vezi „cu scaun”) vor fi stabilite elemente ce se succed într-o ordine logică, materialul devine nu doar obositor, ci și lipsit de interes. În pofida bunelor intenții, vor fi vizionate aceleași lucruri, chiar dacă repetiția va fi efectuată în moduri diferite. Exemplul cel mai elocvent este tipul de exercițiu utilizat sub denumirea de proiectare a gesticii mersului normal: mișcările vor fi prestabilite, așezate într-un șir succesiv, definite din punct de vedere tehnic și ritmic, apoi vor fi căutate pasajele pornind de la care aceste suite de

mișcări devin fragmentabile. Până aici totul este în regulă. Aceste gesturi sunt mișcări obișnuite, începând de la netezirea feței și aranjarea îmbrăcămintei, până la strivirea unui tântar, adică pot fi orice, deoarece, în fapt, ceea ce are cu adevărat importanță în legătură cu aceste gesturi nu poate fi încă surprins. (Dacă mișcărilor au logica lor, așadar cinci gesturi consecutive sunt realizate pe baza atingerii feței, efectul va fi copleșitor. O astfel de prezentare a gesturilor repetate este intolerabilă în compozițiile mișcării.) Când „opera” este însă terminată, așadar începe să-i funcționeze sistemul intern ritmic, aceste elemente, de altfel lipsite de logică, în succesiunea lor prind viață, umplându-se cu un conținut specific, care creează impresia că toate acestea poartă o anumită semnificație, înseamnă ceva. De fapt, înseamnă! Aici, în realitate, se întâmplă ceva care funcționează prin crearea unei atmosfere bizare. Fără doar și poate, efectul lipsei legităților interne ale mișcărilor realizate prin căutări îndelungate într-o situație teatrală este mult mai puternic; totuși, se cunoaște faptul că mișcarea – la fel ca dramaturgia muzicii – funcționează conform unei ordini specifice, comparabile mai degrabă cu cea a poeziei, iar acest lucru va trebui să transforme fundamental concepțiile noastre referitoare la mișcare și la spectacolul de teatru-mișcare. Ceea ce devine vizibil în cazul acestor motive ale mișcării ce apar succesiv (având în vedere că aici și proiectarea gesticii este apreciată la valoarea ei reală), creează impresia că întâmplările petrecute în diverse momente ale vieții ar putea exista dintr-o dată în asocierie cu prezentul. Ulterior, pe parcursul activității noastre teatrale, poate fi confirmată această experiență dobândită prin exerciții.

Despre mișcare ca prezență fizică a existenței actorului interpret nu se poate vorbi pe baza diverselor experiențe acumulate de liniile de instruire care se ocupă cu mișcarea scenică, deoarece aceasta – în special cea legată de teatru-mișcare – funcționează în mod specific, mult diferit de cel obișnuit. Tot ceea ce se întâmplă pe scenă apare pe corpul persoanei care interpretează, devenind imagini ori senzații percepute de noi datorită apariției unor serii de gesturi. Ceea ce poate fi perceput, în contradicție cu gesturile întâlnite în situațiile întâmplătoare din viața cotidiană, implică aici mișcări extrem de clare, precise și accentuate. Mișcarea actorului are valoarea unui gest, așadar acțiunea fizică realizată de acesta nu poate semnifica doar pur și simplu redarea evenimentului, ci o creație revalorificată și elaborată în detalii a acestuia.



Exerciții de proiectare motiv-mișcare

Probabil cele mai importante elemente ale unei tematici sunt date de exercițiile de proiectare a mișcării efectuate individual, în grupuri sau în perechi. Activitatea creativă realizată de cursanți adesea cu ajutorul instructorului, dar neapărat folosindu-se de propriile lor aptitudini, creează conexiuni cu lumea mișcării imposibil de realizat în alte moduri.

Tipul de exercițiu pornește de la situații simple. În poziția de bază nu se impune altceva decât stabilirea mișcărilor de efectuat, în așa fel încât acestea să poată fi repetate cu cea mai mare exactitate. La acest nivel, activitatea desfășurată pare a fi un exercițiu de memorie, dar nu acesta este cel mai important aspect. Cea mai dificilă este decizia luată în favoarea menținerii mișcării. În cazul multor persoane, din cauza faptului că acestea nu pot decide dacă elementul mișcării ce trebuie executat este sau nu cel optim, acest tip de activitate produce foarte repede oboseală, inertie, iar după un timp, când executanții nu se mai consideră atât de geniali și nici elementele inventate nu mai par a fi destul de interesante, nici exercițiul efectuat nu mai prezintă interes. Pragul care ar trebui să fie depășit este acel mic monolog intern asupra neputinței noastre, adică faptul că în această primă fază, până nu este definitivat materialul, nu trebuie să ne frământăm din cauza problemelor de calitate. Primul și cel mai important aspect este cel al încheierii exercițiului, deoarece partea mai substanțială a muncii urmează doar după acest lucru. Conținutul mișcării trebuie stabilit în așa fel încât divizarea elementelor și a motivelor să se poată întrepătrunde, iar materialul să aibă continuitate. În momentul în care repetiția devine cursivă, se impune din nou detalierea elementelor asamblate, adică vor fi stabilite ritmul intern și pasajele care vor împărți și vor interpreta mișcarea atât pentru noi, cât și – în cele din urmă – pentru spectatori.

Totodată, această soluție indică pentru participanți și acele momente de orientare a atenției, cu ajutorul cărora ei vor putea înfăptui ordonarea materialului mișcării (dansului) într-un sistem relațional de sprijin.

Aici, precizarea pasajelor poate să corespundă inspirației de moment în funcție de elementele de gestică ce sunt percepute ca părți ale unui întreg și care, din acest motiv, sunt executate sub un singur impuls și într-un stil inedit, care să le caracterizeze.

Dansul

În acest context, dansul este mișcare la un grad superior. Acest grad corespunde nivelului la care mișcarea capătă un conținut specific și o intensitate fascinantă, încercând pentru spectator spațiul înconjurător cu mișcările actorului, dansatorului, prin revărsarea gesticii acestuia, dobândind astfel valoare supremă.

În sensul tradițional, principalul mijloc de comunicare al actorului este privirea, prin care înfățișează spectatorului – uneori într-un mod incredibil – spațiul, stările, sentimentele ori relațiile, așadar orice. În cazul unui actor de teatru-mișcare, în general la o prezență cu valoare individuală referitoare la mișcare, privirea – reprezentată, de altfel, prin ochi – este fixată pe partea corpului în mișcare. Ochiul și privirea sunt cele mai semnificative elemente ale corpului uman. În timpul mișcării, privirea intensă caracterizează în mod specific mișcarea și o poate transforma în ceva grotesc. Prezența în spațiu a mișcării devine plastică și convingătoare în momentul în care partea de corp în mișcare va dobândi o individualitate specifică în contextul general al spațiului performanței. Ochiul, găsindu-se în poziția privirii direcționate și concentrate înainte, își extind în acest caz puterea de observare spre periferia vederii, dobândind capacitate de percepție a punctelor laterale mai accentuată. În clipa în care actorul conștientizează această stare și se concentrează asupra propriilor mișcări menite să canalizeze atenția, aceste mișcări se accentuează, iar propagarea imaginii lor în spațiu este amplificată.

Spectacolul de teatru-mișcare

Spectacolul de teatru-mișcare este o formă teatrală deosebită, însumând posibilități individuale. Materialul abordat de acesta poate fi selectat în mod liber dintre elementele tehnice ale diverselor tipuri de dans și tehnică de mișcare, ale acrobației ori chiar ale artelor marțiale. Stilul și mediul tehnic dominant sunt definite de intențiile, simțul estetic și pregătirea artistului sau ale spectatorului creator. În contextul artei mișcării, spectacolul de teatru-mișcare se apropie de arta coregrafică, iar în sens dramatic împlinește pretențiile teatrale. În cadrul acestui gen, prezența mișcării este

mai puțin estetizantă decât în cazul dansului. În contextul teatral o importanță deosebită o capătă funcționalitatea, atractivitatea sau expresivitatea.

În fapt, genul se pretează mai ales la ilustrarea acelor transformări care se petrec în interiorul figurilor (personajelor) și în relațiile dintre ele. Efectul scontat este produs pe cale senzorială. Spre deosebire de intenția bazată pe analiză sau formulare imediată, spectacolul de teatru-mișcare mobilizează bunăvoința constantă a spectatorilor, iar înțelegerea spectacolului este ajutată de urmărirea constantă și aprofundarea spectacolului.

Adesea, la aceste spectacole există o prezență puternică a actorilor și a dansatorilor; forma scenică, țesută minuțios, este rezultatul proceselor care au loc în realitate și, de asemenea, a prezenței fizice intense a actorilor și a controlului specific al timpului. Pentru amplasarea în spațiu este nevoie de condiții potrivite scenelor studio, iar efectul cel mai intens este atins atunci când – cu rare excepții – spectatorii observă din proximitate actorul și cele mai mici gesturi făcute de acesta. În timp ce în cazul unei activități teatrale tradiționale, interpretarea este orientată spre exterior și se realizează un control permanent al efectului produs asupra spectatorului, în ceea ce privește spectacolul de teatru-mișcare, rolul spectatorului poate fi asemănat mai ales cu cel al unui martor, așadar persoana care vizionează spectacolul devine martorul ocular și observatorul fin al evenimentelor.

În pofida faptului că prezența textuală nu este exclusă, la aceste spectacole evenimentele se petrec adesea în situații care se află dincolo de text, așadar într-o circumstanță în care exprimarea situației nu este posibilă decât prin mijloacele mișcării, ale gesticii, ale tăcerii. Potrivit acestora, creațiile de acest gen diferă mult și de așa-numitele scene ale spectacolului mut, în care în locul desfășurării faptelor pot fi observate în primul rând aluziile referitoare la acestea, excluzând astfel, de cele mai multe ori, posibilitatea unor interpretări mai profunde.

Activitatea legată de teatru-mișcare solicită din partea actorului aptitudini rareori utilizate. Modul de interpretare perceput în acest gen artistic seamănă mai degrabă cu munca actorului de film, unde – spre deosebire de practica scenică – sunt prezente de obicei reacțiile primare și interpretarea lipsită de mijloace.

Spectacolul, realizat aproape exclusiv prin prestabilirea dusă la extrem a mișcării, ia naștere frecvent ca rezultat al activității comune a regizorului-coregraf și a ansamblului artistic. În pofida unor constrângeri, partitura realizată asigură actorului coregraf o libertate substanțială în activitatea sa scenică. De pildă, adaptarea sensibilă a ritmului intern în



ceea ce privește producția poate cauza transformări importante și din punctul de vedere al schimbării centrului de greutate situațional ori din cel al decalajului dintre relații. În ceea ce privește această formă teatrală deosebită, crearea din nou – de la un spectacol la altul – a mișcării, a gesticii și a acțiunii devine o componentă de la sine înțeleasă.

Dansul-contact

Această formă a tehnicii de dans marcată de numele lui Steve Paxton se evidențiază prin caracteristici ca: menținerea contactului cu podeaua, mediul material și partenerul. Dansul-contact este o formă de organizare a mișcării alcătuită din rostogoliri, balansări, ridicări de scurtă durată și modalități inedite ale săriturilor pe corpul partenerului și reprezintă cel mai important curent al tehnicilor de dans contemporan.

În ceea ce privește mediul tehnic utilizat în cazul spectacolului de teatru-mișcare, activitatea diverșilor creatori poate fi observată frecvent în sistemul dansului-contact. Ansamblurile de teatru-mișcare, teatru-dans ori cele de teatru-fizic își construiesc de regulă propria imagine transmițând și prin acest mod starea interioară a personajelor și intențiile simbolizate prin relațiile acestora.

Autorul studiului de față, printr-o activitate teatrală experimentată de-a lungul mai multor ani, a formulat un limbaj artistic propriu, inconfundabil, al spectacolului de teatru-mișcare, ceea ce constituie în fapt o regândire la nivel teatral a dansului-contact și așezarea acestuia în contrastant cu diversele tipuri de mișcare și de dans. Limbajul reprezentat în lumea teatrului și a dansului în mod singular de Studio M include posibilități excepționale de adaptare a operelor dramatice pentru spectacolul de teatru-mișcare.

Studio M

Studio M a fost înființat în anul 2005 la Sfântu Gheorghe, cu participarea tinerilor actori și dansatori care au absolvit în același an la Cluj. Ansamblul de Dansuri „Trei Scaune” este o formațiune realizată ca ateli-





er experimental de teatru-mișcare, care încearcă să depășească limitele mijloacelor de exprimare actoricească, dorind să realizeze noi spectacole, angajându-se totodată în introducerea unor genuri ale spectacolului de teatru-mișcare și teatru-dans.

În timp ce, în majoritatea cazurilor, teatrele care experimentează aceste genuri artistice le consideră doar un element ce completează activitatea scenică, în cazul unui ansamblu de teatru-mișcare, perfecționarea continuă, tematica mișcării reformulată de la un spectacol la altul și regândirea intențiilor de expresie a proceselor constituie o sarcină fundamentală. Această muncă impune prezența actorului, adică a ceea ce participare creativă prin care este definit actorul în timpul realizării personajului și relațiilor.

Referitor la spectacolele de teatru-mișcare și teatru-fizic, actorii acestei trupe de teatru – în afara faptului că prin diverse lucrări în proză realizează și sarcinile inițiale ale meseriei lor – expun de la o lucrare la alta noi și noi posibilități, încă necunoscute, de activitate teatrală și de actorie.

În domeniul spectacolul de teatru-mișcare, producțiile atelierului Studio M în primii cinci ani de existență includ următoarele spectacole: *Dokk [Docul]* – pe baza piesei Woyzeck, de Buchner, regizor: Péter Uray; *A falu [Satul]* – în coproducție cu Ansamblul Trei Scaune, regizor: Péter Uray; *Éden [Eden]* – spectacol de dans-contact, regizor-coregraf: Tamás Gyöngyösi; *Ünnep [Sărbătoarea]* – spectacol de teatru-circ, regizor: Péter Uray; *A látogató [Vizitatorul]* – spectacol de dans-contact, regizor-coregraf: Tamás Gyöngyösi; *ESC* – spectacol de teatru-fizic, regizor: Zalán Zakariás; *Romeo & Julia* – spectacol de teatru-dans, regizor: Péter Uray; *Törékeny [Fragil]* – spectacol de teatru-dans, regizor: Gábor Goda; *Hamlet* – teatru-fizic, regizor: Péter Uray. Ansamblul artistic este format din următorii actori: László Bajkó, Attila Péter Dávid, Péter Fehérvári, Attila Nagy, Eszter Nagy, Emília Polgár, László Szekrényes și artiștii invitați: András Györgyjakab (*Romeo & Julia*), Enikő Györgyjakab (*Docul; Satul; Hamlet*), Lilla-Tünde Kubánda (*Eden; Sărbătoarea*), Imola Magyarosi (*Romeo & Julia*), Gyöngyi Pál-Ferenczi (*Docul*), Téglás István (*Docul*). Directorul artistic al trupe este Péter Uray.

Propunere pentru instituționalizarea învățământului superior coregrafic maghiar din România¹

Sub mai multe aspecte, discuțiile referitoare la situația artei coregrafice maghiare din România sunt reduse la expunerea schematică a unor lipsuri și probleme existente. Din această cauză, studiul de față va întreprinde mai întâi o succintă sistematizare a acestora, apoi va face analiza și interpretarea lor, iar la final va încerca – conform prevederilor Statutului Institutului pentru Studierea Problemelor Minorităților Naționale din România² – să elaboreze o propunere referitoare la instituționalizarea învățământului superior coregrafic maghiar din România.



- 1 Adresa destinată Institutului pentru Studierea Problemelor Minorităților Naționale cu sediul la Cluj a fost expediată în 6 februarie 2008 de către Asociația de Dans Popular a Maghiarilor din România, cu scopul de-a cere Institutului din partea acestei organizații profesionale de factură națională elaborarea unui studiu de caz, precum și a unei propuneri referitoare la instituționalizarea învățământului superior coregrafic maghiar din țară.
- 2 Art. 2. „Institutul are ca scop studierea și cercetarea inter și pluridisciplinară a păstrării, dezvoltării și exprimării identității etnice, aspectelor sociologice, istorice, culturale, lingvistice, religioase sau de altă natură ale minorităților naționale și ale altor comunități etnice din România. Institutul are *funcția de strategie, prin care se asigură elaborarea politicilor, strategiilor și programelor destinate minorităților naționale din România.*” (<http://ispmn.gov.ro/ROF.pdf>)

Arta etncoregrafică maghiară din România – privire generală³

Datorită unor cauze legate de istoria culturii maghiare, arta coregrafică a maghiarilor din România se rezumă aproape în totalitate la dansul popular. Fără doar și poate, acest lucru este determinat și de aspectele etnice și tradiționale supravvalorizate pe motivul condiției de minoritar, care în cazul altor genuri coregrafice moderne sau clasice nu sunt atât de evidente.⁴ (Se poate afirma faptul că în cazul maghiarilor din Transilvania, cultura coregrafică este reprezentată sub aspect etnic de dansul popular tradițional. În ceea ce privește arta teatrală maghiară din țară, doar în ultimii ani a existat o oarecare cerință și deschidere spre arta mișcării contemporane,⁵ mai întâi cu caracter experimental, apoi – în anul 2005 – și sub formă instituțională.)⁶

Așadar, să începem cu expunerea faptelor: în Ardeal funcționează în prezent 5 ansambluri de dans cu statut de profesionist,⁷ mai multe zeci de trupe de amatori, păstrători ai tradiției, precum și tot mai multe an-

3 Cu această problematică se ocupă mai detaliat o publicație de-a mea, apărută în 2004 (Könczei 2004).

4 De pildă, Ansamblul de balet al Operei Maghiare din Cluj nu are un caracter etnic determinant nici în ceea ce privește compoziția, nici din punctul de vedere al repertoriului. La fel, și ansamblurile sau cursurile de dans renașcentist la modă în ultima perioadă ori diversele formații de dansuri moderne au o mult mai mare neutralitate sub aspectul etnicității decât ansamblurile de dans folcloric.

5 De pildă, au fost realizate spectacole de arta mișcării: aici trebuie menționat în primul rând Teatrul „Figura Studio” din Gheorgheni. Ca rezultat al acestui proces a fost înființat în 2007 și grupul artistic GroundFloor Group, format din studenții maghiari ai Facultății de Teatru din Cluj.

6 În anul 2005, în cadrul Ansamblului de Dansuri „Trei Scaune” a fost înființat la Sfântu Gheorghe primul atelier de teatru-dans profesional maghiar din România, trupa „Studio M”.

7 În ordinea în care au fost înființate: Ansamblul Artistic Profesionist Mureșul (predecesorul acestuia, Ansamblul Secuiesc de Stat, a fost înființat în 1956), Ansamblul de Dansuri „Trei Scaune” din Sfântu Gheorghe (1990), Ansamblul Secuiesc de Stat Harghita din Miercurea Ciuc (1990), Atelierul de Dans Popular din Odorheiu Secuiesc (1998) și Ansamblul de Dansuri Oradea (2002). Din 2005, Ansamblul de dansuri populare Terbete-Zalău funcționează parțial și ca secție maghiară a Ansamblului Folcloric „Meseșul”, având un statut „semiprofesionist”, iar membrii fiind „amatori plătiți”. Pe parcursul anului 2008, Consiliul Județean Satu Mare a încercat înființarea unui ansamblu folcloric asemănător, însă fără succes.

sambluri de dans tradițional din mediul rural. (În legătură cu ultimele două categorii nu există date precise sau anchete oficiale, iar sistematizarea datelor parțiale, până în prezent, nu a fost realizată.)⁸ Aceste ansambluri susțin spectacole, se prezintă la diverse festivaluri și întâlniri, realizează „turnee”, iar activitatea lor este consemnată cu regularitate de mass-media. Publicul le aplaudă, opiniei publice – iar în cadrul acesteia, unei părți a elitei – îi provoacă aversiune, o altă categorie – printre care, din nou, și elita – este pasionată; evident, toate acestea se întâmplă doar la nivelul opiniilor publice, nu și în publicații, iar cea mai mare parte a oamenilor este total dezinteresată în privința acestor ansambluri. În general, trupele de dans folcloric sunt susținute de discursul oficial, iar funcționarea acestora constituie o parte organică a politicilor culturale cu referire la etnicitate. În asemenea condiții, în Transilvania de astăzi, mii de copii, tineri și oameni chiar mai puțin tineri „dansează popular”. Unii fac acest lucru din pură pasiune, alții din motive materiale sau îndemnați de interese diverse; unii nu știu de ce, iar alții „dansează popular” din toate aceste rațiuni cumulate. Aspectul general este complex. Pe scenele noastre pot fi prezentate extrem de multe lucruri, începând cu dansatorii din mediul rural ce păstrează tradiția și pot fi considerați în același timp și furnizori de date, până la abuzul de tristă amintire față de tradiții, ce atinge limita infantilismului ori nevoia „revenirii la rădăcini”, nevoie animată de *Táncház*⁹ sau, și mai departe, până la reprezentațiile

8 Această sistematizare a datelor nu a fost realizată nici de organizația-umbrelă a dansului folcloric profesional din țară – Asociația de dans popular al maghiarilor din România (vezi: www.neptanc.ro) –, nici de către predecesorul de drept al acesteia, Asociația Coregrafilor Maghiari din România, care a funcționat între 1990-2004. Membrii Asociației de Dans Popular a Maghiarilor din România sunt organizații ce funcționează exclusiv ca persoane juridice, și care susțin ansamblurile de dans folcloric profesional sau de amatori. Fără îndoială, cele 25 de organizații membre (date din 2007) reprezintă cele mai cunoscute ansambluri de dans folcloric maghiar din Transilvania, numărul lor nu acoperă însă nici pe departe pe cel al ansamblurilor existente și funcționale în întreaga țară.

9 Denumirea de *Táncház*, ca și tipul de eveniment pe care această instituție îl găzduiește au fost preluate în anii 1970 de către unii tineri intelectuali maghiari, care, luând ca model *Táncház* din comuna Sic (din Câmpia Transilvaniei) au organizat în 1972, în Ungaria, iar din 1977 și în Transilvania o mișcare de tip revival, care avea ca scop ‘reînvierea unui obicei tradițional’ cel al *Táncház* sătesc, de data aceasta la oraș. Termenul *Táncház* acoperă în cultura maghiară un fenomen social și cultural fără echivalent în culturile vecine, cum sunt de exemplu, cea română, cea slovacă sau cea sârbă. Traducerea în limba română a termenului (ca de altfel și în cea slovacă, sârbă sau chiar engleză sau franceză) a pus probleme încă de la început. La sfârșitul



ce impun o tehnică de dans progresistă. Pot fi vizionate spectacole structurate ori mai puțin structurate ce pun în valoare idei strălucite sau contribuie la irosirea lor, apoi coregrafii tematice sau lipsite de tematică – și uneori chiar de dans în sine –, bune sau rele, dar și dansuri prezentate fără coregrafie (sau doar parțial coregrafiate). Totodată, ca un alt aspect poate fi menționat faptul că în sistemul de învățământ cu predare în limba maghiară (mai precis în grădinițe și clasele primare), în tot mai multe locuri apare dansul popular ca disciplină de învățământ – obligatorie sau opțională – ce face parte din activitatea copiilor.¹⁰ În consecință, în felul acesta se prezintă starea de fapt în ceea ce privește existența, mișcarea și arta etnografică maghiară din Transilvania... Se pune însă întrebarea dacă în realitate există sau nu „arta etnografică” maghiară din Transilvania (România)?

Relația dintre dansul popular și arta coregrafică scenică

Înainte să răspundem la această întrebare, se impune însă clarificarea relației existente între dansul folcloric și arta coregrafică scenică. În literatura etnografică maghiară contemporană – precum și în conștiința publică – ceea ce este denumit „dans folcloric” se referă la cultura de dans

anilor 1970, când puterea comunistă a încercat să controleze fenomenul *Táncház*, și ca urmare să instituționalizeze „mișcarea”, s-a încercat pentru prima dată traducerea termenului, prin „Casa Dansului Popular”. Denumirea a fost acceptată ca atare, dar ea nu acoperă varietatea socială și culturală, rurală dar și urbană a fenomenului *Táncház*, varietate care, în unele aspecte ale ei, face obiectul acestui articol. Îmi asum răspunderea de a propune integrarea termenului maghiar originar în alte limbi, cu funcție de neologism, deoarece mi se pare mai important de a restitui cititorului nemaghiar conținutul acestui fenomen dimpreună cu termenul care i-a fost aplicat simultan, în limba sa de origine.

- 10 În ultimele decenii, în cadrul învățământului public din țară poate fi întâlnit adesea fenomenul predării dansului folcloric maghiar ca materie opțională, în primul rând în clasele mici. După părerea mea, nu există însă date precise – nici măcar la inspectoratele școlare – în ceea ce privește numărul concret al locațiilor și forma educațională (de pildă, dacă învățarea acestei discipline este realizată prin suplinirea orelor de curs obligatorii sau în afara acestora), deoarece adesea „ora de dans popular” nici măcar nu apare în orarul oficial și nu face parte din programa școlară.



țărănesc existentă la sfârșitul secolului al XIX-lea în Europa Centrală și Estică. Ansamblurile noastre folclorice încearcă să transmită, să conserve și – în mod paradoxal – să prelucreze prin adaptare scenică cultura tradițională ce formează obiectul lor de activitate. Cum se leagă însă cultura dansului popular de arta coregrafică? Ernő Pesovár scrie că dansul popular „reprezintă una dintre ramurile artistice ale folclorului în sens mai larg, ale căror trăsături referitoare la conținut și formă sunt definite de sistemul spiritual și normele estetice în schimbare ale grupurilor și categoriilor sociale ce constituie noțiunea de popor permanent” (Pálffy 2001: 111–112). În consecință: dansul popular tradițional – ca ramură a artei populare –, în cazul în care este interpretat de informatori, păstrători ai tradiției, nu poate fi socotit activitate artistică scenică. În acest context, prezența marcantă a tradiției și a autenticității are o deosebită importanță: pot fi considerați dansatori tradiționali, și prin urmare posibili informatori, doar aceia pentru care dansul face parte din propriul sistem cultural, transmis prin tradiție, și care nu a fost nici „însușit”, nici „reînviat”. Pentru aceste persoane, dansul înseamnă în primul rând un sistem tradițional de reprezentare nonverbală, cunoscut la nivelul limbii materne și nu doar o manifestare scenică, nici măcar atunci când elita pasionată amintită i-a obișnuit deja pe unii dintre acești oameni cu lumina reflectoarelor chiar pînă la o vîrstă înaintată. Așadar este vorba despre indivizi care au capacitatea de a comunica „pe limba maternă coregrafică” într-un mediu tradițional. Acest mediu de origine va presupune în mod obligatoriu procesul de emitere-receptare caracteristic oricărui fel de comunicare! Nesocotirea acestui lucru duce la formarea unor opinii eronate potrivit cărora unii consideră dansul popular o artă interpretativă scenică. În felul acesta, dansul tradițional – scos din contextul său firesc – este pus în scenă și prezentat ca un spectacol coregrafic, fără a ține cont de faptul că funcțiile acestuia și cele ale artei interpretative scenice sunt diferite. Așadar dansul folcloric tradițional nu poate fi privit ca o activitate artistică montată pe scenă!

Arta dansului este o ramură artistică complexă: mediul omogen în care se manifestă este mișcarea corpului uman, ce se desfășoară în timp și spațiu (în general, acompaniat de muzică). Sub aspectul interpretării artistice, formele de manifestare ale acestei „mișcări” sunt compozițiile elaborate în mod conștient – prin diverse limbaje ale mișcării, dezvoltate de-a lungul istoriei artei interpretative a dansului –, adică coreografiile. Sursa unui asemenea limbaj al mișcării poate fi și dansul popular tradi-



țional, iar pe această cultură coregrafică central-est-europeană, aflată astăzi într-o fază de dizolvare, exceptând ansamblurile de dans folcloric active astăzi deja amintite, se mai bazează și o serie de artiști coregrafi contemporani, deși – deocamdată – majoritatea lor provin din Ungaria. În concluzie: cultura etnecoregrafică tradițională este o ramură a folclorului; aflându-se în mediul propriu, aceasta formează arta populară. Aceasta poate constitui temelia și sursa de inspirație pentru spectacolele de dans realizate prin regizare, dar nu poate fi considerată ea însăși artă coregrafică scenică. Din acest motiv, are o deosebită importanță să se afirme că în afara mediului tradițional propriu, „arta dansului popular” nu există și nu are șanse să existe deoarece manifestarea scenică, deci interpretativă a dansului și a mișcării ori este artă coregrafică cu toate trăsăturile acesteia, ori este o încercare diletantă... În acest caz însă, se mai poate vorbi oare despre arta coregrafică maghiară din Transilvania (România)? Atunci, pe baza funcționării și a producțiilor așa-ziselor „ansambluri folclorice” – în afară de cele câteva ateliere de dans artistic și de artă coregrafică contemporană ale maghiarilor din Transilvania (ori în lipsa lor) –, își mai găsesc rostul dezbaterile legate de această ramură artistică?

Răspunsul este simplu: ocazional da, dar în general nu. Răspunsul este afirmativ în cazul unor spectacole remarcabile ale ansamblurilor de dans (folcloric) amintite, iar negativ dacă reprezentarea este susținută de alte formații. Negația devine și mai accentuată la o analiză a situației învățământului profesional. Se afirmă adesea: nu avem specialiști. Într-adevăr, autodidactul pasionat și talentat (în cazul cel mai bun) nu poate suplini pregătirea profesională. (Iar despre diletantismul omniprezent, despre activitatea „pedagogilor în coregrafie”, a „coregrafilor” și a „specialiștilor” autopropuși nici nu s-a vorbit încă.) Este cunoscut faptul că în zilele noastre orice manifestare artistică se bazează pe instruire profesională corespunzătoare, iar aceasta este susținută de un sistem de învățământ instituțional. Cât timp lipsesc școlile profesionale – în cazul nostru școlile de artă coregrafică și instituțiile coregrafice – nu vom avea nici artiști coregrafi pregătiți. Până când nu vom avea o școală superioară coregrafică, nu vor exista nici specialiștii: coregrafi sau pedagogi în coregrafie. Mai mult decât atât, nu vom putea avea nici măcar un critic de dans cu pregătire profesională, care nu doar trece în revistă programele de spectacol, producând tirade legate de păstrarea tradiției și conștiința națională, ci poate realiza critica relevantă a unui cunoscător (al limbajului coregrafic). Iar până când nu există cursuri sistematice și exi-



gente de formare pentru instructorii de dans (unele inițiative entuziaste în această direcție din anii precedenți s-au dovedit a fi insuficiente)¹¹ nu vom putea avea nici activitate coregrafică de calitate destinată amatorilor. În consecință în cazul în care nu avem, de pildă, specialiști instruiți în ceea ce privește pedagogia coregrafică – o disciplină a cărei răspândire a luat amploare –, cine predă și ce se predă în școlile noastre sub numele de cod al „dansului folcloric”? Dacă nu avem profesioniști în domeniul pedagogiei coregrafice și al conducerii ansamblurilor, care este garanția dezvoltării profesionale și a concurenței progresiste? Și nu în ultimul rând, în cazul în care nu există coregrafi și artiști coregrafi, mai poate fi vorba despre vocația și statutul „artistului coregraf”? De fapt, în afara unui cerc restrâns al celor interesați, oare societatea maghiară din Transilvania este sau nu preocupată de această problemă? Se poate vorbi despre literatura, teatrul, arta plastică ori arta muzicală maghiară din Ardeal... dar despre arta coregrafică maghiară din Transilvania?

Irosirea banului public – absența învățământului coregrafic maghiar și a specialiștilor calificați¹²

Comunitatea maghiară din Ardeal este o colectivitate căreia îi place dansul, mai precis „dansul folcloric”, cel puțin așa reiese pe baza unor sponsorizări din partea diverselor organizații de stat, fundații publice, autoguvernări ori municipalități din țară și din Ungaria. Acest lucru poate fi conceput și ca un fapt îmbucurător sau ca rezultat al funcționării

- 11 De pildă, Asociația de Dans Popular a Maghiarilor din România a organizat în 2005, în trei locații (Miercurea Ciuc, Sfântu Gheorghe și Gherla), un curs pentru nivelul de pregătire mediu, în 2006, în șase locații (Cluj, Târgu Mureș, Oradea, Sfântu Gheorghe, Gherla și Odorhei Secuiesc), un curs pentru nivelul de pregătire de bază, iar în 2007, tot în trei locații (Cluj, Oradea și Odorheiul Secuiesc), un curs de conducători de ansambluri de amatori. Toate formele de pregătire – în pofida unei utilități incontestabile – au fost abandonate datorită unor probleme materiale și administrative. Tot cu intenția de-a umple această lacună, Asociația de Dans Popular a inițiat la Sfântu Gheorghe programul de curs pentru formarea unor artiști coregrafi, organizat până în prezent de cinci ori.
- 12 De această problemă se ocupă mai detaliat o publicație de-a mea, apărută în 2006 (Könczei 2006a).

eficiente a politicii culturale referitoare la susținerea echitabilă a valorilor noastre tradiționale. Așadar, în pofida faptului că această cultură etnografică tradițională se află într-un proces generalizat de dizolvare, tot mai mulți și cu o pasiune tot mai mare pot „activa” în domeniul dansului popular. Există deja cinci ansambluri folclorice profesioniste, rapoarte anuale (și proiecte) ale instituțiilor civile, precum și proiecte ale fundațiilor și asociațiilor care susțin, organizează și sponsorizează sfera tot mai largă a amatorilor de dansuri populare (adică gupurile de dans popular păstrătoare de tradiții). Toate acestea, împreună cu festivalurile (și întâlnirile) de dans folcloric, casele dansului popular, taberele de dans folcloric ori zilele satelor, și în sfârșit – dar nu în ultimul rând –, momentele festive de inaugurare și de tăiere a panglicii, cele comemorative și de depunere a coroanelor din „culisele dansului popular” consumă anual aproximativ un milion și jumătate de euro din banii publici.¹³ Este aceasta o sumă mare sau mică? Depinde de perspectiva fiecăruia. Un lucru

- 13 Aceste date, care conțin și informații precise, sunt în mare parte estimative și provin din propria mea experiență de persoană implicată în acest fenomen: cea mai mare parte a sumei provine de la Consiliile Județene și Locale în bugetele anuale ale celor cinci formații profesioniste de dans popular. Există însă și finanțări importante acordate de către diverse fundații publice și surse centrale de finanțare ale statului. Exclusiv pentru proiecte pe tematica dansului folcloric au fost acordate (numai în anul 2007) 108.800 de lei de către Secția culturală și 7.300 de lei de către Secția de tineret a Fundației Communitas, apoi 38.676 de lei din partea Guvernului României, Departamentul pentru Relații Interetnice, iar Fundația Eurotrans a pus la dispoziția solicitanților o finanțare în valoare de 50.500 de lei. Totodată, „arta folclorului coregrafic maghiar din România” a fost susținută de Oficiul Primului Ministru din Ungaria (prin Asociația Culturală a Maghiarilor din Transilvania) cu 500.000 de forinți, de Fondul „Szülőföld Alap” cu 11.300.000 de forinți, de Ministerul Învățământului și Culturii din Ungaria cu 2.800.000 de forinți, de Fondul Cultural Național al Colegiului Profesional de Artă Populară cu 10.100.000 de forinți, de către cel al Colegiului Profesional de Artă Coregrafică cu 4.550.000 de forinți, iar din partea Colegiului Profesional Cultural s-au primit 1.800.000 de forinți. Toate acestea se ridică în total la suma 205.276 de lei și 31.050.000 de forinți (potrivit cursului valutar mediu de 1,35 din anul 2007, toate acestea însumează 419.175 de lei), adică 624.451 de lei (aproximativ 180.000 de euro). În ultimii ani, ansamblurile de dans popular maghiar din Transilvania ori instituțiile-umbrelă de care sunt susținute înaintea cu succes proiecte și la Ministerul Culturii din România, precum și la Administrația Fondului Cultural Național Român (AFCN). Nu în ultimul rând, sume importante sunt acordate și de administrațiile locale, consiliile județene, orașenești și comunale (în special centre ale Casei Creațiilor Populare subordonate administrațiilor județene și Direcțiile Județene pentru Cultură), dar în legătură cu aceste sume, autorul studului de față nu deține informații complete și exacte, în afara unui număr mic de date parțiale referitoare – în primul rând – la județul Cluj.

Însă este sigur: suma este destul de mare pentru ca organismele care iau decizii (în mod direct) asupra sponsorizărilor și (în mod indirect) discursul oficial, precum și opinia publică să reflecteze – tocmai din cauza finanțărilor amintite, realizate din banii publici – asupra condițiilor în care se află arta etnocoregrafică maghiară din Transilvania.

Aici există o problemă serioasă: nivelul calitativ al activităților nu corespunde cerințelor de profesionalism, rezultatele sunt prea slabe comparativ cu finanțările primite. Situația este cu atât mai gravă, cu cât opinia noastră publică nu are niciun fel de viziune mai largă referitor la existența (prezentul și viitorul) artei etnocoregrafice maghiare din Transilvania. În felul acesta, suma uriașă amintită este repartizată în fiecare an, fără măcar să fie pusă în discuție, de pildă, pregătirea profesională serios lacunară din acest domeniu.

În ceea ce privește arta etno-coregrafică maghiară din Transilvania, cea mai gravă problemă întâlnită este lipsa învățământului profesional de diferite niveluri, și chiar o penurie aproape totală a însușirii pregătirii teoretice reale în acest domeniu. În fapt, din anul 1990 și până astăzi nu au fost „întemeiate” bazele științifice ale acestei ramuri, ci au fost construite doar „acoperișurile”; de aceea pot fi întâlnite astăzi cu ușurință unele situații paradoxale. De exemplu, comparativ cu Ungaria, unde numărul populației ajunge la 10 milioane de locuitori și există patru formații profesionale de dans (popular) finanțate din banii publici, în comunitatea noastră de un milion și jumătate de locuitori există în prezent cinci asemenea ansambluri susținute financiar din acești bani. În afară de acest lucru, în Ungaria există educație coregrafică la nivel de bază (școli profesionale, cursuri etc.),¹⁴ precum și școală coregrafică superioară,¹⁵ pe

14 În Ungaria, din Curriculum-ul Național face parte educația coregrafică: de pildă, doar în anul școlar 2007-2008 au funcționat 459 de instituții de bază pentru învățământul artistic cu linii de specializare în arta coregrafică, dintre care 338 aveau un profil de specialitate de dans popular. (Vezi: Birou de Informare pentru învățământul public: www.kir.hu.)

15 Învățământul coregrafic școlar din Ungaria a fost înființat în anul 1937, când Opera Regală Maghiară de la Budapesta a introdus pentru prima oară educația organizată de stat a tinerilor balerini. Acest lucru a luat amploare în 1949, odată cu înființarea Școlii de Artă Coregrafică. Prin unirea celor două așezăminte, în 1950, ia naștere un nou institut, Baletul de Stat, care din 1990 poartă numele de Școala Superioară Coregrafică Maghiară. În prezent, în Școala Superioară funcționează, printre altele, un Institut de Artă Coregrafică și un Institut de Coregrafie și Pedagogie Coregrafică. Primul institut cuprinde Catedra de balet clasic și de dans modern, Catedra de dans folcloric și scenic, apoi Catedra de muzică și teorie muzicală, iar din cel de-al doilea Institut fac parte catedrele cu specialitățile: teorie, coregrafie și pedagogie. Mai pe larg vezi: www.mtf.hu.



când la noi...? Cu excepția câtorva inițiative – amintite mai sus – întreprinse în ultimii ani în mediul ONG, de pildă, unele cursuri de dans de diferite niveluri, deocamdată nu există nicio formă instituționalizată de pregătire în domeniul artei coregrafice. Tocmai de aceea – într-o formulare tranșantă –, s-ar putea pune la îndoială valoarea ansamblurilor noastre profesionale înființate în lipsa unor forme de educație adecvate din cadrul instituțiilor profesionale, iar funcționarea lor poate fi considerată irosire a banilor publici! Care este opinia publică în acest sens? Niciuna, deoarece arta etnocoregrafică nu este (încă) un domeniu artistic acceptat, o carieră artistică respectabilă din punct de vedere social, dansatorul nefiind considerat artist. Ce spune discursul oficial în legătură cu acest lucru? Nu multe, adică doar că instituțiile noastre maghiare, profesionale sau de amatori, de sine stătătoare sau afiliate instituțional, care își asumă păstrarea tradițiilor ar trebui sprijinite, dar, oricum, „să ne bucurăm că există asemenea instituții”. Care este părerea „dansatorilor populari”, a instituțiilor în cauză, a ansamblurilor și a „profesioniștilor”? Ajungând la un acord unanim (din păcate), aceștia nu se exprimă în niciun fel sau se exprimă foarte puțin; în general, este percepută situația nefavorabilă, însă există persoane care adoptă o atitudine constructivă, crezând cu tărie că pot reuși să „producă” continuatorii meseriei de dansator chiar și în condițiile actuale. Din acest motiv, la noi există o foarte mică diferență între nivelul dansatorului venit din mediul rural, păstrător al tradiției, și cel al artistului coregraf profesionist. Din cauza acestei situații nu se pot percepe diferențele nete dintre arta coregrafică, păstrarea tradiției, „dănuitul” amatorilor sau petrecerile din casele dansului popular.

Instituționalizarea activității de autodidact nu poate însă suplini cu rezultate bune instruirea profesională, iar afirmația „să ne bucurăm că există pentru că e maghiar” de asemenea nu poate constitui un veșnic motiv pentru lipsa acțiunii; etnia nu are calitate estetică și numai simplul motiv că ceva este maghiar nu îl împiedică să fie lipsit de valoare, mai mult decât atât, poate fi chiar prost! Iar responsabilitatea în ceea ce privește această situație o au atât elitele aparatului decizional (și sfera politică) din Ardeal, cât și comunitatea noastră culturală: dacă sunt puse în funcțiune instituții, iar „dansurile folclorice” sunt susținute cu sume importante din banii publici, atunci ar fi timpul să fie rezolvată și situația învățământului de specialitate. Până nu se face acest lucru, nu se poate vorbi despre arta coregrafică maghiară din Transilvania...



Bazele artei coregrafice maghiare din Transilvania: organizarea învățământului coregrafic cu predare în limba maghiară

Așadar, introducerea învățământului profesional, atât la nivelul de bază, cât și la cel superior, este o cerință fundamentală. În ultimii ani au avut loc câteva încercări de introducere a învățământului coregrafic în limba maghiară la diverse niveluri, dar toate aceste tentative sunt sortite eșecului până când nu se împlinește următoarea condiție: se impune organizarea unei forme de învățământ de artă coregrafică în limba maghiară, adecvată din punct de vedere profesional și calitativ, care va putea fi acreditată de sistemul de învățământ românesc. Ce înseamnă mai exact acest lucru? Este nevoie de un program educativ întemeiat, pe de o parte, pe situația actuală a artei coregrafice din Transilvania, care – din motivele socioistorice deja amintite – este axată pe dansul folcloric, iar pe de altă parte, acest program ar trebui să fie compatibil cu învățământul coregrafic românesc. Aici încep să apară însă problemele! De fapt, „dansul popular”, poate fi predat ca materie școlară?

Principiile și metodele de pedagogie etncoregrafică instituționalizate în Ungaria zilelor noastre și care, destul de încet, câștigă totuși teren și în Ardeal, sunt definite în principiu de faptul că etnia maghiară consideră dansul folcloric drept propria limbă maternă coregrafică; din acest motiv, încearcă iar și iar să transmită într-un mod artificial, să reproducă dansul popular din mediul său natural. Având în vedere ocaziile speciale în care copiii se pot întâlni cu dansul tradițional („dansul prichindeilor”, casa dansului popular pentru copii etc.), educația coregrafică începe de obicei cu învățarea jocurilor populare pentru copii și a dansurilor „mai simple”, la care mai târziu se adaugă dansuri mai dificile (dar oare în mediul tradițional ce era dificil și ce era mai puțin dificil?), scopul fiind cunoașterea la un oarecare nivel a culturii dansului din întreaga regiune lingvistică maghiară. În același timp, instructorii încearcă să transmită copiilor și tinerilor care interpretează dansurile folclorice nu doar aceste dansuri, ci și cunoștințele referitoare la mediul cultural în sensul mai larg (cântecul popular, muzica folclorică, obiceiurile și portul etc.), creând astfel o „formă de existență legată de dansul popular” care păstrează tradițiile în mod conștient. Această concepție, care adesea necesită o

pregătire profesională mai serioasă – probabil chiar din cauza unei opinii greșit interpretate referitoare la cultură –, neglijează însă funcționalitatea tradiției populare. În cazul în care dansul popular privit ca gen folcloric sau ocaziile tradiționale în care se dansează sunt scoase din mediul lor, se vor pierde funcțiile lor inițiale, iar aceste variante lipsite de viață și rigide, resuscitate în mod artificial, nu mai pot fi oferite ca tradiție vie (în caz contrar, se presupune existența unei contradicții, deoarece folclorul devenit contracultură este introdus în sistemul educațional cultural oficial!). În acest caz, însă, poate exista forma instituțională a învățământului etnografic? Da, însă nu ca dans folcloric, ci ca acea cultură a dansului țărănesc din secolul al XIX-lea, care are importanță din punctul de vedere al culturii noastre etnice și regionale din cauză că nu se mai găsește în tradiție (ori nu în forma aceea) și care reprezintă tezaurul artei coregrafice maghiare. Este însă adevărat faptul că această viziune presupune un învățământ coregrafic ce subliniază anumite cunoștințe de bază legate de ritm și tehnică, și nu de „umplutură”, având obligația simplă de a forma dansatori profesioniști și nu de a transmite un „stil de viață legat de dansul popular” (de altfel, de obicei fals).

Ce fel de limbaj ar putea/poate fi utilizat de către acești dansatori profesioniști? Acest lucru depinde în primul rând de calitatea și conținutul instruirii, deoarece dansatorii din casele dansului popular sunt educați în alt mod, așadar dansează altfel decât artiștii coregrafi amatori sau cei profesioniști, deși învață și vorbesc același „limbaj artistic”. Limbajul dansului este diferit în funcție de utilizarea acestuia la evenimente de divertisment, spectacole de dansuri folclorice sau – în special – spectacole de teatru-dans. Mai mult decât atât, chiar și în cadrul acestor niveluri ale limbajului coregrafic există o mare complexitate, de pildă, problematica limbajului de teatru-dans care este întemeiat pe dansul popular „autentic”: unii încearcă relatarea unor întâmplări uzând de resursele etnografice tradiționale (și ale muzicii de dans) – acest lucru este caracteristic, de exemplu, ansamblurilor profesioniste din Transilvania –, iar alții aleg „calea lui Bartók” și elaborează un limbaj coregrafic contemporan specific inspirându-se din dansurile folclorice (vezi, de pildă, spectacolele de teatru-dans din Europa Centrală). Evident, între cele două orientări mai pot fi întâlnite și încercări hibride, compilații experimentale din diverse elemente coregrafice, care însă – în majoritatea lor –, de regulă, nu pot fi evaluate și interpretate nici din punctul de vedere al esteticii și nici sub aspectul stilisticii coregrafice. În fapt, orice dansator – independent

de nivelul la care se află – ar trebui să conștientizeze faptul că utilizarea adecvată a unui limbaj coregrafic dat (în cazul nostru, cel al etnocoregrafiei tradiționale) nu poate fi făcută altfel decât la limita unor forme de artă și a unor culturi referitoare la mișcare. În caz contrar, educația etnocoregrafică, realizată doar formal, rămâne de o neadecvare crasă (Könczei 2006b).

Concluzionând: cultura noastră coregrafică istorică, tradițională, cunoscută de opinia publică ca dans folcloric, la nivelul învățământului și educației trebuie scoasă din sfera încărcată a conținuturilor simbolice (în special naționale), urmând să fie gestionată ca o disciplină a artei dansului și mișcării. Se pune însă întrebarea: conform unor astfel de standarde, poate fi acreditată astăzi în România o formă de învățământ din domeniul etnocoregrafic? Foarte greu, deoarece învățământul românesc de artă etnocoregrafică, precum și concepția oficială referitoare la dansul popular – aproape în totalitate și încă de la începuturi – este incompatibilă cu nevoile culturii maghiare. Se întâmplă adesea să discutăm cu colegii români despre fenomene coregrafice identice și nu prea: lucrurile sunt percepute într-un sistem de noțiuni paralele, uneori chiar contradictorii. Pentru a clarifica și mai mult această situație, consider că se impune o scurtă analiză comparativă a relațiilor dintre etnocoreologie și folclorul coregrafic, precum și situația artei etnocoreografice scenice din mediul maghiar și cel românesc.

În secolul al XX-lea, una dintre cele mai performante și recunoscute pe plan mondial ramuri științifice de etnografie și de cercetare a folclorului coregrafic maghiar a fost marcată de numele lui Martin György. În ceea ce privește analiza dansului folcloric, această ramură a pus în valoare atât rezultatele școlii de folcloristică, cât și cele referitoare la cercetarea muzicii populare maghiare, iar prin practicarea metodelor structuraliste și comparative a obținut delimitarea complexă a principalelor dialecte și a orizonturilor stilistice istorice din tezaurul coregrafic maghiar (și est-european). Din acest motiv, etnocoreologia maghiară asociază etnicitatea unei anumite culturi coregrafice cu practica comunitară, cu utilizarea acesteia și nu cu tezaurul coregrafic în sine. În schimb, folcloristica etnografică română, care utilizează de asemenea metode de analiză structuraliste și accentuat morfologice, gestionează adesea caracterul etnic al dansurilor populare dintr-o anumită cultură etnografică drept un fapt în sine; astfel, de pildă, la analiza unui dans

ori tip de dans, în locul caracterului istoric este subliniat caracterul național.¹⁶

Învățământul din domeniul folclorului coregrafic și al artei etnoco-regrafice românești prezintă aceleași particularități. În ceea ce privește învățământul coregrafic, Curriculum-ul Național românesc deosebește patru tipuri de profile, iar în cadrul acestora dansul popular apare cu următoarele discipline: *Coregrafie: Dans românesc. Dans de caracter*.¹⁷ Potrivit programei, există o analogie între dansul românesc și dansul folcloric (identificându-se „în mod firesc” cu dansul popular românesc), iar prin dans de caracter sunt menționate „dansurile folclorice stilizate ale popoarelor europene” (evidențiându-se, de pildă, dansul polonez mazurka, ceardașul maghiar, tarantella italiană). În felul acesta, învățământul subliniază caracterul etnic al dansului, ceea ce este un nonsens, deoarece într-o anumită cultură coregrafică, elementele mișcării nu pot avea trăsături etnice (de exemplu, la dansurile de perechi nu există rotiri maghiare, române, germane etc., ci doar rotiri...). În ceea ce privește învățământul maghiar și cel românesc din domeniul folclorului coregrafic și al artei etnoco-regrafice, probabil nu aceasta este cea mai frapantă deosebire, ci tehnica și stilul de dans aplicat. În timp ce în deceniile trecute, în cazul predării dansului folcloric și al învățământului maghiar de artă etnoco-regrafică, tehnica de dans folosită a fost schimbată mai ales datorită influenței Táncház din orașe, care aveau o clară politică de revitalizare și, într-o măsură mai mică, a artelor dansului contemporan; așadar, tehnica de dans specifică culturii populare tradiționale a devenit una comună tuturor celor implicați în

16 Deosebiri există însă și în cadrul definirii unor categorii legate de formă și gen: György Martin afirmă că „În comparația celor două tipuri de cultură coregrafică pornim de la ideea că această cultură a dansului maghiar din Europa Centrală și de Est este purtătoarea genurilor coregrafice specifice libere și individuale de la începutul epocii moderne. Cultura dansului românesc însă, aflată la limita dintre dialectele coregrafice central-est europene și balcanice, este, pe de o parte, purtătoarea expresiei coregrafice medievale, pe de altă parte, a celei a epocii moderne, iar în cadrul acesteia, tranziția și schimbul genurilor artistice – de asemenea – joacă un rol important. Potrivit celor afirmate, dansul maghiar include genurile ce corespund unei singure perioade istorice din cultura coregrafică națională, iar cel românesc, celor două faze istorice. Sub aspectul culturii coregrafice maghiare și române, deosebirile structurale și concordanța parțială a acestora ies în evidență în special atunci, când – având în vedere evaluările făcute până acum de cercetarea coregrafică maghiară și română – sunt comparate categoriile legate de formă și gen”. (Martin 1977: 24). (Fragmentul tradus din limba maghiară aparține traducătoarei acestui volum)

17 Celelalte trei discipline sunt: dansul clasic, dansul contemporan, repertoriul comun și solo. Vezi mai pe larg: <http://www.edu.ro/index.php/articles/6816>.



acest fenomen. Arta coregrafică scenică românească păstrează până astăzi modul de interpretare a dansului popular stilizat – cu aplicații de tehnica baletului – propriu fostelor țări socialiste, mai cunoscut sub numele de stilul „moiseiev”.¹⁸ Este regretabil faptul că în România este utilizată în prezent o variantă mult mai ponosită și adesea *kitsch* a acestui balet în stilul dansului popular, spectaculos și stilizat, la fel ca și în cazul muzicii populare scenice, de asemenea stilizată, iar toate acestea sunt difuzate și în zilele noastre pe canalele media ca o preferință culturală a publicului.¹⁹

Pe bună dreptate, se pune întrebarea: într-un asemenea mediu cultural de cercetare și artă coregrafică, ce șanse are instituționalizarea învățământului etncoregrafic maghiar din România? Cum pot fi respectate deopotrivă principiile unui învățământ în limba maternă conform istoriei etncoreologiei maghiare, implicit criteriile performanței coregrafice bazate pe această premisă, și în același timp regulamentul de studiu oficial aflat în vigoare din România? După părerea mea – în mod paradoxal – doar în măsura în care, pe de o parte, arta etncoregrafică este scoasă din sfera folclorului, a conservării culturii tradiționale, iar educația are ca obiectiv arta coregrafică generală, iar pe de altă parte, este accentuată importanța dansului popular sub aspectul păstrării identității din viața culturală a comunității maghiare din Ardeal. Concluzionând: din cauză că, în prezent, există o incompatibilitate între învățământul etncoregrafic maghiar și cel românesc și probabil așa va rămâne încă o perioadă, atât în ceea ce privește concepțiile științifice, cât și referitor la cele artistice, vor fi sesizate încă mari diferențe (nu consider că reformarea artei etncoregrafice române ar fi sarcina maghiarilor din Transilvania). Așadar, se impun următoarele: propunerea și înființarea unor forme de pregătire cu legitimare oficială în sens dublu. Din perspectiva noastră, tezaurul nostru coregrafic istoric și tradițional este o moștenire culturală importantă și specifică, iar noi avem dreptul la un sprijin din partea statului pentru a-l studia în limba noastră maternă la toate nivelurile de învățământ. Totodată, am dori formarea unor artiști coregrafi și profe-

18 Igor Moiseiev (1906–2007) dansator, coregraf, organizator al unor formații, a înființat în anul 1939 Ansamblul „Moiseiev” care în scurt timp a devenit modelul sovietic al dansului popular scenic, iar mai apoi al tuturor țărilor foste socialiste.

19 Probabil și din această cauză, arta coregrafică română contemporană (de pildă, Centrul Național al Dansului din București – CNDB) și în general cultura elitistă română din zilele noastre este aproape în totalitate înstrăinată de arta etno-coregrafică românească.



sori coregrafi „universali”, așadar nu „dansatori populari”, cel puțin nu potrivit uzanței românești.

Condiția fundamentală a oricărei forme de învățământ profesional este să fie realizată de specialiști calificați în mod corespunzător. În anii trecuți, orice încercare de acreditare a unor programe educative de artă coregrafică maghiară din România a fost zădărnicită tocmai de acest cerc vicios: nu puteau fi acreditate decât cursurile de specializare care sunt conduse de formatori specialiști în domeniu, dar până când nu există vreo formă de pregătire profesională, nu putem avea nici specialiști cu pregătire în domeniul pedagogic... Din acest motiv, ca un prim pas, ar fi importantă și în acest domeniu introducerea învățământului profesional cu grad superior, cu predare în limba maternă.

Propunere pentru instituționalizarea învățământului superior coregrafic maghiar din România – planul de proiect la specialitatea artă coregrafică și/sau arta mișcării²⁰

Rezolvarea treptată a lacunelor și a problemelor la care s-au făcut referiri în studiul de față nu poate avea loc altfel, decât prin instituționalizarea învățământului coregrafic maghiar din România. În acest sens, primul pas necesar ar fi înființarea acestui domeniu de instruire la nivel superior, deoarece fără profesori coregrafi nu poate exista nici învățământul profesional instituționalizat cu predare în limba maternă și sus-

20 O consecință deosebit de importantă o reprezintă faptul că în perioada ce a trecut între redactarea studiului de față, prezentarea acestuia la conferința intitulată *Știința și arta coregrafică maghiară din Transilvania la cumpăna dintre secole* și publicarea lui, mai exact în anul universitar 2009-2010, la Universitatea de Artă Teatrală din Târgu Mureș au fost începute cu 12 studenți cursurile în limba maghiară de la secția de arta mișcării. Acest lucru este un uriaș pas înainte și un punct de cotitură în istoria artei coregrafice maghiare din Ardeal, aflată pe calea instituționalizării. Totodată, înființarea profilului de specialitate în ceea ce privește arta mișcării de la Târgu Mureș și programul său de studiu îi conferă o valoare și mai mare studiului de față, contribuind și la creșterea beneficiilor sale practice, deoarece – evident, doar parțial – această formă de învățământ a putut fi realizată și datorită acestei propuneri.

ținut de stat, adică nu vor putea fi înființate clasele maghiare cu profil coregrafic din școlile profesionale de artă.

Formarea planificată la nivelul învățământului superior ar fi posibilă în cadrul Universității de Artă Teatrală din Târgu Mureș și/sau din Cluj cu profil de coregrafie și/sau arta mișcării. Forma de instruire profesională de 3 ani care ar lua naștere în acest fel ar cuprinde două domenii de specializare diferite, aflate totuși într-o strânsă interdependență: pregătirea artistică și cea pedagogică.

Învățământul de bază cu durata de 3 ani ar pregăti artiștii coregrafi și specialiști în arta mișcării în primul rând pentru reprezentațiile scenice, având însă o marcantă orientare spre dansul popular, atât de specific din țara noastră.²¹ În același timp, alături de cunoștințele teoretice și practice din sfera culturii coregrafice tradiționale, dobândite la un nivel înalt, scopul primordial ar fi însușirea unor competențe privind limbajele și tehnicile coregrafice, arta mișcării și cea interpretativă, precum și limbajele teatrale. La absolvirea acestei forme de învățământ, ansamblurile coregrafice maghiare din România cu statut profesional, existente în prezent, pot angaja artiști scenici și coregrafi profesioniști,²² potrivit însă pregătirii lor, aceștia putând fi, de asemenea, încadrați²³ în orice trupă de teatru sau atelier de arta mișcării.²⁴

Un alt element important al pregătirii de bază de 3 ani ar fi modulul pedagogic. Acesta nu ar avea un caracter obligatoriu, dar absolvirea sa ar garanta diploma de profesor coregraf alături de cea cu durata de viață mai scurtă, obținută de artiștii scenici și coregrafi. Evident, acest modul ar putea fi ales de către cei ce ar dori să se ocupe exclusiv cu pedagogia coregrafică din învățământul primar și mediu ori din școlile profesionale de artă ce vor fi înființate mai târziu și ca un profil de specialitate distinct (de pildă, prin sistemul de învățământ la distanță). În cazul acestui profil

21 Proiectul pleacă de la programa Catedrei de dans popular și dans teatral a Școlii Superioare de Artă Coregrafică din Ungaria, încercând adaptarea acesteia conform realităților din țară în așa fel, încât, pe de o parte, să corespundă stadiului în care se află în prezent arta coregrafică din Transilvania, pe de altă parte, acest proiect să poată fi acreditat de sistemul de învățământ românesc. Planul poate constitui temelia unui program educațional de rang universitar din domeniul artei coregrafice maghiare din România; evident, procesul de elaborare detaliat trebuie lăsat pe seama specialiștilor din fiecare domeniu.

22 În situația actuală acest lucru ar însemna aproximativ 100 de locuri de muncă!

23 Pe posturile de interpret-coregraf în spațiul scenic, interpret în arta mișcării etc.

24 Vezi: Studio M din Sfântu Gheorghe.



de specialitate distinct, va fi însă nevoie și de însușirea câtorva discipline teoretice și practice fundamentale.

Disciplinele de studiu teoretice

I. Discipline fundamentale

- istoria dansului, antropologia dansului
- etnocoreologia, folclorul coregrafic
- muzica populară (și teoria muzicii, istoria muzicii)
- istoria teatrului, teoria dramei

II. Discipline complementare

- kinetografia (notația coregrafică)
- cunoștințe de etnologie (în cadrul lor sunt abordate separat cunoștințele fundamentale cu referire la portul popular)
- istoria culturii și istoria artelor
- estetica

III. Alte discipline

- limbi străine
- cunoștințe scenice
- biologia mișcării
- + discipline opționale (de pildă, informatica, literatura etc.)

Discipline practice

I. Discipline fundamentale

- dansul folcloric
- baletul clasic
- artele mișcării contemporane (tehnici de dans contemporan, dansul-contact, acrobatica, pantomima etc.)
- dansurile de societate tradiționale și moderne

II. Discipline complementare

- improvizația scenică, jocul actoricesc
- canto
- tehnica vorbirii
- alte limbaje și tehnici coregrafice scenice (dans scenic, jazz-balet, dansuri de modă, show-dance, dans step etc.)

III. Alte discipline

- gimnastică, gimnastică de pregătire
- cunoștințe de coregrafie și de conducerea probelor scenice



PROPUNERE PENTRU INSTITUȚIONALIZAREA ÎNVĂȚĂMÂNTULUI COREGRAFIC

- + discipline opționale (de pildă, machiajul, cunoștințele scenice în practică etc.)

Modulul pedagogic

Discipline teoretice

- introducere în pedagogie
- istoria educației, teoria și practica educației
- introducere în psihologie
- comunicare
- + discipline opționale

Discipline practice

- jocuri populare pentru copii
- metodică predării dansului
- gimnastică, gimnastică de pregătire
- cunoștințe de coregrafie și de conducerea probelor scenice
- + discipline opționale (de pildă, cunoștințe scenice etc.)

Bibliografie

KÖNCZEI Csongor

2004 *A szakma becsülete. Helyzetkép az erdélyi magyar (nép)táncművészet-ről.* A Hét II. (33–34) szeptember 2. 18.

2006a *Táncos (ellen)pontok.* Művelődés LIX. (4) 16–17.

2006b *Táncos (ellen)pontok.* Művelődés LIX. (10) 16–18.

MARTIN György

1977 *Magyar és román táncfolklór viszonya az európai összefüggések tükrében. Síppal dobbal.* A Sebő Együttes tájékoztatója 6. szám, Budapest, 24.

PÁLFY Gyula (ed.)

2001 *Néptánc kislexikon.* Planétás Kiadó, Budapest.

Reflecții pe marginea studiului lui Csongor Könczei

Sunt perfect de acord cu prezentarea situației, constatările și principiile de bază ce analizează relațiile existente între dansul popular și arta coregrafică scenică enunțate în studiul lui Csongor Könczei. În ceea ce privește mișcarea culturală a dansului popular, conținutul acestuia, lacunele, anacronismul estetic și – după caz – gândirea limitată, Csongor Könczei a oferit o analiză detaliată, expunând cu aceeași precizie și însemnătatea culturii gesturilor artistice tradiționale din Transilvania, precum și importanța fundamentală a conservării acestora. În opinia mea, cei prezenți nu trebuie convinși în mod special de faptul că pe teritoriul Ardealului s-a format o tradiție muzicală și a dansului popular neasemuit de bogată și unică în lume, probabil ca rezultat al interferențelor dintre felurite culturi, dar și al unei oarecare marginalizări economice și izolări culturale. Evident, se pune problema: cum poate fi conservată această cultură înainte ca ea să devină kitsch, cum să-și păstreze ea autenticitatea în timp ce condițiile autenticității dispar. Răspunsul este simplu, având însă o rezolvare aproape imposibilă: trebuie păstrat spiritul dansului și al muzicii populare din Ardeal.



Aș începe partea esențială a intervenției mele înainte de toate cu o paranteză, o scurtă reflecție filosofică legată de terminologie. Se spune că odată Laban a fost întrebat ce părere are despre aspectele artei mișcării din Ungaria. Se spune că Laban ar fi răspuns în următorul fel: „Arta mișcării? Așa ceva nu există.” Limba maghiară este destul de plastică pentru a face diferența între mișcări și gesturi. Mișcarea este calea străbătută în spațiu de oricare dintre obiecte: mașina, avionul, bila, mingea, piatra;

așadar, *mișcarea*, ca noțiune, indică un fenomen fizic. Poate fi spus că un obiect se mișcă într-o anumită direcție. În schimb *gestul* îl caracterizează doar pe om. Gestul poartă în sine expresivitatea, iar alăturându-i epitete, va scoate în evidență o trăsătură caracteristică, așadar arta gesturilor nu poate fi altceva decât dansul. În consecință, propun să discutăm mai degrabă despre arta *gesturilor*, decât despre cea a *mișcării*.

Să revenim însă la subiectul nostru și să avem în vedere propunerea făcută la punctul 5 din eseul lui Csongor Könczei. Dacă am înțeles bine, Csongor a considerat ca fundament structura 3+2 ani de la Școala Superioară de Artă Coregrafică din Ungaria (MTF), iar ca scop al instruirii de bază de 3 ani sau BA a indicat formarea unor dansatori profesioniști. În privința aceasta au apărut mai multe probleme.

1. Formarea dansatorilor profesioniști adevărați, așadar absolvenți ai așa-numitelor Secții ale Școlii Superioare de Artă Coregrafică din Ungaria, încep baletul de la vârsta de 10 ani, iar dansurile populare și dansurile scenice la 14 ani. Este probat prin experiența deceniilor trecute faptul că momentul ideal al dezvoltării aptitudinilor de mișcare se află undeva în jurul vârstei de 10 ani, aproape toate sistemele de instruire care pregătesc sportivi cu condiție fizică și rezistență deosebite indică această vârstă ca ideală pentru începerea activității. Secția de dansuri populare a Institutului de Balet, înființată în 1976, a introdus experimental începerea formării dansatorilor la vârsta de 14 ani. Mai mulți dansatori atestă faptul că experiența a reușit, chiar și de la această vârstă pot fi formați interpreți cu un grad de pregătire superior, care pot avea succes mai târziu și în domeniul altor genuri. Aceasta este însă limita superioară, a începe la 18 ani formarea unor dansatori profesioniști este o încercare sortită eșecului. În vederea armonizării condițiilor de vârstă cu exigențele profesionale a fost emisă o normă juridică separată pentru a asigura ca elevii Școlii Superioare de Artă Coregrafică din Ungaria să absolutească la vârsta de 16 ani, simultan, școala medie și cea superioară, pentru a obține la 20 de ani diploma universitară.

2. Totuși, în ceea ce privește structura de învățământ a Școlii Superioare de Artă Coregrafică, pentru absolvenții cu pregătire superioară echivalentă nivelului licență cu durată de 3 ani și acreditare recentă – în consecință, începută nu mai devreme de 18 ani – diploma este de dansator și conducător al probelor de dans; adică așa sunt pregătiți artiștii coregrafi. Doar cu numele. Această situație este rezultatul unei constrângeri, deoarece forma de pregătire pentru pedagogi coregrafi de grad universitar

cu durata de 4 ani a trebuit încadrată într-un sistem american impus, având ca scop – probabil – ca mai apoi, formele de pregătire să devină compatibile în UE, atât unele cu altele, cât și cu formațiunile de dincolo de ocean. Sub aspect faptic: în zadar vor primi studenții absolvenți de nivel licență diplome de „dansatori”, pregătirea obținută doar aici nu va face față nicicând concurenței care are o pregătire ce a fost începută la vârsta potrivită. Cu alte cuvinte, dacă în pregătirea profesională din domeniul *artei coregrafice* maghiare din Ardeal va fi adoptată această structură, se va obține blocarea propriei situații deja defavorizate. Ansamblurile profesionale vor primi în realitate dansatori slab pregătiți, iar acest lucru va duce *a priori* la slabe performanțe artistice, fără a mai aminti faptul că un ansamblu cu dansatori slabi din punct de vedere profesional nici măcar nu-și poate face apariția în sfera internațională.

3. Să mergem mai departe: care este în fapt problema? Faptul că procesului didactic de asimilare a unor cunoștințe procedurale practice ar trebui să i se aplice o structură dedicată pregătirii cognitive (licență+master). Aceasta este o aberație, iar acest mod de abordare ar trebui negreșit regândit de către factorii decizionali responsabili.

4. Totuși, cărui scop ar servi pregătirea de rang universitar ce ar avea structura licență+master referitor la arta coregrafică descrisă aici? Pentru orice altceva: formarea unor pedagogi coregrafi, coregrafi sau specialiști în teoria dansului, cărora li se cere, de asemenea, însușirea unor competențe coregrafice, dar nu în măsura în care este pregătit un dansator profesionist. În cazul dansului popular, de pildă, accentul trebuie pus nu atât pe dezvoltarea competențelor de dansator, ci pe dobândirea unor cunoștințe despre varietatea mare a tipurilor de dans (eventual coregrafii).

5. Să trecem la un nivel mai profund: sistemul disciplinelor predate. Am îndoieli serioase în legătură cu corectitudinea faptului că kinetografia își găsește locul între obiectele de studiu teoretice secundare, chiar dacă aceasta este practica curentă la Școala Superioară de Artă Coregrafică din Ungaria. Așezarea în mod vizibil pe plan secund a kinetografiei este consecința preferinței unei singure persoane care a luat decizii în legătură cu formarea pedagogică din domeniul dansului popular de la Școala Superioară de Artă Coregrafică, care și-a menținut hotărârea în pofida argumentelor profesioniștilor. Sublinierea importanței kinetografiei ar putea părea exclusivism provenit dintr-un angajament personal față de această disciplină, un fel de „predică *pro domo*”, dar neg acest



lucru cu fermitate. În ceea ce privește sfera gesturilor coregrafice, materia teoretică fundamentală nu este istoria dansului, apărută pe lista disciplinelor predate la nivel licență, nici etnocoreologia, iar istoria teatrului ori teoria dramei și mai puțin, ci *analiza gesturilor*. Doar analiza gesturilor coregrafice și – evident – notația acestora poate constitui pe mai departe premisa oricărei activități teoretice de specialitate meritorii. Faptul că din punct de vedere teoretic studierea dansul bate pasul pe loc, stă în cumpănă și este ahtiata după alte teorii se explică atât prin lacunele existente în cunoașterea propriilor sisteme și a experiențelor ce pot fi deduse de aici, cât și prin lipsa fondării unei baze teoretice pentru acestea. Situarea analizei gesturilor ca obiect teoretic fundamental ar putea schimba radical situația, conferind totodată instruirii din domeniul artei coregrafice din Ardeal o anumită specificitate față de alte școli. În același timp, materiile amintite (istoria dansului, etnocoreologia, istoria teatrului, teoria dramei) rămân în continuare obiecte indispensabile în ceea ce privește cultura coregrafică.

6. În sfârșit, aș vrea să discut acel aspect al pregătirii cu care instruirea din domeniul artei coregrafice contemporane din Ungaria a rămas datoare și care – în opinia mea – în zilele noastre este cea mai autentică și mai adecvată formă de pregătire: formarea unor *pedagogi coregrafi pentru copii*. Cel care a predat vreodată copiilor jocuri, dansuri și cântece populare nu are nevoie de experimente psihologice pentru a cunoaște faptul că, începând de la 3 ani și până la vârsta de 10 ani, cei mici se identifică sufletește cu aceste genuri artistice (evident, pot fi incluse aici și basmele populare). Având în vedere acest tip de înrudire sufletească, în cazul copiilor ar putea fi cultivată legătura și baza culturală de la care, în cele din urmă – evident – aceștia se pot detașa conform talentelor și priceperilor pe care le stăpânesc; această detașare însă va fi conștientă și potrivită carierei, iar mai târziu, într-o altă etapă a vieții – tot în mod conștient și corespunzător aptitudinilor cultivate –, se pot întoarce la acest fundament. Așadar, ar trebui luată în considerare propunerea mea de a înființa la nivel preșcolar și elementar o structură pedagogică în care jocul, dansul și muzica populară ar avea un rol accentuat. Din punctul de vedere al pieței de muncă și comparativ cu vocația de dansator profesionist, acest lucru ar asigura studenților posibilități cu un grad – dar mai degrabă cu două grade – mai mari.



KARÁCSONY Zoltán

Istoria originii filmelor despre folclorul coregrafic din Transilvania. Privire critică de ansamblu de la începuturi și până în 1963

Acum, când „triplețul mort în fașă” (Könczei 2008), adică cercetările etnocoregrafice la nivel instituțional din Transilvania pare să fie restabilit, se impune o evaluare, o trecere critică în revistă a rezultatelor de până acum, pentru ca sarcinile de viitor să poată fi formulate și mai exact. Prin scurta mea expunere aș dori să fiu de folos Catedrei de etnografie din Cluj, precum și instituțiilor care se ocupă și cu folclorul coregrafic din România, Universității de Artă, ce are în program și pregătirea viitorilor instructori de dans/dansatori din domeniul folclorului. Aș încerca, de asemenea, înlesnirea interpretării și percepției corecte a istoriei și a profunzimii culiselor politico-științifice a filmărilor realizate de cercetători din Ungaria, care au avut ca subiect folclorul coregrafic din Transilvania.

Cercetarea dansului folcloric maghiar la nivel instituțional, care a luat amploare după cea de-a doua conflagrație mondială, a acordat întotdeauna folclorului coregrafic din Ardeal o importanță deosebită. S-a născut încă de timpuriu ideea că fără cunoașterea dansurilor populare din această regiune nu vor mai exista nici veriga istoriei coregrafiei și cea a artei în general, absolut indispensabile înțelegerii istoriei dezvoltării dansurilor folclorice existente atât în Bazinul Carpatic, cât și în Europa (Martin 1970–72: 220). Angajații Institutului de Etnologie – mai apoi, de Artă



Populară¹ – nu aveau colegi ardeleni de factura unor cercetători ai folclorului literar și muzical precum József Faragó și János Jagamas. În afară de acest lucru, în perioada respectivă n-au existat nici relații potrivite care să fi putut contribui la progresul cercetării colaborative între instituții corespondente. În aceste condiții, cercetătorii maghiari au fost constrânși să încerce consemnarea dansurilor populare doar la nivel informal, căutând în același timp susținători locali care, prin cunoașterea condițiilor de pe teren și grație relațiilor sociale personale, au reușit să-i sprijine.

Acțiunea de culegere a dansurilor tradiționale filmate a început la mijlocul secolului XX, când, în urma transformărilor politice din anul 1940, mai multe sate din Transilvania au aderat la așa-numita mișcare artistică *Gyöngyösbokrétá*² [Mănunchi de măgele] (Pálfi 1970: 140).

Satelele ardelenice participante la mișcarea *Gyöngyösbokrétá*

Satul	Subdialectul	Organizator	Data	Programul
Armășeni	Secuiesc	Áron Adorján, comerciant	1941	Csúrdöngölő („Bătuta”), jocuri populare
Tomești	Secuiesc		1941	Csúrdöngölő
Lunca de Jos	Ghimeșean		1942	Răpirea fetelor, jocuri populare
Inucu	Reg. Călata	János Kalló, jurat	1941 1943	Măsuratul laptelui, Fecioreasca, La poartă
Sâncraiu	Reg. Călata		1941 1942	Colindatul, șezătoare, Fecioreasca, Purtata
Satu Mic	Secuiesc	István Kiss, preot	1942	Csúrdöngölő

- 1 Astăzi, acest Institut, fondat la Budapesta, se numește Institutul Cultural Maghiar și Lectoratul de Arte Plastice. El este „moștenitorul” tuturor acelor institute care au avut anterior ca obiect de studiu cultura maghiară în ansamblul ei și cea tradițională în particular.
- 2 Mișcare culturală maghiară, cu o importantă dimensiune naționalistă, desfășurată între anii 1931-1944, mișcare ce avea în centrul ei cultura tradițională. Inițiatorul ei a fost ziaristul Béla Paulini, iar scopul a fost de a promova, atât în Ungaria, cât și în afara granițelor ei, dansurile, muzica și obiceiurile tradiționale maghiare. Evenimentele și spectacolele aveau loc la Budapesta, în jurul zilei Sfântului Ștefan, 20 august, ziua națională a Ungariei. Au participat la aceste festivaluri inclusiv etnologi maghiari, care au avut rolul de a aduce, ca participanți activi la festival, grupuri de păstrători ai tradiției, de cântec, de dans, de obiceiuri.

Satul	Subdialectul	Organizator	Data	Programul
Chidea	Reg. Câmpia Transilvaniei		1942	Csúrdöngölő
Lueta	Secuiesc		1942	Buchet de Crăciun: Vicleim
Dorolțu	Reg. Călata		1941 1943	Dansul miresei, Fecioresca
Sic	Reg. Câmpia Transilvaniei	Károly Mihály, preot	1941 1942– 43	Fecioresca în tempo lent Tempo lent și accelerat
Gălățeni	Secuiesc	Izsák Bíró, preot	1942 1943	Jocuri cu măștile, Csúrdöngölő, Dansul cu sticla

Sursa: Csaba Pálfi: *A Gyöngyösbokréta története* [Istoria mișcării artistice Gyöngyösbokréta], *Táncstudományi Tanulmányok* 1969–1970, pp. 147–157.

Spectacolele în premieră susținute la Budapesta de aceste grupuri artistice au atras atenția cercetătorilor asupra dansurilor folclorice din bazinul Carpatic și a importanței filmării lor. Unul dintre pionierii filmului etnografic maghiar, Sándor Gönyey, a căutat deseori aceste sate pentru a realiza filme cu dansuri folclorice (K. Kovács 1956: 324). Totuși, culegerile etnografice și de dansuri folclorice filmate, practic, nu vizau încă în mod direct acest domeniu. Ca excepție, însă, poate fi amintit – de pildă – filmul de la Inucu, realizat împreună cu István Molnár la 18 august 1941.

Originar din Ardeal, Molnár a căutat în special tot satele care au susținut mișcarea *Gyöngyösbokréta*, dar culegerea sistematică a dansurilor populare a realizat-o pe Valea Nadășului din regiunea Călata (Molnár 1947: 343–391; 399–401; 413–418; 423–435.). Filmele lui de dansuri folclorice relizate la Viștea, Mera, Turea, Leghia, Inucu atestă cele afirmate mai sus. István Molnár a filmat dansurile locale folosindu-se aproape în totalitate de posibilitățile tehnice – accesibile oricui – ale epocii. Fragmentele coregrafice scurte erau fixate cu așa-numita cameră de filmat cu arc, iar mai apoi erau completate cu înregistrările muzicale de pe cilindru de fonograf. Acestea nu pot fi considerate însă ilustrații muzicale, deoarece ele au fost înregistrate după filmare. (În felul acesta s-au produs și erori, de pildă, la redarea dansului fecioresc din Viștea, una dintre melodiile prezentate nu a fost Fecioresca, ci un bărbunc.) Cel care a realizat

culegerea materialului a consemnat numele dansatorilor și circumstanțele culegerii dansurilor, dar în cazul lui Mundruc³ – caz semnalat deja ca anectodă – a menționat greșit prenumele dansatorului.

În 1974, Molnár publică în volumul intitulat *Magyar táncgyománnyok* [Tradițiile dansului maghiar], redând textual descrierea dansului, majoritatea filmelor sale referitoare la dansurile din Transilvania. Datorită lipsei unei analize minuțioase în ceea ce privește muzica de acompaniament notată de violonistul Ferenc Balogh, precum și din cauza fluctuațiilor camerei cu arc, figurile coregrafice redată au fost adesea greșit interpretate din punct de vedere ritmic, acest lucru nediminuând însă cu nimic calitatea volumului, cu atât mai mult cu cât această lucrare a fost prima din domeniul folcloristicii în care pot fi identificate procesele coregrafice, iar figurile ce ilustrează gesturi specifice din domeniul dansului au fost desenate de pe film. În orice caz, este liniștitor faptul că din colecția personală a posesorului, câte un exemplar al filmelor a ajuns și la Arhiva de dans popular a Institutului de Muzicologie al Academiei Maghiare de Științe.

Filmele realizate de István Molnár

Nr. În.	Satul	Județul	Culegere de	Data	Locul înregistrării	Naționalitatea	Tipul înregistrării	Lungimea
8,00	Viștea	Cluj	I. M.	12.X.1941		maghiară	fragmente	15
9,00	To-mești	Ciuc	I. M.	18.VIII.1941.		maghiară	fragmente	6
10,00	To-mești	Ciuc	I. M.	18.VIII.1941.	Buda- pesta	maghiară	fragmente	35
11,00	Păuleni-Ciuc	Ciuc	I. M.	5.X.1941.		maghiară	fragmente	20

- 3 Este vorba despre un faimos dansator din Viștea, István Mátyás „Mundruc” (pseudonim care își trage originea din românescul Mândruț, deoarece dansatorul era un om înalt și arătos și dansa cu multă prestanță), născut în 1911 și mort în 1977. El a fost subiectul privilegiat al multor cercetători folcloriști, mai cu seamă al lui György Martin. Acesta i-a dedicat o monografie intitulată *Mátyás István „Mundruc”. Egy kálottaszegei táncos egyéniségvizsgálata* [István Mátyás „Mundruc”. Cercetarea unui dansator din zona Călata], publicată în 2000 la Budapesta.

Nr. În.	Satul	Județul	Culegere de	Data	Locul înregistrării	Naționalitatea	Tipul înregistrării	Lungimea
12,00	Vlăhița	Odorhei	I. M.	20.X.1941.		maghiară	fragmente	25
13,00	Inucu	Cluj	I. M. și S.G.	20.VIII.1941.	Buda- pesta	maghiară	fragmente	60
15,00	Leorinț	Alba de Jos	I. M.	1943	Érd	maghiară	fragmente	23
17,00	Leghia	Cluj	I. M.	15.I.1941.		maghiară	fragmente	10
18,00	Turea	Cluj	I. M.	1941		maghiară	fragmente	20
19,00	Lunca de Jos	Ciuc	I. M.	17.X.1941.		maghiară	fragmente	25
20,00	Mera	Cluj	I. M.	12.X.1941.		maghiară	fragmente	15

Din păcate, acest lucru nu poate fi spus și despre filmele care aveau ca centru de interes dansurile folclorice și se aflau la Institutul de Științe din Transilvania⁴ și Catedra de Etnografie a Universității din Cluj (între anii 1940-1944). Filmele realizate de László Keszi Kovács – printre altele la Borșa, Fodora, Vechea, Chidea –, care se găseau într-o pivniță, au fost distruse după asediul Budapestei (K. Kovács 1956: 325).

O categorie aparte este cea a filmelor care imortalizau dansuri ardelenice cu ocazia întâlnirilor internaționale de tineret. Din punct de vedere profesional, culegerile făcute în 1947 nu pot fi interpretate, deoarece dansurile de aici includ coregrafia unor dansuri românești din Ardeal prezentate de un grup de dansatori români, însă dansurile ansamblului din Gheorghieni înregistrate cu ocazia Congresului Mondial al Tineretului din 1953 de la București reprezintă documente extrem de valoroase ale tradițiilor acestui sat din regiunea Câmpiei Transilvaniei.

4 Această a fost o instituție care a ființat între anii 1940-1944, cu sediul în Cluj. Era un institut menit mai cu seamă cercetării lingvistice, etnografice și sociologice de limbă maghiară.

Înregistrările făcute la Întâlnirile Internaționale de Tineret

Nr. În-	Satul	Județul	Culegere de	Data	Locul înre- gistrării	Naționali- tatea	Tipul înre- gistrării	Muzica	Lungi- mea
60,00	România		Zs.B., E.L., L.K.K.	14.VIII.1949.	Budapesta	română	fragmente	înreg. mută/fără sonorizare	65
63,00	România		Zs.B., E.L., L.K.K.	14.VIII.1949.	Budapesta	română	fragmente	înreg. mută/fără sonorizare	50
68,00	România		Zs.B., E.L., L.K.K.	14.VIII.1949.	Budapesta	română	fragmente	înreg. mută/ sin- cronizare pe mag- netofon	25
304,02	Cluj- Napoca	Cluj	K.A., D.L.	7.VIII.1953.	București	maghiară	fragmente	înreg. mută/fără sonorizare	300
304,03	Vârșag	Odor- hei	K.A., D.L.	7.VIII.1953.	București	maghiară	fragmente	înreg. mută/fără sonorizare	300
425,00	Gheor- ghieni	Cluj	M.R.	18.VIII.1953.	București	maghiară	fragmente	înreg. mută/fără sonorizare	90

În 1947, colectivul care se ocupa cu dansurile maghiare din Institutul de Etnologie a avut ca scop primordial prelucrarea monografică a culturii coregrafice referitoare la secuii din Bucovina transmutați în Ungaria. După dizolvarea colectivului, filmele realizate de Márta Belényessy, László K. Kovács, Olga Szentpál și Lajos Vargyas au ajuns la Institutul Univesitar de Etnografie, iar câte un exemplar din fiecare film și-a găsit locul în Arhiva de dans popular a Institutului de Muzicologie. Nu se știe nimic despre acompaniamentul muzical al dansurilor, Lajos Vargyas n-a făcut – probabil – decât însemnări la fața locului. Potrivit relatării din anul 1949 a lui Péter Morvay (Morvay 1949: 391–392), monografia era deja încheiată, deși nu a fost publicată – mult mai târziu – decât o parte a acesteia. Cartea semnată de Márta Belényessy, intitulată *Kultúra és tánc a bukovinai székelyeknél* [Cultura și dansul la secuii din Bucovina], a văzut lumina tiparului doar în 1958. Lucrarea cu merite valabile până astăzi prezintă activitatea coregrafică a secuilor din Bucovina⁵ în context socioistoric, căutând răspunsul la următoarele întrebări: care sunt fenomenele culturale aduse de secuii din Bucovina? (Belényessy 1958); care dintre aceste fenomene au luat naștere ca rezultat al unor evoluții interne și care au fost preluate de la popoarele din jur, așadar cum a fost influențată cultura grupului de schimbările mediului geografic și diversele migrații? Deși metodele de cercetare ale autoarei erau strict istorice, acestea dezvăluiau mereu interdependențe sociale. În opinia ei, rolul dansului apărea ca o manifestare a întregii structuri sociale, susținând astfel concepția funcționalistă. Specialitatea Mártiei Belényessy nu era folclorul coregrafic, domeniul ei de cercetare regăsindu-se la granița dintre istoria agrară și etnografie, cu toate acestea lucrarea ar putea constitui un model pentru alte lucrări de aceeași specialitate. În ceea ce privește monografia, părțile următoare destinate analizei muzicale și coregrafice nu au mai fost redactate de Lajos Vargyas și Olga Szentpál.

5 Secuii din Bucovina au fost grupuri de etnici maghiari cu o istorie frământată. Au trăit în Bucovina, ca populație de coloniști, începând din 1775, când au fugit din zona Ciucului din cauza represaliilor armatei habsburgice. La începutul secolului XX, treptat, toți au fost repatriați în diferite locuri din Transilvania și Voivodina. După al Doilea Razboi Mondial, secuii bucovineni din Voivodina au fost trimiși cu forța în Ungaria.

Grupurile etnice compacte strămutate

Nr. În- Nr.	Satul	Județul	Cule- gere de	Data	Locul înre- gistrării	Naționa- litatea	Tipul înre- gistrării	Muzica	Lungi- mea
60,00	România		Zs.B., E.L., L.K.K.	14.VIII.1949.	Budapesta	română	fragmente	înreg. mută/ fără sonorizare	65
63,00	România		Zs.B., E.L., L.K.K.	14.VIII.1949.	Budapesta	română	fragmente	înreg. mută/ fără sonorizare	50
68,00	România		Zs.B., E.L., L.K.K.	14.VIII.1949.	Budapesta	română	fragmente	înreg. mută/ sincronizare pe magnetofon	25
304,02	Cluj- Napoca	Cluj	K.A., D.L.	7.VIII.1953.	București	maghiară	fragmente	înreg. mută/ fără sonorizare	300
304,03	Vârșag	Odorhei	K.A., D.L.	7.VIII.1953.	București	maghiară	fragmente	înreg. mută/ fără sonorizare	300
425,00	Gheor- ghieni	Cluj	M.R.	18.VIII.1953.	București	maghiară	fragmente	înreg. mută/ fără sonorizare	90

După dizolvarea Institutului de Etnologie, culegerile de folclor au fost continuate de Institutul de Artă Populară înființat încă din anul 1951. Aici a fost angajată generația tinerilor folcloriști coreologi (Bertalan Andrásfalvy, Jolán Borbély, István Halmos, György Martin, Ferenc Pesovár și Ernő Pesovár) care au studiat etnografia, muzeologia, lingvistica și istoria la Facultatea de Litere a Universității Eötvös Loránd din Budapesta. Depășind problemele de început, până în 1954-55 cercetările din domeniul dansului folcloric au căpătat amploarea necesară pentru a se putea înființa în cadrul Secției de etnografie de la Institut un grup de lucru independent: Colectivul de Cercetare a Dansului Popular, care, inițial, și-a propus, ca scop principal, crearea unor metode și concepții moderne de cercetare a dansului folcloric. Colectivul lucra conform unui plan de culegere și de cercetare unitar: dincolo de preocupările din sfera cercetărilor proprii, lucrările de proporții mai mari au fost realizate ca proiecte comune. Între acestea, pe primul loc se afla monitorizarea și sistematizarea culturilor dansului țărănesc regional (ca, de exemplu, cel din regiunea Rábaköz), județean (ca, de exemplu, din Somogy sau Szabolcs-Szatmár) sau dansurile unor grupuri etnice (Morvay-Pesovár 1954; Martin-Pesovár 1958). Prin aceste cercetări care s-au dorit exhaustive, ei au încercat să realizeze o tipologizare a dansurilor, în funcție de delimitarea zonelor etnografice și, de asemenea, de stabilirea diferitelor categorii de dans, acordând atenție în același timp istoriei dansurilor și funcției lor sociale.

Munca de cercetare era în toate cazurile precedată de o documentare științifică asupra regiunii cercetate (culegeri, literatură de specialitate), dar și de pregătirea culegerii, completată apoi cu informații adunate de pe un teritoriu mai vast. Pe baza imaginii obținute în acest fel erau ulterior stabilite viitoarele localități unde aveau să se desfășoare cercetări mai aprofundate de tip „sondaj”; ele erau alese în așa fel încât să fie reprezentative pentru regiunile cercetate și pentru a surprinde astfel specificitățile culturale zonale. Culegerile preliminare întreprinse de fiecare folclorist interesat de muzică și de dans se încheiau cu descinderea pe teren a unui colectiv de cercetare complex, din care făceau deja parte unul sau chiar doi operatori de imagine și un specialist ce manevra magnetofonul, având echipament corespunzător. (Evident, aceste circumstanțe ideale erau doar râvnite, deoarece folcloristul adesea trebuia să execute și munca operatorului, iar în lipsa curentului electric și a unui magnetofon cu baterie, acesta nu putea fi utilizat.)

Încât „sonorizarea” dansurilor înregistrate pe filme de scurt metraj nu era posibilă, la filmarea dansurilor, specialiștii au avut în vedere utilizarea așa-zisei metode a marcării,⁶ cu care – cel puțin acasă –, prelucrând datele de pe peliculă, au putut realiza sincronul inițial.

Dansurile de pe teritoriul unui sat au fost înregistrate conform următoarelor citerii: au fost filmate dansurile unor dansatori obișnuiți aparținând diverselor generații, precum și cele interpretate de dansatori remarcabili. Un dansator a fost filmat de câte 2-3 ori. În cazul în care la prelucrarea științifică a materialului cules au apărut probleme care trebuiau clarificate, au fost executate culegeri ulterioare.

În timp ce activitatea de culegere era desfășurată sistematic de către toți membrii colectivului de muncă – preocupați cu toții de cercetarea monografică –, prelucrarea științifică a materialului a fost împărțită între cercetători, în funcție de tematicile și categoriile (de pildă, un tip de dans) rezultate din clasarea datelor (Pesovár 1955: 312-313).

Atât din punct de vedere tehnic, cât și sub aspect profesional, odată cu îmbunătățirea calității metodei de lucru mai sus amintite, colaboratorii Institutului de Artă Populară au reușit să realizeze filme tot mai bune. Din păcate, situația politică de atunci i-a împiedicat să realizeze în Transilvania culegeri coregrafice sistematice din toate punctele de vedere.

Doar pentru exemplificare, menționez faptul că în timpul cercetărilor efectuate între 1954-58 în județul Szabolcs-Szatmár, Colectivul de Cercetare a Dansului Popular a realizat culegeri de texte în aproximativ 90 de localități, în 80 de așezări a înregistrat filme, au fost stocate pe o peliculă de 11.000 metri lungime (vezi harta) aproximativ 1.000 de dansuri culese de la 680 de dansatori. Ca rezultat al unor culegeri de texte, colectivul dispune de aproape 12.000 de date ori însemnări mai scurte sau mai lungi legate de dansuri și universul dansului. Referitor la această activitate au mai fost realizate 4.000 de fotografii, iar numărul melodiilor de dans înregistrate pe magnetofon sau notate la fața locului era în jur de 1.200 (Martin-Pesovár 1958: 424).

6 Începutul filmării era marcat de inserarea în filmare a unei tăblițe care conținea semnul distinctiv pentru realizarea ulterioară a sincronului, iar în lipsa tăbliței, acesta era înlocuit de o bătaie din palme vizibilă în cadrul aparatului de filmat.



Situația culegerilor efectuate de către cercetători. (Sursa: Martin-Pesovár 1958: 425.)

Din punct de vedere tematic, activitatea desfășurată în Ardeal de cercetătorii Institutului de Artă Populară ar putea fi împărțită în trei domenii distincte (pentru datele referitoare la dansurile bărbătești, vezi: Martin 1981):

a) Colectivul condus de György Martin a încercat să descopere micile grupuri ori dansatorii individuali stabiliți în Ungaria și să realizeze filme de o calitate cât mai bună ale dansurilor lor. Un asemenea dansator excepțional era și Zsigmond Karsai, originar din Leorinț (Karsai–Martin 1989: 7–12) dar nu trebuie uitați nici cei ce au fost strămutați din Ditrău și Dănești la Budajenő și Telki.

Grupuri mai mici sau indivizi strămutați

Nr. În-	Satul	Jude- țul	Culegere de	Data	Funcția în- registrării	Naționa- litatea	Tipul înregis- trării	Muzica	Lun- gi- mea	Alte date
153,01	Bunești / Pusztami- ze (jud. Szol- nok)	Târ- nava Mică	E.K.	15.III.1952.	înreg. regi- zată în alt loc/lász- berény	maghia- ră	frag- mente	înreg. mută/ fără so- norizare	35	
180,01	Ditrău / Budajenő (jud. Pes- ta)	Ciuc	I.J., E.P., K.E., T.A.	20.VIII.						
1952.	înreg. regi- zată	ma- ghiară	fragmente	înreg. mută/fără sonorizare	150					
180,02	Dănești / Budajenő (jud. Pes- ta)	Ciuc	I.J., E.P., K.E., T.A.	20.VIII.1952.	înreg. regi- zată	maghia- ră	frag- mente	înreg. mută/ fără so- norizare	150-	
180,03	Remetea / Telki (jud. Pesta)	Ciuc	I.J., E.P., K.E., T.A.	20.VIII.1952.	înreg. regi- zată	maghia- ră	frag- mente	înreg. mută/ fără so- norizare	150-	

Nr. Înr.	Satul	Jude- țul	Culegere de	Data	Funcția în- registrării	Naționa- litatea	Tipul înregis- trării	Muzica	Lun- gi- mea	Alte date
194,01	Dănești / Budajenő (jud. Pes- ta)	Ciuc	P.K.	1953	înreg. regi- zată în alt loc / Buda- pesta	maghia- ră	frag- mente	înreg. mută/ fără so- norizare	30-	
194,02	Ditrău / Budajenő (jud. Pes- ta)	Ciuc	P.K.	1953	înreg. regi- zată în alt loc / Buda- pesta	maghia- ră	frag- mente	înreg. mută/ fără so- norizare	30-	
221,00	Măgheruș /Bonyhád	Mureș- Turda (jud. Tolna)	R.V., M.K, etc.	12.V.1954.	înreg. regi- zată	maghia- ră	frag- mente	înreg. mută/ fără so- norizare	55	
224,00	Leorinț- Pécel	Alba de Jos- Pesta	Gy.M., M.K., L.Vá., S.B etc.	12.III.1954.	înreg. regi- zată	maghia- ră	frag- mente		80	
312,00	Ditrău -Bu- dajenő	Ciuc- Pesta		1955	înreg. regi- zată	maghia- ră	frag- mente		100	Betle- hemes
399,00	Bogata	Turda- Arieș	J.B., Gy.M., E.P., F.P., etc.	1958	înreg. regi- zată în alt loc / Buda- pesta	maghia- ră	frag- mente	înreg. mută / cu sin- croniza- re indii- cată	290	AP 10276- 7 Tit: 71 Tit: 78-9

Nr. Înr.	Satul	Jude- țul	Culegere de	Data	Funcția în- registrării	Naționa- litatea	Tipul înregis- trării	Muzica	Lun- gi- mea	Alte date
415,02	Araci-Kun- szentmi- klós	Trei Scau- ne	Gy.M., F.P., E.B., L.M.	30.III.1959.	înreg. regi- zată	maghia- ră	frag- mente	înreg. mută / cu sin- croniza- re indi- cată	236-	AP 10256- 61
432,00	Leorinț	Alba de Jos	Gy.M., Á.L., J.B., K.F.	1959	înreg. regi- zată	maghia- ră	proces com- plet		185	Tit: 168
459,01	Ghindari	Mureș- Turda	Gy.M., J.B., L.E., K.F.	12.VI.						
1960.	înreg. regi- zată în alt loc/ Buda- pesta	ma- ghiară	proces complet	înreg. mută /cu sincroni- zare indi- cată	210-	Mgt. 1616 Tit93, 97				
469,00	Sic	Sol- noc- Dăbâ- ca	Gy.V.	1960	înreg. regi- zată în alt loc/Debre- cen	maghia- ră	frag- mente	înreg. mută/ fără so- norizare	31	

b) Ori de câte ori a sosit în Ungaria un dansator din Ardeal, ca turist ori în vizită la rude, cercetătorii din Ungaria s-au folosit de ocazie pentru a realiza o culegere a folclorului muzical și de dansuri (Martin 1984: 186–187). Relevante din acest punct de vedere sunt filmele realizate cu rudele lui Zsigmond Kar-sai din zona Mureș-Târnave și despre dansatorii de la Mera și Inucu.

Înregistrările realizate cu dansatorii veniți în Ungaria ca turiști

Nr. Într.	Satul	Jude- țul	Culegere de	Data	Funcția în- registrării	Naționa- litatea	Tipul înregis- trării	Muzica	Lun- gi- mea	Alte date
459,2	Corund	Odor- hei	Gy.M., J.B., L.E., K.F.	12.VI. 1960.	înreg. regi- zată în alt loc/ Buda- pesta	maghia- ră	proces com- plet	înreg. mută /cu sincro- nizare indi- cată	210	Mgt. 1616
459,3	Lupeni	Odor- hei	Gy.M., J.B., L.E., K.F.	12.VI. 1960.	înreg. regi- zată în alt loc/ Buda- pesta	maghia- ră	proces com- plet	înreg. mută /cu sincro- nizare indi- cată	210	Mgt. 1616
500	Sâmbriaș	Mureș- Turda	F.N., D-na F.N., Gy.M.	20.IV. 1962.	înreg. regi- zată în alt loc/ Buda- pesta	maghia- ră	frag- mente	înreg. mută/ sin- cronizare pe magne- tofon	90	Tit. 284-7
501	Valea lui Pavel	Odor- hei	Gy.M., J.B.	8.IV. 1962.	înreg. regi- zată în alt loc/ Buda- pesta	maghia- ră	frag- mente	înreg. mută/ 75 sincronizare pe magne- tofon	75	

Nr. Înr.	Satul	Jude- țul	Culegere de	Data	Funcția în- registrării	Naționa- litatea	Tipul înregis- trării	Muzica	Lun- gi- mea	Alte date
502	Dănești	Ciuc	F.N.	8.IV. 1962.	înreg. regi- zată	maghia- ră	frag- mente	înreg. mută/ sin- cronizare pe magne- tofon	38	
524	Corund	Odor- hei	Gy. M., Á.L.	10.IV. 1963.	înreg. regi- zată în alt loc/ Buda- pesta	maghia- ră	frag- mente		82	
525	Leorinț	Alba de Jos	K.F., Gy.M.	10.VII. 1963.	înreg. regi- zată	maghia- ră	frag- mente	înreg. mută/fără sonorizare	50	Tit: 1093- 4
529	Mera/ Inucu	Cluj	Gy.M., J.B., F.P., L.M, etc.	27.IX. 1963.	înreg. regi- zată	maghia- ră	proces com- plet	înreg. mută/ sin- cronizare pe magne- tofon	270	Tit: 217, 565-6, 621-3
532	Corund	Odor- hei	Gy.M., J.B.	27.IX. 1963.	înreg. regi- zată	maghia- ră	proces com- plet	înreg. mută/ sin- cronizare playback	57	

c) Pentru un interval de timp scurt, în anul 1956, iar mai apoi începând din 1960, rigiditatea politică a început treptat să se atenueze în așa măsură, încât câte un cercetător din Ungaria sau un grup mai restrâns de cercetători au reușit să ajungă – chiar dacă neoficial – în Ardeal ca turiști. Dintre aceste călătorii pot fi menționate deplasările pentru cercetare ale grupurilor conduse de György Martin și Zsigmond Karsai în anul 1956, apoi, începând cu anii '60, s-au mai deplasat în România și alți specialiști cu preocupări în domeniul culegerii de folclor, având ca scop filmarea unor dansuri populare (Martin 1984: 186; Andrásfalvy 1993: 45–47; Kallós 1963: 49–51). Evident, cercetările respective erau realizate „ad hoc”, dar acest lucru nu diminuează însă cu nimic valoarea lor profesională.

Înregistrările realizate de cercetătorii din Ungaria care au ajuns în Ardeal ca turiști

Nr. Înregistrării	Satul	Județul	Culegere de	Data	Funcția înregistrării	Naționalitatea	Tipul înregistrării	Muzica	Lungimea	Alte date
366,01	Leorinț	Alba de Jos	K.F., Zs.K.	1956	înreg. funcț., înreg. regizată	maghiară	fragment mental	înreg. mută/fără sonorizare	70	
366,02	Ciumbrud	Alba de Jos	K.F., Zs.K.	1956	înreg. regizată	maghiară	fragment mental	înreg. mută/fără sonorizare	70	
366,03	Beta	Alba de Jos	K.F., Zs.K.	1956	înreg. funcț., înreg. regizată	maghiară	12	înreg. mută/fără sonorizare	70	

Nr. înr.	Satul	Județul	Culegere de	Data	Funcția înregistrării	Naționalitatea	Tipul înregistrării	Muzica	Lungimea	Alte date
366,04	Rimetea	Alba de Jos	K.F., Zs.K.	1956	înreg. regi-zată	maghiară	fragment mental	înreg. mută/fără sonorizare	70	
393,00	Gheorghieni	Cluj	Gy.M., E.P., F.P., M.P.J. etc.	20.IX. 1956.	înreg. funcț., înreg. regi-zată	maghiară		înreg. mută/cu sincronizare indiată	93	AP 5565 Tit: 76
394,00	Viștea	Cluj	Gy.M., E.P., I.D.	16.IX. 1956.	înreg. funcț., înreg. regi-zată	maghiară		înreg. mută/cu sincronizare indiată	26	AP 5566-72 Tit: 60 Mot.: 7246-9266
395,00	Măgherani	Mureș-Turda	Gy.M., F.P.	20.IX. 1956.	înreg. regizat / montaj	maghiară	proces complet		60	FT697 TIT59
495,00	Răscruci	Cluj	B.A., Z.K., Gy.M., F.P.	12.X. 1961.	înreg. regi-zată	2	proces complet	înreg. mută/sincronizare pe mag-netofon	210	AP 4162-5 Tit: 134, 215, 540-1

Nr. Înregistrare	Satul	Județul	Culegere de	Data	Funcția înregistrării	Naționalitatea	Tipul înregistrării	Muzica	Lungimea	Alte date
496,00	Mera	Cluj	B.A., Z.K., Gy.M., F.P.	13.X. 1961.	înreg. regi-zată	maghiară	proces complet	înreg. mută/ sin-cronizare pe mag-netofon	90	AP 4167-71 Tit: 167, 531, 706
498,02	Săcalu de Pădure	Mureș-Turda	F.N.	13.XII. 1961.	montaj	română	fragmente	înreg. mută/fără sonorizare	120	Tit: 225-7
503,00	Lunca de Sus	Ciuc	Z.K. F.P., Gy.M.	1.V. 1962.	înreg. regi-zată	maghiară	fragmente	înreg. mută/ sin-cronizare pe mag-netofon	90	AP 5183-6, 5242-4 Tit: 146-7, 224
504,01	Lunca de Jos	Ciuc	Z.K., B.A. Gy.M., F.P.	1.V. 1962.	înreg. regi-zată	maghiară	fragmente	înreg. mută/ sin-cronizare pe mag-netofon	133	AP 5187-97, 5202-6, 7363-4 Tit: 143/165, 581, 583

Nr. înr.	Satul	Jude- țul	Culegere de	Data	Funcția în- registrării	Națio- nalita- tea	Tipul înregis- trării	Muzica	Lun- gimea	Alte date
504,02	Lunca de Sus	Ciuc	Z.K., B.A. Gy.M., F.P.	1.V. 1962.	înreg. funcț., înreg. regi- zată	ma- ghiară	frag- mente	înreg. mută/ sin- cronizare pe mag- netofon	133	AP 5187- 97, 5202- 6, 7363- 4
505,01	Mera	Cluj	Z.K., B.A. Gy.M., F.P.	1.V. 1962.	înreg. regi- zată	ma- ghiară	frag- mente	înreg. mută/ sin- cronizare pe mag- netofon	38	AP 5212, 7332-3, 7358 Tit: 703-5
505,02	Viștea	Cluj	Z.K., B.A. Gy.M., F.P.	1.V. 1962.	înreg. regi- zată în alt loc	ma- ghiară	frag- mente	înreg. mută/ sin- cronizare pe mag- netofon	38	AP 5212, 7332-3, 7358 Tit: 239, 412
506,00	Răscruci	Cluj	Z.K., B.A. Gy.M., F.P.	6.V. 1962.	înreg. regi- zată	26	proces complet	înreg. mută/ sin- cronizare pe mag- netofon	180	AP 5209-11

Nr. Înregistrare	Satul	Județul	Culegere de	Data	Funcția înregistrării	Naționalitatea	Tipul înregistrării	Muzica	Lungimea	Alte date
507,00	Bontida	Cluj	Z.K., B.A. Gy.M., F.P.	7.V. 1962.	înreg. regi- zată	ma- ghiară	frag- mente	înreg. mută/ sin- cronizare pe mag- netofon	46	AP 5211- 12
508,00	Lacu	Sol- noc- Dăbâ- ca	Z.K., B.A. Gy.M., F.P.	9.V. 1962.	înreg. regi- zată	ma- ghiară	frag- mente	înreg. mută/ sin- cronizare pe mag- netofon	67	Mgt.. 4001 Tit: 218, 228-34, 241-2
509	Suatu	Cluj	Z.K., B.A. Gy.M., F.P.	13.V. 1962.	înreg. funcț., înreg. regi- zată	2 ma- ghiară	frag- mente	înreg. mută/ sin- cronizare pe mag- netofon	85	AP 5520-3, 7354-7 Tit: 879
512	Mera	Cluj	J.B, J.Bö, L.Vá.	21.VIII. 1962.	înreg. regi- zată	ma- ghiară	frag- mente	înreg. mută/ sin- cronizare pe mag- netofon	90	AP 6395-7

Nr. înr.	Satul	Jude- țul	Culegere de	Data	Funcția în- registrării	Națio- nalita- tea	Tipul înregis- trării	Muzica	Lun- gimea	Alte date
513,01	Băgara	Cluj	J.B, J.Bö, L.Vá.	22.VIII. 1962.	înreg. regi- zată	ma- ghiară	frag- mente	înreg. mută/ sin- cronizare pe mag- netofon	32	Mgt.. 1537 Tit: 216, 344
513,02	Suceagu	Cluj	J.B, J.Bö, L.Vá.	22.VIII. 1962.	înreg. regi- zată în alt loc	ma- ghiară	frag- mente	înreg. mută/ sin- cronizare pe mag- netofon	32	Mgt.. 1537
514	Sic	Sol- noc- Dăbâ- ca	J.B, J.Bö, L.Vá.	26.VIII. 1962.	înreg. funcț.	ma- ghiară	frag- mente	înreg. mută/ sin- cronizare pe mag- netofon	117	AP 7233-4
515	Jeledinți	Hune- doara	L.Vá., J.Bö.	12.VIII. 1962.	înreg. regi- zată	ma- ghiară	frag- mente	înreg. mută/fără sonorizare	22	
516	Corund	Odor- hei	R.V., S.H., D.Sz.	1.VIII. 1962.	înreg. regi- zată în alt loc/Târgu Mureș	ma- ghiară	frag- mente	înreg. mută/fără sonorizare	27	

Nr. Într.	Satul	Jude- țul	Culegere de	Data	Funcția în- registrării	Națio- nalita- tea	Tipul înregis- trării	Muzica	Lun- gimea	Alte date
517,	Glodeni	Mureș- Turda	S.H., R.V., D-na R.V., L.L.	3.VIII. 1962.	înreg. regi- zată în alt loc/Târgu Mureș	ma- ghiară	frag- mente	înreg. mută/fără sonorizare	31	
518	Pănet	Mureș- Turda	S.H., R.V., D-na R.V.,	4.VIII. 1962.	înreg. regi- zată	ma- ghiară	frag- mente	înreg. mută/fără sonorizare	15	
519	Ozd	Alba de Jos	D.Sz., R.V., D-na R.V.	5.VIII. 1962.	înreg. funcț.	ma- ghiară	frag- mente	înreg. mută/fără sonorizare	30	Vasár- nap nyári tánc
520	Șilea Ni- raului	Mureș- Turda	S.H., L.L., R.V., D-na R.V.	7.VIII. 1962.	înreg. regi- zată	ma- ghiară	frag- mente	înreg. mută/fără sonorizare	70	
521	Inucu	Cluj	R.V., D-na R.V.	12.VIII. 1962.	înreg. funcț.	ma- ghiară	frag- mente	înreg. mută/fără sonorizare	50	Tit: 422-2, 497,499
522	Leorinț	Alba de Jos	Zs.K.	20.I. 1963.	înreg. funcț., înreg. regi- zată	ma- ghiară	frag- mente	înreg. mută/fără sonorizare	30	Házimu- latás.

După aceste cercetări „informale” a urmat anul 1963, când, conform unui protocol semnat între cele două Academii, Maghiară și Română, György Martin a început să poată călători și în mod oficial în România pentru a efectua culegeri de dansuri folclorice ardelen.

Ca rezultat al filmărilor facute și după 1963, György Martin a putut afirma în expunerea sa din 1965 că dansului folcloric din Transilvania se află în rândul domeniilor cercetate parțial, deoarece – deși a fost adunat un material vast –, din cauza repartiției inegale a centrelor de cercetare, cunoștințele acumulate erau insuficiente pentru construirea unei imagini complete și complexe a acestui domeniu (Martin 1965: 255).

*

În sfârșit, aș dori să dau un exemplu deosebit de edificator în legătură cu faptul că, întâmplător, până și astăzi pot fi întâlnite documente extrem de valoroase care atestă bogăția folclorului coregrafic din Bazinul Carpatic, iar în cadrul acestuia, a celui din Transilvania.

Emma Lugossy, pionierul cercetării dansului maghiar și al introducerii sistemului kinetografiei Laban, a realizat, ca proiect de cercetare, între 1947–1956 culegeri de dans folcloric înregistrat pe film în cadrul Institutului de Etnologie din Ungaria și al Colectivului de Cercetare Etnomuzicologică al Academiei Maghiare de Științe. De numele cercetătoarei se leagă, de pildă, prima carte de folclor coregrafic maghiar ce conține kinetografia Laban, publicată împreună cu Sándor Gönyey (Lugossy–Gönyey 1947). În 1954, Lugossy a publicat la Editura Muzicală a Academiei lucrarea intitulată *39 verbunktánc* [39 de bărbuncuri] (Lugossy 1954). Potrivit celor afirmate de autoare, furnizorul de date al ultimelor două dansuri este István Varga, originar din satul Căpușu Mic, regiunea Călata. Acest volum nu s-a bucurat de o prea mare atenție din partea specialiștilor. În schimb, a fost apreciat capitolul intitulat *Succesiunea dansurilor* din volumul *Magyar Népzene Tára III/B* [Tezaurul muzicii populare maghiare III/B], considerat opera fundamentală a lui Lugossy, care a stârnit o dezaprobară vehementă din partea grupului condus de Martin (Martin 1984: 185). În pofida faptului că această critică (Lányi–Martin–Pesovár 2006: 49–55) nu s-a bucurat atunci de publicitate, totuși relația dintre cele două generații – cea veche a lui Lugossy și cea nouă a lui Martin – a fost deteriorată. Din această cauză, filmele rezultate din culegerile cercetătoarei – până la moartea acesteia – nu au fost puse la dispoziția arhivei naționale

de dans. (Chiar și după trecerea ei în neființă, fiul domniei sale a continuat să îngreuneze intrarea acestor materiale în mâini abilitate.) Moștenirea destul de prost gestionată a reușit să ajungă în arhiva de dans popular a Institutului de Muzicologie al Academiei Maghiare de Științe doar în anul 2007. În timpul evaluării generale a filmelor, mi-a căzut în mână o înregistrare despre care se știe extrem de puțin. De la prima vedere a fost evidentă că imaginea filmată a improvizațiilor spectaculoase performate de un dansator din zona Călata seamănă izbitor cu motivele coregrafice ale dansului lui István Varga, notate și publicate anterior de Lugossy. Chiar dacă dansul notat nu corespunde integral celui păstrat de peliculă, cele două materiale pot fi considerate ca informații solide și în același timp ca un material etnografic de o valoare incontestabilă. Potrivit cunoștințelor mele de până acum, informațiile referitoare la dansurile din volum (numele dansatorilor, nume de dansuri, melodii) nu sunt însă de încredere. În ceea ce privește volumul *39 de bărbuncuri*, manuscrisul de la tipografie a fost de ajutor doar pentru că includea informația strămutării dansatorului la Budapesta. În iulie 2009, în timpul deplasării mele pe teren, în satul Căpușu Mic, am reușit să aflu că István Varga „Csontos” s-a născut în anul 1924, iar în tinerețe a lucrat ca argat în satul învecinat, Dorolțiu. În 1944, când frontul celei de-a doua conflagrații mondiale a ajuns și la hotarele satului său, a dezertat împreună cu mai mulți camarazi, stabilindu-se în Ungaria. În ce condiții a fost filmat aici dansând și ce fel de uniformă poartă pe această înregistrare? Acestea sunt întrebări care mai necesită încă investigații.

Ce se poate constata de pe film: dansatorul execută figurile și ciclurile de dans bine-cunoscute ale dansului fecioresc de pe Valea Nadășului cu virtuozitate deosebită, mare elan, demonstrând perfect cunoștințele sale în domeniu. Cu toate acestea, modul în care Lugossy abordează performanța coregrafică și trece cu vederea legitățile dansurilor improvizate – mod criticat, de altfel, și de colectivul lui Martin (Lányi–Martin–Pesovár 2006: 2–3) – își lasă amprenta asupra înregistrării. Dansatorul nu putea să-și ducă la îndeplinire activitatea sa creativă, deoarece camera era oprită mai repede decât ar fi fost justificat acest lucru. (Aparatul cu arc ar fi fost în stare să înregistreze chiar și un fragment de 40 de secunde.) Probabil cercetătoarea care a cules materialul nu dorea să rețină decât figurile văzute și discutate în prealabil, iar atunci când dansatorul a depășit faza de repetiție a acestora și a început să gândească în cicluri, camera a fost oprită.

Dansul lui István „Csontos” Varga nu a putut fi filmat în continuare, deoarece – după spusele rudelor – la sfârșitul anilor 1944 el a emigrat în America de Sud.

În sfârșit, nu ne mai rămâne decât să ne întrebăm în mod ipotetic: dacă acest dansator excepțional ar fi rămas acasă, iar cercetarea dansului folcloric ar fi putut realiza înregistrări mai detaliate ale improvizațiilor pe care știa să le facă, cu cât ar fi putut fi mai complete cunoștințele actuale despre dansurile de pe Valea Căpușului din regiunea Călata? Eu cred că am fi știut mult mai multe.

Cheia abrevierilor din tabele folosite de culegătorii materialelor folclorice:

B.A.	= Bertalan Andrásfalvy	Zs.K.	= Zsigmond Karsai
K.A.	= Károly Aszalós	Á.L.	= Ágoston Lányi
T.A.	= Tünde Albán	D.L.	= Dezső Léтай
E.B.	= Eszter Berkes	E.L.	= Emma Lugossy
J. B.	= Jolán Borbély	L.L.	= Lajos Lőrincz
M.B.	= Márta Belényessy	Gy.M.	= György Martin
P. B.	= Péter Balla	I.M.	= István Molnár
S. B.	= Sándor Bodnár	L.M.	= László Maács
Zs.B.	= Zsuzsa Bene	P.M.	= Péter Morvay
J.Bö.	= Júlia Böröcz	F.N.	= Ferenc Novák
I.D.	= István Domokos	D-na F.N.	= D-na Ferenc Novák
K.E.	= Kamill Erdős	E.P.	= Ernő Pesovár
L.E.	= László Erőss	F.P.	= Ferenc Pesovár
K.F.	= Károly Falvay	M.P.J.	= Márta P. Jám bor
S.G.	= Sándor Gönyey	M. R.	= Miklós Rábai
S.H.	= Sándor Haáz	D.Sz.	= Dénes Székely
I.J.	= Ilona Jakab	O.Sz.	= Olga Szentpál
E.K.	= Edit Kaposi	Gy.V.	= Gyula Varga
Gy.K.	= Gyula Kertész	L.V.	= Lajos Vargyas
L.K.K.	= László Keszi Kovács	R.V.	= Rezső Végvári
P.K.	= Pál Kisgyörgy	D-na R.V.	= D-na Rezső Végvári
M.K.	= Márta Kiss	L.Vá.	= László Vásárhelyi
Z.K.	= Zoltán Kallós		

Bibliografie

ANDRÁSFALVY Bertalan

1993 Visszatekintés az 1950-es és 60-as évek néptáncgyűjtéseire. In: FELFÖLDI László (ed.): *Martin György emlékezete. Visszaemlékezések és tanulmányok születésének hatvanadik évfordulójára*. Magyar Művelődési Intézet, Budapest, 41–47.

BELÉNYESSY Márta

1958 *Kultúra és tánc a bukovinai székeleknél*. Akadémiai Kiadó, Budapest

KALLÓS Zoltán

1993 Visszaemlékezés az első közös erdélyi gyűjtőutakra. In: FELFÖLDI László (ed.): *Martin György emlékezete. Visszaemlékezések és tanulmányok születésének hatvanadik évfordulójára*. Magyar Művelődési Intézet, Budapest, 49–55.

KARSAI Zsigmond – MARTIN György

1989 *Lőrincréve táncélete és táncai*. Zenetudományi Intézet, Budapest

K. KOVÁCS László

1956 Néprajzi filmezések Magyarországon. *Néprajzi Értesítő* 314–326.

KÖNCZEI Csilla

2008 A halva született harmadik ikertestvér. Nyilvános beszéd a nem létező romániai magyar tánc kutatásról a hatvanas-nyolcvanas években. In: JAKAB Albert Zsolt – KESZEG Vilmos – SZABÓ Á. Tőhötöm (ed.): *Kultúrakutatások és értelmezések*. Kriza könyvek 32. BBTE Néprajzi és Antropológiai Tanszék és a Kriza János Néprajzi Társaság, Kolozsvár, 145–156.

LÁNYI Ágoston – MARTIN György – PESOVÁR Ernő

2006 *Lugossy Emma: A táncok rendje*. In: FELFÖLDI László – KARÁCSONY Zoltán (ed.): *Magyar táncfolklorisztikai szöveggyűjtemény II./A*. Gondolat Kiadó – Európai Folklór Intézet, Budapest, 49–55.

LUGOSSY Emma

1954 *39 verbunktánc*. Zeneműkiadó, Budapest

LUGOSSY Emma – GÖNYEY Sándor

1947 *Magyar népi táncok I*. Székesfővárosi és Művészeti Intézet, Budapest

MARTIN György

1965 Beszámoló a Népművészeti és Népművelési Intézetben végzett tánckutató munka eredményeiről. *Ethnographia* LXXVI. 251–259.



1970–72 *Magyar tánc típusok és táncdialektusok*. Népművelési Propaganda Iroda, Budapest (Împreună cu anexele pentru note și notația coregrafică.)

1981 Az erdélyi férfitáncok kutatása. In: *Zenatudományi Dolgozatok*. 173–190.

1984 Emlékeim Kodályról. In: *Zenatudományi Dolgozatok*. 185–191.

MARTIN György – PESOVÁR Ernő

1958 A Szabolcs-Szatmár megyei monografikus tánckutató munka eredménye. *Ethnographia* LXIX. 424–436.

MOLNÁR István

1947 *Magyar tánc hagyományok*. Magyar Élet kiadása, Budapest

MORVAY Péter

1949 A népitánc-kutatás két esztendeje. *Ethnographia* LX. 387–393.

MORVAY Péter – PESOVÁR Ernő (ed.)

1954 *Somogyi táncok*. Művelt Nép Könyvkiadó, Budapest

PÁLFI Csaba

1970 A Gyöngyösbokréta története. In: *Tánc tudományi Tanulmányok 1969–1970*. 115–161.

PESOVÁR Ernő

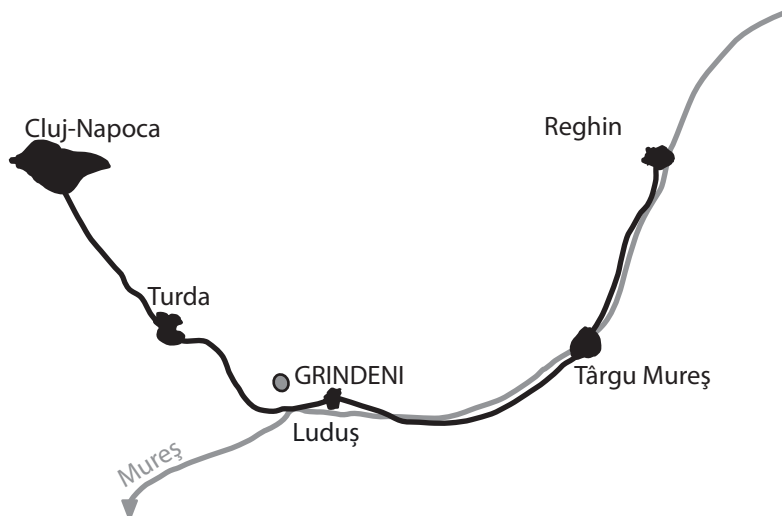
1955 A Néptánckutató Munkaközösség módszeréről. *Táncművészet*. 312–313.



PÁLFY Gyula

Dansurile unui sat transilvănean cu populația mixtă: Grindeni

Satul menționat în titlul acestui studiu este un sat de tip fundătură din plasa Luduș, aflat în partea de est a fostului comitat Turda-Arieș. Potrivit dicționarului de localități din 1913, avea 1341 locuitori, în majoritate români, precum și o minoritate maghiară.



Înregistrarea filmului din care au fost vizionate fragmente la consfătuire a fost realizată la 10 august 1986. La aproximativ 3 ani după trecerea în neființă a lui György Martin, acesta a fost primul film produs pe un teren considerat relict; în plus, au existat și bani pentru sonorizarea acestuia. Această situație de excepție a fost rezultatul politicii autorităților române comuniste, care au „favorizat” realizarea acestui film după ce, anterior, împiedicaseră înregistrarea dansurilor bătrânești de la festivalul de la Târgu Mureș. Având în vedere că Csilla Könczei – împreună cu un alt grup, din care câțiva cercetători erau prezenți și în grupul nostru –, culese-se deja aici materiale cu doi ani în urmă, a devenit evident că se va putea realiza ceva util, în pofida faptului că timpul nostru era extrem de limitat.

De regulă, primașul din localitate era acompaniat de acordeonistul pe care – pentru a putea obține o sonoritate mai „bătrânească” – am reușit să-l înlocuim și să angajăm un bracist din Luduș. În legătură cu acest lucru – cel puțin pentru mine –, au fost interesante următoarele:

1. Până în prezent acești muzicanți nu cântaseră niciodată împreună;
2. Orgolios, bracistul orășean îl desconsidera profund pe primașul venit din spațiul rural; nici nu s-a uitat la el în tot timpul înregistrării. Și-a călcat pe inimă nu pentru noi, ci din cauza onorariului.
3. Niciuna dintre circumstanțele mai sus amintite nu a influențat negativ calitatea interpretării.

În pofida atmosferei generale existente atunci în România, nefavorabilă cercetătorilor maghiari care făceau teren etnologic, în acest sat nu am întâmpinat greutăți în ceea ce privește mobilizarea localnicilor români, cel puțin în cazul bărbaților, să participe ca dansatori la filmări. Din neîncrederea percepută în alte localități unde s-a filmat, aici nu s-a observat nimic (evident, văzut din exterior), cu toate că locul înregistrării nu era un spațiu public, ci curtea unui gospodar maghiar.

Așadar, filmul s-a putut realiza în condiții bune și fără ca autoritățile să șicaneze într-un fel sau altul, în momentul filmărilor sau ulterior, participanții la eveniment, chiar acolo unde ne aflam, la aproximativ 30 de km de Târgu Mureș, locul spre care erau îndreptate reflectoarele măsurilor combative.

Durata dansurilor înregistrate nu reflectă durata reală a acelorași dansuri, mai ales a celor vechi, în practica locală, și din cauză că au fost înregistrate în special dansuri bărbătești în cât mai multe variante. În cele din urmă, au fost înregistrate cu scopul de-a putea fi reconstituite atât ciclurile de dans considerate tradiționale ale maghiarilor, cât și cele ale românilor.

Ciclul de joc tradițional al maghiarilor începe cu un dans *bărbătesc* – pe numele său local *csűrdöngölő* („Bătuta”) sau *verbunk*¹ (Bărbunc) –, urmat apoi de un dans de perechi performat pe aceeași muzică instrumentală: *csűrdöngölő* sau *serény* (repejor). În ceea ce privește separarea dansului fecioresc de cel de perechi, a putut fi observată în Grindeni existența unei secvențe distincte a dansului, cea a separării propriu-zise a jocului bărbătesc de cel de cuplu, secvență în care se păstrează melodia de joc, dar vor începe să joace numai bărbații, pentru a fi urmați ulterior de cupluri ce vor dansa pe aceeași muzică; seria de mișcări de la începutul fiecărui ciclu – atât în cazul jocului bărbătesc, cât și în cel al dansul de perechi – este realizată pe o muzică de acompaniament cu structură identică și cadențe asemănătoare. Această desprindere nu s-a realizat peste tot. Se poate observa, de pildă, în câteva localități din zona de Câmpie a Transilvaniei ori în satul Crăiești din regiunea Târnavei Mici, cum dansul fecioresc și cel de perechi se desfășoară încă simultan, pe aceeași muzică. În alte localități sau zone, de pildă, cum este cea a Mureșului de Sus, s-a păstrat doar forma dansului de perechi, iar pe alocuri, cum ar fi zona Călatei,² variantele solo ale jocurilor bărbătești au ca și corespondent jocuri de cuplu, dansate de data aceasta de românii din zonă, pe același tip de muzică. Acest fenomen capătă în anumite contexte conotații etnice. Aplicată unui dans dintr-un strat nou, denuminația *verbunk* indică – la fel ca și în regiunea Dél-Dunántúl³ – existența sub acest nume a unui dans bărbătesc de strat vechi.

Ciclul continuă cu dansurile de perechi: *serény*, urmat apoi de *ceardaș rar* (*lassú csárdás*) și *ceardaș iute* (*friss csárdás*). Așadar, secvențele suitei se înseriază într-o ordine care lasă să se vadă straturile istorice cărora le aparțin dansurile, dar și straturile istorice ale melodiilor instrumentale ce servesc drept acompaniament și care, atunci când aparțin unor straturi mai noi, devin din ce în ce mai bogat armonizate.

- 1 Tipologic, dansul fecioresc *verbunk* intră în categoria dansurilor cătănești de strat nou (sec. XVIII), iar cuvântul în sine vine din germanul „Werbung” și înseamnă „anunt”.
- 2 În cercetarea etnografică românească zona Călata sau zona Huedin nu este una atât de încărcată de semnificații etnografice, așa cum este ea (Kalotaszeg) pentru etnografia maghiară. În textele de etnografie românească este mai degrabă cunoscută ca zona Huedinului, fiind, din punct de vedere etnografic, integrată zonei Munților Apuseni.
- 3 Denumirea desemnează o zonă etnografică din sud-vestul Ungariei, cuprinsă aproximativ între Dunăre și granița vestică a Ungariei, și care înglobează regiuni ca Somogy și Baranya.

Trebuie menționat faptul că la *verbunk*-ul autentic, caracterizat prin fraze pătrate și acompaniament „dúvő”,⁴ toată lumea se pricepe, iar tinerii nu cunosc decât acest dans bărbătesc, sub denumirea de *bărbunc secuiesc* (*székely verbunk*), el nefiind însă integrat în ciclul de dans. Din acest motiv este foarte posibil ca el să fi devenit cunoscut în perioada în care s-a renunțat la dansul comunitar ca eveniment în mediile rurale. Așadar, originea sa pare să fie una relativ târzie, iar dansul în sine pare să formeze elementul cel mai recent al suitei de dans tradițional.

O altă conjunctură ce merită a fi amintită este faptul că *dansurile diverselor grupuri etnice erau cunoscute și dansate reciproc*. După toate probabilitățile, cunoașterea *reciprocă* a acestora poate fi pusă în legătură cu sărbătorile periodice comune (în general, de duminică) ale tinerilor din sat, deoarece numai împreună puteau să angajeze muzicanții. Astfel, erau învățate în mod firesc dansurile fiecărui grup. Nici structura mai cristalizată ori mai liberă a unor variante de dans nu era dependentă de apartenența etnică, ci de personalitatea dansatorului. Se pare că nu existau în sat criterii de excludere, nici lingvistice și nici confesionale, iar cele bazate pe interese politice nici atât.

În ceea ce privește ciclul de dans românesc – excluzând dansul de început al ciclului (vezi 1. din schema de la pagina 109.) – inserierea diverselor dansuri sugerează iarăși straturile istorice de proveniență a acestora, evident împreună cu melodiile aferente.

Relația dintre feciorescul des și cel rar (care și-ar găsi în Grindeni corespondența în relația dintre bărbuncul maghiar și ponturile românești) a fost menționată de mai multe ori de către György Martin.⁵ Aici și acum trebuie reținut doar faptul că relația dintre *ponturi* și *învârtita* este similară cu cea existentă între *csúrdöngölő* („Bătuta”, ca o feciorească deasă) și *serény* („repejor”, joc de perechi). Însă relația dintre ponturi și învîrtită este una mai complexă și presupune în plus păstrarea dansului desfășurat în linie și realizat în perechi, originar din perioada renaștentistă: *de-a Purtata*. Jocul în perechi în ritm accelerat, caracterizat prin multe mișcări rotative și care încheie ciclul, se numește *Hategana*.

- 4 Este vorba despre acompaniamentul asigurat de către violă („braci”) și contrabas, o tehnică de arcuș folosită pentru susținere armonică și ritmică, ce marchează accentele metrice ale discursului muzical, prin presare sistematică pe aceeași lungime de arcuș. În limba română această tehnică este numită fie „du-va”, fie „contrărit”, fie „dublu”.
- 5 Vezi, de exemplu, în György Martin, *Legényes, verbunk, lassú magyar* (*Szempontok az erdélyi férfitáncok összehasonlító kutatásához.*). In: Vilmos DIÓSZEGI (ed.): *Népi Kultúra – Népi Társadalom VII.* Budapest, 1973: 251–290, sau György Martin, *Erdélyi legényes táncok*. In: Tekla Dömötör (ed.): *Magyar Néprajz VI.* Budapest, 1990: 331–340.

Așadar ciclul de dans tradițional al românilor din localitate arăta astfel: *Ponturi, de-a Purtata, Învârtita, Hațegana*.

În sfârșit, o schiță a celor două cicluri de dans, cel maghiar și cel românesc, ar putea arăta astfel:

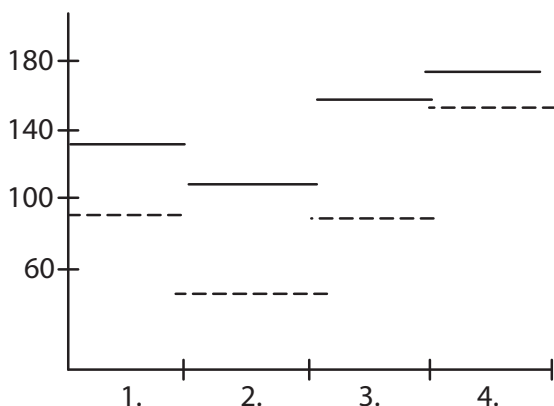


Figura reprezentativă a cadențelor (M. M.) și a secvențelor ciclului de dans (Linile continue reprezintă secvențele din ciclul de dans maghiar, iar cele întrerupte, din cel românesc.)

În concluzie, poate fi afirmat faptul că în ceea ce privește corespondențele existente între elementele de structură coregrafică și muzicală, ca și cele ce privesc logica socială a celor două suite de dans, cea maghiară și cea românească, acestea urmează în mod firesc dinamica culturilor comunităților ce presupun coexistența a doua sau mai multe etnii. Acest fenomen, al existenței unei logici evenimențiale sau structurale comune, poate fi observat, de altfel, și în cazul altor genuri folclorice. Ea pare să se materializeze conform unor nevoi umane generale. În acest sens pot fi analizate diverse creații legate de text – basme populare – sau o serie de piese muzicale, în fond, esența formei arhitectonice va fi următoarea (evident, excluzând detaliile): 1. introducerea (expoziția); 2. dezvoltarea; 3. amplificarea (adesea fluctuantă); 4. sfârșitul (încheierea). Dintre ciclurile de dans, cele ale românilor pot fi considerate mai arhaice, chiar și numai din perspectiva cadențelor mai lente. (Probabil, în această defazare a evoluției dansului poate fi remarcată și o reminiscență târzie a segregării sociale de altădată.)

Rolul notației în analiza dansului

Auzind sau citind despre dans, mă gândesc mereu că cel ce vorbește ori scrie despre această temă, în fapt, mă invită la un fel de complicitate: se presupune că subiectul abordat îmi este cunoscut. Altfel, de ce ar ocoli tocmai tema aleasă – dansul *în sine* –, utilizând felurite epitete în legătură cu performanțele și evenimentele din sfera dansului și vorbind despre personalitatea dansatorului, circumstanțele istorice ori contextul social al acestui domeniu de activitate. În cazul în care abordarea subiectului are însă și veleități științifice, orice savant venit dintr-o altă disciplină ar constata (de fapt, constată!) cu stupeoare faptul că în practica științei dansului lipsește, de regulă, însuși obiectul cercetat. Concret: el nu este reprezentat într-un mod ce poate fi urmărit și verificat, așadar nu este *consemnat*, iar subiectul tratat este imaginar. Ceea ce doresc să menționez aici foarte pe scurt, concis și simplificat, dar puțin provocator ar putea fi formulat astfel: știința coregrafică practică fără notare nu are valoare. Condiția complementară a afirmației este aceea că trebuie să se ia în considerare faptul că la știința dansului nu poate participa decât tot ceea ce se ocupă în realitate cu acest lucru și nu ceea ce, cu o generozitate eufemistică, permite cercetării coregrafice care abordează relațiile sociale și spirituale, neglijând manifestările concrete ale dansului, să facă parte din categoria acestei științe. În plus, un fapt dovedit referitor la notarea coregrafică contemporană este următorul: dacă este să plasăm specialiștii acestui gen – fie ei interpreții și creatorii de artă, pedagogii, dar și savanții – pe o scară a ignoranței, pornind de pe o poziție centrală a acestei scări putem observa că există în general două atitudini extreme. Fie utilitatea notației de dans este recunoscută și valorizată, dar notația în sine este ocolită cu prudență, precum ocolește – potrivit zicalei





– pisica laptele fierbinte, fie se manifestă o categorică aversiune față de „scrierea” coregrafică, iar „specialiștii” fug de ea „ca dracu’ de tămâie”.

În ceea ce privește istoria relativ scurtă, de aproximativ 500 de ani, a notației coregrafice în Europa,¹ în afara varietății formelor de bază – precum așa-numitele consemnări timpurii ale unor literați din secolul al XV-lea, reproducerea corpului uman apărute în veacul al XVI-lea, imaginile descriptive ale dansului din secolul al XVII-lea, iar mai apoi sistemele de semne abstracte apărute în secolul al XVIII-lea, care devin din ce în ce mai numeroase în veacul al XIX-lea –, în privința întrebuirii notațiilor coregrafice pot fi observate două aspecte. Potrivit primului dintre ele, scopul primordial al notării este conservarea dansului și revigorarea acestuia pe baza notațiilor. Merită citată aici descrierea apărută în cartea maestrului de dans Arbeau (1967: 95), om de știință și pedagog, care se adresează discipolului său imaginar, Capriol, în felul următor: „Ca să înțelegi mai bine cele spuse de mine, voi realiza o tabulatură. Cu ajutorul acesteia vei putea descifra la prima vedere tot dansul”. Așadar, Arbeau a sintetizat cele trei meniri importante ale notației coregrafice: cea a conservării, menită să faciliteze rememorarea, cea care înlesnește înțelegerea structurii, precum și cea care permite posibilitatea unei consultări rapide a dansurilor astfel notate. Opinia sa este atestarea timpurie a faptului că *Homo literatus* era conștient încă de la sfârșitul secolului al XVI-lea de utilitatea și importanța notației dansului. Cel de-al doilea aspect este legat de problema răspândirii sistemelor de notație istorice: exceptându-l pe cel al lui Beauchamp-Feuillet² (Feuillet 1700), nici un alt sistem n-a reușit să se impună pe scară mai largă, rămânând doar în interiorul cercului de activitate al creatorului său.

De ce a putut deveni sistemul Beauchamp-Feuillet atât de popular în veacul al XVIII-lea, ajungând să aibă o deosebit de largă utilizare încă timp de peste un secol în aproape toate țările din Europa Occidentală? Probabil suntem martorii unei întâlniri favorabile ale nevoilor sociale privind metodele rapide de consemnare în cazul unor dansuri mai simple. Pe baza acestei extraordinare popularități, Géza Körtvélyes (1977: 8) a considerat că această epocă a fost o perioadă privilegiată a notației de

1 Cea mai vastă trecere în revistă în legătură cu istoria sistemelor de notație a dansului a fost realizată de Ann Hutchinson Guest (1984, 1998). În limba maghiară, Fügedi (1993a, b, c) a publicat o sinteză după cartea lui Hutchinson Guest (1984), intitulată *Dance Notation*.

2 Sistem de notare a dansului care a fost folosit în perioada Barocului.

dans, iar în opinia sa, pe baza creațiilor de dans consemnate ca rezultat al acestui context favorabil s-ar fi putut dezvolta o disciplină a artei coregrafice scrise. Până la urmă însă nu s-a dezvoltat limbajul literar abstract al dansului, care prin mijloacele sale de comunicare specifice ar fi putut revigora arta coregrafică interpretativă în locul celei imitative.

La începutul secolului XX, numărul sistemelor de notație coregrafică a început să crească vertiginos. Aproape anual au apărut noi și noi sisteme, probabil ca nevoie firească a unor minți gânditoare ce aspirau la înnoirea limbajului artistic al dansului, iar acum, dincolo de interesul conservării și al rememorării, a luat naștere și ideea analizei. Una dintre cele mai însemnate personalități ale concepției „dansului nou”, Rudolf Laban, în cărțile sale publicate una după alta la începutul secolului XX nu a uitat niciodată să menționeze: „Simbolurile dansului trebuie consemnate în scris, deoarece tradiția acestuia nu va putea fi realizată decât prin comparație și analiză, repetiție și reformulare; numai astfel va fi posibilă o evaluare mai aprofundată a performanțelor artistice ale dansatorului. Unde era poezia și muzica pe vremea tradiției orale?” (Laban 1920: 61.). În altă parte, continua astfel succesiunea ideilor sale critice: „Atunci când limbajul dansului va fi determinat din punct de vedere coregrafic, când își va găsi propria formă de exprimare în scris, iar notația coregrafică integrată în conștiința socială va face posibilă cunoașterea mai profundă, doar atunci această formă de artă se va putea ridica la nivelul drepturilor egale cu disciplinele artistice ale măreției esențiale, doar atunci va putea oferi ceea ce pun la dispoziție formele artistice înfrățite cu ea – arta poetică și cea muzicală –, și anume: bucuria, grandoarea, conștiința, puterea și cultura” (Laban 1926: 159.). Nu trebuie să ne inducă în eroare utilizarea expresiei „determinarea coregrafică”, deoarece Laban a folosit această sintagmă conform sensului ei originar, provenit din greaca veche, așadar: „determinat de către notația coregrafică”. Încheind aici această scurtă trecere în revistă a istoriei notației de dans, amintesc faptul că nici aria de răspândire a notațiilor din secolul XX nu a atins decât – eventual – cadrul național, de pildă, notația Eshkol-Wachmann (1958), ori sistemul Proca-Ciordea (1957), bine-cunoscut – probabil – în acest cerc. Singurul sistem notațional general răspândit la nivel internațional este, în fapt, cel ce poartă numele lui Laban. Dintre grupurile interesate de cercetările coregrafice, la consfătuirea din 1975 de la Dresda a Consiliului Internațional al Muzicii Populare (IFMC), etnocoreologii au luat decizia de-a utiliza

în studiile lor un sistem notațional, iar după comparația făcută între mai multe sisteme, au ales kinetografia-Laban.³

Condiția de bază a prelucrării științifice este descrierea obiectului cercetat. Acest lucru ar putea fi afirmat și invers: știința nu poate cerceta decât ceea ce descrie. Privind așa-numita știință coregrafică contemporană din perspectiva obiectului descris, vom constata – probabil – că în special din punct de vedere istoric există mai multe „științe ale dansului”, care indică și trec în revistă artiști creatori, interpreți, evenimente și orientări artistice din diverse epoci, toate aceste date fiind considerate în relație de interdependență. Pentru așa-zisa știință coregrafică se distinge un alt mod de abordare care încearcă – cu o oarecare întârziere – să pună în practică, în domeniul dansului, științele umaniste dominante sau preferate în momentul respectiv. În anii '60-'70 ai secolului al XX-lea, prin valorificarea studiilor de lingvistică ale structuraliștilor, au fost identificate, prin analogie, elemente de structură a mișcării și implicit de coregrafie (de pildă, Martin 1964, Kaepler 1972); au urmat experiențele bazate pe cunoașterea sistemelor de semne conform principiilor semioticii (de exemplu, Williams 1976, Kaán 1983), iar una dintre consecințele acestor demersuri, consecință în lucru și astăzi, este faptul că folosind metodele antropologiei culturale a fost realizată în domeniul coregrafiei analiza rețelelor sociale, a modelelor comportamentale și a relațiilor de înrudire (de pildă, Grau 1981, Hanna 1987). În cele din urmă, chiar și în sfera etnecoreologiei a apărut tendința de a utiliza metode cognitive ce vizează cunoștințele personale ale dansatorului (de exemplu, Fiskvik and Bakka 2002).

Dar aceste „metode împrumutate” pot fi considerate, în mod regretabil, numai o aventură spirituală sau un joc al experimentului, în măsura în care ele ocolesc, de fapt, obiectivul în sine al cercetării coregrafice: mișcarea coregrafică. Fără doar și poate, analiza *reală* din punct de vedere istoric, estetic, structural și cea referitoare la coduri și semnificații, precum și cea referitoare la conștiință nu pot fi considerate valabile și autentice fără analiza *materialității dansului în sine*. În ceea ce privește modul de manifestare a dansului (chiar și a dansului popular) urmărit atât în context ritual, cât și din punct de vedere estetic, acesta se află oarecum între teatru și muzică. De teatru este separat însă prin „mu-

3 Dintre însemnările cu referire la decizie apărute în număr mare, cea mai completă sinteză în limba maghiară este publicată de Baier-Fraenger (1977).



zicalitatea” sa, care nu poate fi verbalizată, iar de muzică se detașează prin caracterul său scenic, prezent invariabil și independent de genurile coregrafice. Așadar, chiar în cazul în care dansul este considerat un fenomen al „limbajului”, el nu poate fi analizat decât într-un context metaforic specific ce și-ar avea originea fie în domeniul „limbajului” muzical, fie în al celui teatral.

Cred însă că universul mișcării abstracte a dansului, din punct de vedere estetic și al semnificației, ar putea fi considerat mai aproape de lumea formelor muzicale. În consecință, stabilirea și studierea obiectului cercetării coregrafice, asemănătoare cu notarea și analiza materialului sonor din știința muzicală, pot fi preluate fără probleme, chiar dacă notația coregrafică pare să fie ceva mai complicată la prima vedere. (Nota bene: nu este atât de complicată, dar devine, în cazul în care nu se cunoaște suficient de bine dansul, caracterul specific al mișcărilor sale. Chiar și sistemul notațional kinetografic al lui Laban – considerat cel mai complicat – este cât se poate de simplu în cazul în care se trec cu vederea redundanțele provenite din etapele sale de dezvoltare.) Odată cu notarea dansului, aproape în mod automat este pusă în evidență și structura acestuia. Atunci, materialul în sine definește – aproape că-și reclamă – metoda de analiză, iar astfel, pornind de la *materialul coregrafic*, pot fi create propriile noastre discipline, la fel cum s-a întâmplat și în cazul metodelor originale utilizate la începuturile cercetării coregrafice, care erau născute, de pildă, din analiza limbii, a societății sau a mecanismului reflecției.

Urmărind literatura de specialitate a „metodelor succesiunii” amintite, sub aspectul utilizării notației, putem constata că numai lucrările de teorie coregrafică scrise în spiritul orientărilor lingvistice structurale studiază, analizează și compară seria de mișcări coregrafice în sine, deoarece doar aici este folosită notația: descrierea dansului ca obiect de studiu. Chiar și aici se găsesc însă mari deosebiri în ceea ce privește atitudinile cercetătorilor. Propun, de exemplu, răsfoirea ultimului volum al Grupului de Analiză Structurală al ICTM, *Dance Structures* (Kaepler și Dunin 2007). Referitor la scrierile apărute în volum ca studii-cheie: în studiul lui Kaepler, publicat în 1972 și reeditat aici, notația coregrafică îi aparține lui Judy van Zile, autorul contribuind doar cu textul și prezentarea grafică a dansului; în cazul lui Lisbet Torp (2007) notările coregrafice au fost făcute de William C. Reynolds; Bakka (2007) a promis în titlul studiului său o analiză, dar n-a reușit să prezinte decât principiile anali-





zei, în plus, nu reiese clar dacă omiterea exemplurilor de analiză amintite la sfârșitul studiului său a fost intenționată ori întâmplătoare; Felföldi (2007), în locul unei analize coregrafice, a publicat istoria analizelor coregrafice ale dansului popular maghiar, iar pentru acest lucru – evident – nu a avut nevoie de notație. În schimb, mulți dintre autorii studiilor de caz au utilizat – chiar dacă la un nivel elementar – notații coregrafice. În acest volum pot fi observate două fenomene specifice în utilizarea notației. Potrivit primei manifestări, conform deciziei luate în anul 1957, etnecoreologii au respectat aproape în totalitate kinetografia Laban, cu excepția Mariei Koutsouba (2007), care a folosit propria notație bazată pe sistemul notațional Proca-Ciortea. În al doilea rând, poate fi constatat faptul că, în ceea ce privește utilizarea notațiilor coregrafice – atât din punct de vedere calitativ, cât și cantitativ – cercetarea dansului popular maghiar se află la un nivel net superior față de cercetarea internațională. Cunoscându-se activitatea lui György Martin, Ágoston Lányi, Emma Lugossy, Ernő Pesovár, Mária Szentpál și Olga Szentpál, poate fi afirmat faptul că toți au realizat notații coregrafice de excepție, utilizându-le în studiile lor în mod firesc, ca părți integrante ale analizelor. Presupun că această radiație spirituală venită din partea lor a contribuit la utilizarea notației coregrafice ca o normă a epocii.

Potrivit experiențelor din ultimii 20 de ani, această normă a pierdut drastic din importanță. În ceea ce privește generațiile care au urmat cercetătorilor maghiari enumerați, doar în mod excepțional se găsesc între ei savanți care ar putea înțelege, descrie și analiza la un nivel acceptabil mișcările coregrafice și dansul în sine ca obiect al cercetării. În pofida faptului că există arhive care conțin mii de teme ale notațiilor coregrafice atât în Europa (de pildă, Folkwang-Hochschule din Essen, Conservatoire de Paris, Language of Dance Centre din Londra), precum și peste ocean (de exemplu, Dance Notation Bureau, Ohio State University), cercetarea comparativă și de analiză coregrafică nu a devenit o practică, notația în sine servește pentru moment doar menținerii informațiilor. Poate fi dat și un exemplu mai apropiat: Institutul de Etnografie și Folclor din București controlează o arhivă ce are în posesie peste 10.000 de teme ale notațiilor coregrafice, iar aceste documente nu doar că nu sunt utilizate, dar încetul cu încetul dispar și cercetătorii care ar mai putea înțelege sistemul notațional Proca-Ciortea.

În măsura în care o investigație se dorește a fi cercetare coregrafică *reală* care se bazează pe sfera de mișcare a dansului, notația coregrafică nu poate fi ocolită. Iar în cazul în care ne aflăm la începuturile cercetărilor coregrafice instituționale din Transilvania, ar merita luat în considerare faptul că ar fi oportună înființarea unei linii de formare în cercetare, în cadrul căreia cunoașterea și utilizarea notației coregrafice și-ar găsi locul corespunzător, iar obiectul de studiu ar fi concentrat pe dans în sine, de pildă pe tezaurul de dans folcloric unic al acestei regiuni.

Bibliografie

- ARBEAU, Thoinot
1967 *Orchesography*. Dover Publications, Inc. New York (În original: 1589, Jehan des Preyz, Langres)
- BAIER-FRAENGER, Ingeborg
1977 Dance notation and the folk dance research – the Dresden congress
1957. In: LANGE, R. (ed.): *Dance Studies* 2. 64–75.
- BAKKA, Egil
2007 Analysis of traditional dance in Norway and the Nordic countries.
In: KAEPLER, Adrienne L. – DUNIN, Elsie Ivancich (eds.): *Dance Structures. Perspectives on the analysis of human movement*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 103–112.
- ESHKOL, Noa – WACHMANN, Abraham
1958 *Movement Notation*. Weidenfeld and Nicolson, London
- FELFÖLDI László
2007 Structural approach in Hungarian folk dance research. In: KAEPLER, Adrienne L. – DUNIN, Elsie Ivancich (eds.): *Dance Structures. Perspectives on the analysis of human movement*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 155–186.
- FEUILLET, Raoul Auger
1770 *Choreographie, ou l'Art de décrire la Danse*. Paris
- FISKVIK, Anne Margrete – BAKKA, Egil (eds.)
2002 *Dance Knowledge – Dansekunnskap*. International Conference on Cognitive Aspects of Dance. Proceedings 6th NOFOD Conference, Trondheim January, 10–13.



FÜGEDI János

1993a Tánclejegyző rendszerek I. *Táncművészet* XVIII. (1–2) 48–49.

1993b Tánclejegyző rendszerek II. *Táncművészet* XVIII. (3–4) 49–51.

1993c Tánclejegyző rendszerek III. *Táncművészet* XVIII. (5–6) 47–49.

GRAU, Andrée

1981 *Dance anthropology*, Australian Anthropological Association, University of New South Wales

HANNA, Judith Lynne

1987 *To dance is human: a theory of nonverbal communication*. University of Chicago Press

HUTCHINSON GUEST, Ann

1984 *Dance notation: the process of recording movement on paper*. Dance Books, London

1987 *Choreographics: A Comparison of Dance Notation Systems from the Fifteenth Century to the Present*. Gordon and Breach Publishing House, London

KAÁN Zsuzsa

1983 Koreográfia és szemiotika. In: FUCHS Livia – PESOVÁR Ernő (ed.): *Tánctudományi Tanulmányok 1982–1983*. Magyar Táncművészek Szövetsége, 127–162.

KAEPLER, Adrienne L.

1972 *Method and theory in analysing dance structure with an analysis of Tongan Dance*. In: *Ethnomusicology* 16. (2) 173–217.

KAEPLER, Adrienne L. – DUNIN, Elsie Ivancich (eds.)

2007 *Dance Structures. Perspectives on the analysis of human movement*. Akadémiai Kiadó, Budapest

KOUTSOUBA, Maria

2007 *Structural analysis for Greek folk dances: a methodology*. In: KAEPLER, Adrienne L. – DUNIN, Elsie Ivancich (eds.): *Dance Structures. Perspectives on the analysis of human movement*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 253–276.

KÖRTVÉLYES Géza

1977 Az akadémikus balett művészi nyelv funkciója. In: KAPOSÍ Edit – PESOVÁR Ernő (ed.): *Tánctudományi Tanulmányok 1976–1977*. Magyar Táncművészek Szövetsége, 5–28.

LABAN, Rudolf

1920 *Die Welt des Tanzers*. Walter Seifert Verlag, Stuttgart

1926 *Gymnastik und Tanz*. Gerhardt Stalling Verlag, Oldenburg



MARTIN György

1964 *Motívumkutatás, motívumrendszerzés. A sárközi–Duna menti táncok motívumkincse. Melléklettel.* Budapest

PROCA-CIORTEA, Vera

1957 *Despre notarea dansului Românesc.* In: *Revista de Folclor* II. (1–2) București

TORP, Lisbet

2007 Principles and theoretical foundation of a structural analysis and classification of European chain and round dance patterns. In: KAEPLER, Adrienne L. – DUNIN, Elsie Ivancich (eds.): *Dance Structures. Perspectives on the analysis of human movement.* Akadémiai Kiadó, Budapest, 113–154.

WILLIAMS, Drid

1972 Deep Structures of the Dance. In: *Journal of the Human Movement Studies* 2. 123–144.



Tripletul mort în fașă. Discursurile publice despre inexistența cercetării dansului maghiar din România în anii 1960–1980¹

Știința și mediul sociopolitic

Istoria științei poate fi abordată în mai multe feluri. Potrivit unei întrebuintări larg răspândite, aceasta are menirea de-a consolida caracterul instituțional al științei, reprezentând astfel originea, continuitatea ideologică și cronologică, precum și coeziunea internă a acesteia. Potrivit unei abordări nu foarte frecvente, știința se leagă dintotdeauna de contextul social, de modurile de expunere dominante, de regimurile politice și mecanismele de finanțare; astfel, realizările și granițele teoretice atinse nu sunt interpretate doar în sine, ci luând în considerare și factorii mai importanți care se află în afara sferei științifice. În cazul tradițiilor academice anglo-saxone, practica potrivit căreia – de pildă – circumstanțele apariției antropologiei sunt studiate prin prisma extinderii sistemului colonial are o largă răspândire, iar punctul de cotitură cu caracter autoreflexiv apărut în anii 1960 se leagă de mișcările dreptului civil, revoltele sociale și – de



1 Publicat deja: JAKAB Albert Zsolt – KESZEG Vilmos – SZABÓ Á. Töhötöm (ed.): *Kultúrakutatások és értelmezések*. (Kriza Könyvek, 32.) BBTE Néprajzi és Antropológiai Tanszék–Kriza János Néprajzi Társaság, Kolozsvár, 2008: 145–156 și KÖNCZEI Csilla: *Táncelméleti írások – Writings in Dance Theory*. Kolozsvár 2007–2009: 95–103.

exemplu – de mișcarea pacifistă inițiată împotriva războiului din Vietnam (Friedman 1995, Wolf 2000). Cercetările folcloristice din centrul și sud-estul Europei sunt considerate de către mai mulți autori drept vlăstarele transformărilor sociale promovate de ideologia romantismului național (Márkus 1992).

În orice epocă, contextul social este determinant pentru viața științifică, iar acest lucru pare încă și mai evident în cazul țărilor fostului bloc socialist. În fostele țări comuniste, la fel și în România, conducerea, reglementarea și îngrădirea funcționării sistemului instituțional puternic centralizat pot fi relativ ușor urmărite, iar numărul lucrărilor elaborate pe această temă este destul de redus, din cauza cenzurii ce putea controla toate publicațiile și presa. Nu aş dori să afirm că viața științifică din fostul regim politic ar putea fi evaluată în întregime doar pe baza celor doi factori enumerați: sistemul instituțional centralizat aflat sub conducere politică și discursul public tipărit. Fără doar și poate, evoluția științei a fost influențată, cel puțin în egală măsură, de o serie de alți factori. Consider însă că datele publice scoase la lumină – iar în cadrul lor discursul public – poartă valori explicative, analiza acestora fiind relevantă chiar și în această formă de sine stătătoare.

Prin lucrarea de față mi-am asumat o misiune mai neobișnuită: urmăresc caracteristicile unei științe secundare inexistente. Studiul meu tratează știința coregrafică maghiară ce nu s-a dezvoltat niciodată în România socialistă, mai precis discursul public referitor la aceasta. În pofida faptului că ramura științifică în cauză – cu excepția unor performanțe individuale sporadice – din epoca și regiunea amintite n-a fost instituționalizată, la nașterea acesteia au participat numeroase moașe: o serie de publiciști și folcloriști lansau în număr mare articole despre imperioasa necesitate a existenței cercetării dansului maghiar. Analizând discursul public apărut în presa din România din acea epocă, am ajuns la concluzia că știința coregrafică, tocmai din cauza acestui mod de gândire, n-a prins rădăcini aici. După părerea mea, coreologia, „cel de-al treilea triplet” (după cum era numit în epocă: fratele mai mic al etnomuzicologiei și al poeziei populare), s-a născut moartă, deoarece așteptările față de această ramură nu-i asigurau viabilitatea, mai exact, în această formă imaginară putea fi înlocuită de alte activități mai puțin științifice.

Formularea lipsurilor

În anii 1970, în presa maghiară din România erau publicate tot mai frecvent articole ce revendicau știința coregrafică autohtonă. „Nu prea se poate vorbi despre studiul dansului popular maghiar din punct de vedere științific” – scrie István Pávai (Pávai 1978: 5); „...în ceea ce privește dansul nostru național, în țară nu există specialiști în folclorul coregrafic la standardele unui erudit de factură europeană și care să se ocupe ca salariați de această ramură științifică...”, afirmă Katalin Béres (Béres 1972: 20). Nu de puține ori, întârzierea cu care apare o ramură științifică provoacă reacții sentimentale intense, formulate, de pildă, în felul următor: „Suntem îngrijorați și așteptăm rezolvarea”, sau „Aceasta este o situație întorelabilă! [faptul că n-a fost publicat încă volumul despre notația dansului]” – scrie Ferenc László (László 1977: 2).

Cum era percepută și la ce nivel era așezată disciplina științifică coregrafică atât de râvnită? Fiind o practică generală în Europa de Est, punctul de plecare considerat firesc în ceea ce privește discursul analizat de mine este principiul potrivit căruia se pune semn de egalitate între cercetările coregrafice și „studiile întreprinse în domeniului dansului folcloric”, aparținând astfel unei ramuri științifice mai vaste, care înregistrează și prezintă cultura populară, mai exact arta orală și muzicală a acesteia. Potrivit celor afirmate de József Faragó, în această opinie, „etncoregrafia” împreună cu cei doi „frați gemeni” mai în vârstă ai săi – „etnopoezia” și „etnomuzicologia” – formează un întreg. (Mai exact, ar fi format, în cazul în care ar fi avut loc „împlinirea” acestuia.) „În timp ce poezia și muzica populară încep să-și ocupe locul binemeritat în conștiința noastră publică, cel de-al treilea frate geamăn – etncoregrafia – se confruntă cu o lipsă acută în ceea ce privește literatura de specialitate: culegeri și studii, proiecte și referate, dezbateri și critici” – scrie József Faragó (Faragó 1973: 1003–1004).

Totodată, conform acestui discurs, în epoca pe care o analizez aici, cercetarea etncoregrafică se află în strânsă legătură cu performarea dansul folcloric în sine. Utilizând o exprimare și mai tranșantă: în realitate – aproape întotdeauna –, în domeniul coregrafic s-a vorbit despre nevoia cercetării doar cu ocazia discuțiilor sau a controverselor apărute pe tema dansului popular. În final, cercetarea imaginară etncoregrafică era concepută ca o formă a științei aplicate, supusă mișcării dansului po-

pular, destinată susținerii acestuia. „În sfârșit, de rezultatele cercetărilor etnografice depind conținutul, direcția și calitatea întregii noastre mișcări din domeniul dansului folcloric” – afirmă Faragó (Faragó 1973: 1004). Studiarea dansului popular și utilizarea ei în scopuri reprezentative ar fi servit împreună – așa se dorea – unui scop mai nobil, formulat în mod diferit de activiștii și propagandiștii diverselor mișcări din domeniul dansului folcloric; referitor la un singur aspect, însă, aceștia au avut păreri convergente: *cercetările etnografice nu reprezintă probleme profesionale, ci o cauză comună...*

În anii 1970–1980 – deși, după cum se va vedea, nu s-a ajuns la un consens din toate punctele de vedere –, potrivit celor afirmate mai sus, toți publiciștii priveau cercetările etnografice ca pe o chestiune ce viza o cauză comună și nu ca pe o problemă strict profesională. „Specialiștii își bat capul, dar prezentul și viitorul folclorului *nu mai sunt doar problema lor profesională*” (Faragó 1967: 637). În ceea ce privește cercetarea etnografică, „destinul acesteia nu se mai află exclusiv în mâinile coregrafilor și în general ale folcloriștilor profesioniști, ci este una dintre *problemele comune ale maghiarilor din România*, devenind astfel și *o problemă națională*. Cu mult dincolo de sfera științelor de specialitate, tocmai prin acest lucru, cercetarea noastră folclorică capătă o mare *importanță atât în politică, cât și în politica culturii*” (Faragó 1973: 1004). „...nu ne poate fi indiferentă [...] starea în care se află cercetarea folclorică [...] în mod justificat se impune ca cercetarea folclorică maghiară din România să nu fie considerată *o problemă destinată exclusiv folcloriștilor, doar o atribuție științifică și profesională, ci una ce intră în atribuțiile naționalităților, devenind astfel o cauză națională comună*” – scrie Faragó (Faragó 1980: 15).

Controversele legate de cercetarea dansului folcloric doar uneori cuprindeau și argumente profesionale, nefăcându-se referiri nici asupra lipsurilor sistemului instituțional. Între anii 1944 și 1989, în România a funcționat doar timp de un an, în cadrul unui institut de cercetare al Academiei, un profesionist maghiar din acest domeniu. Dénes Elekes, cercetător la secția clujeană a Institutului de Folclor, creat la București de Ministerul Culturii, a fost schimbat în 1949 tocmai de acel József Faragó, care mai târziu s-a plâns cel mai mult de urmările nefaste ale absenței cercetării etnografice. În presa supusă cenzurii partidului ar fi fost – probabil – destul de dificil să fie criticat sistemul instituțional din cercetare și învățământ, la fel cum tot imposibilă era și menționarea unor referințe bibliografice internaționale în lucrările științifice publicate în



acea perioadă. (Din propria mea experiență cunosc faptul că în anii '80, în revista *Korunk* sau la Editura Kriterion nu putea fi menționată literatura de specialitate apărută în afara României, așadar nu puteau fi amintite nici publicațiile din Ungaria.) În acest context, criteriile științificității au rămas doar deziderate secundare, parțial tehnice, asemănătoare cu necesitatea utilizării aparatului de filmat ori cunoașterea sistemului notațional Laban-Knust, citate – de exemplu – de Ádám Könczei și István Pávai, cunoscători ai rezultatelor cercetării coregrafice din Ungaria. Nu dispunem de „*filmarea sincronizată a dansurilor noastre populare la modul organizat, sistematic și cu veleități științifice*”, afirmă Ádám Könczei (Könczei 1973: 1000). Specialiștii nu dețin „*cunoștințele necesare pentru obținerea calificării de folclorist-coregraf și nici metodele științifice indispensabile unei asemenea activități, de pildă, sistemul notațional Laban-Knust*” (Pávai 1978: 5).

Cercetarea etnocoregrafică - lider în mișcările de masă

În epoca analizată, dansul folcloric întruchipa la modul primordial temelia acelor mișcări de masă care aveau menirea de-a reprezenta cultura populară cu un scop politic recunoscut. Având în vedere că analizez texte publice individuale, în studiul de față nu doresc să-mi expun opinia despre asumarea principiilor dominante referitoare la politica de stat: în ce măsură au fost acestea impuse de putere sau câte dintre acestea puteau fi numărate printre convingerile personale. În orice caz, în anii '70 era *comme il faut* să se discute despre dansul popular ca mijloc de educație patriotică sau ca fundament al construirii conștiinței socialiste. Evident, concepția politizată a dansului folcloric și în general a culturii populare a fost mult mai complexă decât atât, ea fiind suma unor inputuri diverse și în egală măsură a unor origini diverse. Motivele centrale nu aparțineau doar unor discursuri ideologice: într-un mod aparte, discursul comunist era întrepătruns de sistemul valorilor naționale din epoca precedentă, iar la urmă totul se împletea într-o textualizare ce servea reprezentării naționalităților. Aceste multiple ideologii, deși puteau fi aduse la un numitor comun în câteva puncte, au dus la un discurs adesea confuz și cu sensuri multiple. Utilizarea noțiunilor cu valori diferite drept simple



enumerări cu aceleași semnificații a generat un limbaj duplicitar: „*Dansul popular* este partea cea mai importantă a culturii naționale (etnice), a comorilor spirituale acumulate de un popor de-a lungul veacurilor, iar în acest fel și cel mai eficient mijloc de educație patriotică, de auto-cunoaștere și prețuire, deoarece se știe că dansul este admirat de toată lumea, iar eficacitatea dansului este multiplicată”, scrie Ferenc Kelemen (Kelemen 1973: 1039). „Neglijarea descoperirii și evaluării științifice adecvate în ceea ce privește folclorul nostru *diminuează cultura etnică, contribuind totodată la pauperizarea tezaurului cultural al țării*. În schimb, cercetarea folclorică planificată și științifică *servește autocunoașterii noastre etnice reale, consolidând conștiința noastră socialistă și etnică, dragostea față de patrie și pământul natal, îmbogățind totodată cultura noastră și pe cea a întregii țări*”, afirmă József Faragó (Faragó 1973: 1004). Toată această confuzie – menționarea prin asocierea culturii naționale și a celei etnice, interpretarea dansului popular ca fiind tezaurul întregului popor (fără însă a clarifica exact conținutul noțiunii de popor), precum și un mijloc al educației patriotice, de autocunoaștere și autoevaluare etnică – provine din îmbinarea celor două discursuri individuale care se referă la patriotismul național socialist și dragostea față de propria etnie. Dansul popular devine astfel, deopotrivă, atât problema minorității, cât și cea a întregii națiuni, precum și cea a partidului de stat socialist, fără să fie cunoscute legăturile existente între diversele sfere de interes.

Probabil, textele redactate de Edgár Balogh exemplifică la modul cel mai caustic doctrina propagată de regimul comunist, care – generând o oarecare aparență democratică – subordonează în totalitate cercetarea din domeniul științelor sociale unui fenomen denumit de sistem culturalizare. Din această perspectivă, practicarea științei și amatorismul având valori similare, contribuie la crearea așa-numitului „om nou”. „În ceea ce privește crearea omului nou la nivel social, noi nu suntem mulțumiți de acest lucru, iar trăirile active, valoarea unor fapte determinante, modelatoare de caractere, ne însușim curajul de a afirma că mijlocul, metoda și realizarea esențială în ceea ce privește culturalizarea este *amatorismul*. Da, recitarea poeziilor, scrisul, teatrul, arta fotografică, filmul, artele plastice și meșteșugurile practicate de neprofesioniști, *dansul dansat, cântecul cântat și muzica interpretată de amatori, controversalele și experiențele științifice și colecțiile amatorilor*, precum și sportul practicat în mod individual sau în masă de aceștia” – afirmă Edgár Balogh (Balogh 1967: 622). Omul nou este personificat de un ideal produs în mod fictiv de regi-

mul socialist, care, spre deosebire de consumatorii de artă pasivi ai burghezimii, ia parte în mod activ la arta creației. Acest om nou – tot imaginar – ar fi trebuit să apară ca produs al *mișcărilor de masă*. „În prezent, se impune acordarea unei atenții sporite *mișcărilor artistice de masă*, iar din acest punct de vedere cercetătorilor noștri le revin sarcini deosebite”, deoarece acest lucru este un mijloc de formare a „*personalității de tip nou*”, scrie Andrei Bucșan, etnecoreolog al Academiei din București (Bucșan 1973: 1016).

În rândul folcloriștilor aflați în posturile de conducere și al liderilor naționalităților a fost invocată frecvent politica repertorială corectă, care ar putea duce la formarea unor „personalități sănătoase” și la o „umanitate fericită”. „...în regimul socialist, conservarea și progresul folclorului este o sarcină de politică culturală a statului...”, scrie Faragó (Faragó 1980: 15). Trebuie menționat faptul că, referitor la acest subiect, József Faragó, cercetător al Institutului Folcloric din Cluj, dr. Károly Kós, angajat la Muzeul de Etnografie din Cluj, și Edgár Balogh, redactorul-șef de atunci al revistei *Korunk*, au utilizat o frazeologie similară.

În anii 1970–1980, în România comunistă, cultura publică nu semnifica autoinstruirea indivizilor sau a comunităților, ci o mișcare de masă centralizată, desfășurată prin integrarea unor specialiști și care dispunea de un sistem instituțional național. Prin noțiunea de cultură publică era „definită practica instituțională”, iar specialiștilor le erau impuse „intervențiile în aceste procese”, „conducerea” și „supravegherea acestora”. În fapt, desfășurând această activitate, specialiștii (instructorii poporului) realizau sarcini de partid, iar obligația lor era să colaboreze cu diverse instituții culturale și de cercetare. Toate aceste lucruri erau valabile și în sens invers: în sarcina cercetătorilor și a instituțiilor științifice cădea asumarea acțiunilor desfășurate de membrii mișcărilor de masă, iar din cauză că aveau calificarea necesară, li se impunea, de fapt, conducerea și supravegherea acestor mișcări. În practică însă, atribuțiile se confundau între ele, responsabilitățile profesionale ale „propagandistului cultural” erau îmbinate cu cele ale specialistului în domeniul culegerilor folclorice și ale instructorului cultural sau ale cercetătorului, iar toate acestea erau frecvent realizate de una și aceeași persoană. Acceptarea principiului centralizării a fost legată de principiul fundamental paternalist, ce deriva din convingerea că poporul – cu toate că în mod inconștient este garantul tezaurului național/socialist al patriei – nu poate gestiona singur aceste bunuri, ci – deși acest lucru sună destul de ironic –, pentru a se realiza,

are nevoie de un sprijin din exterior, adică de sus. Interpretarea corectă a noțiunii de cultură publică demonstrează – afirmă Edgár Balogh – „că prin sprijinul nostru, individul și comunitatea se vor recunoaște pe sine, vor fi instruite dinspre interior și se vor realiza” (Balogh 1967: 621).

În viziunea acestei politici de culturalizare de mare anvergură, domeniile de cercetare coregrafică și cele ale mișcării dansului popular aflate în relație de subordonare formau un întreg, servind împreună unui scop mai nobil: menținerea în viață a folclorului, ceea ce avea ca obiectiv educația omului nou. Așadar, finalitatea cercetării științifice era reprezentarea dansului folcloric în sfera care se afla în afara științei. „În această etapă a dezvoltării, folclorul își reia noua sa existență – *alături de pagini de carte – pe scenă, la radio și la televiziune*” – scrie József Faragó (Faragó 1967: 637). În această construcție, sarcina cercetătorilor a fost culegerea sistematică și sub conducere centralizată a dansurilor, precum și supravegherea mișcării de masă în centrul căreia se afla folclorul pentru a se asigura că dansurile prezentate pe scenă corespund din punct de vedere calitativ. „Culegerea de mare anvergură, planificată, și studiul dansurilor folclorice reprezintă alfa și omega științei și artei noastre coregrafice de la care trebuie să pornim întotdeauna și la care mereu trebuie să ne întoarcem”, afirmă József Faragó (Faragó 1973: 1004). În ambele cazuri, principala responsabilitate profesională a cercetătorului imaginar este înlăturarea „impurităților folclorice” din sfera culturii populare, deoarece de-a lungul timpului a fost invadată de depuneri inutile. „Nu este locul aici și acum să ne ocupăm de istoria originii culturii populare mai vechi – feudală ori prefeudală, eventual din perioada primitivă a comunismului –, indusă, de asemenea, și a cărei destrămare a început în epoca capitalistă ori cu factorii care au fost promotorii acestei istorii [...], din punctul nostru de vedere nu are importanță decât faptul că *în tot ceea ce a rămas din folclor și obiceiuri au fost păstrate elementele colective, adică trăsăturile comune și autohtone ale formelor de existență și activitate din sat, regiune și viața populară*. Din această cauză este firesc ca *educația maselor* – chiar și în etapa de dezvoltare în care se află astăzi – *să se aplece bucuros spre tezaurul artei, poeziei și obiceiurilor populare ce servesc drept model pentru a înlătura în mod științific depunerile și distorsiunile inutile ale acestuia și pentru a-l încadra în noile posibilități comunitare ale modului de viață actual*” – scrie Edgár Balogh (Balogh 1967: 624). „*Avem nădejdea că se vor simți în curând efectele pozitive ale controlului obligatoriu din ultima perioadă în domeniile unde lipsa profesionalismului, a simțului es-*

tetic și a capacității de judecată au dus de atâtea ori la așa-numita „poluare a folclorului”. Colaborarea specialiștilor cu ansamblurile profesioniste și de amatori care adesea falsifică autenticitatea dansului popular, precum și controlul tipăriturilor din domeniul coregrafic vor aduce – fără doar și poate – progresul dorit în ceea ce privește valorificarea culturii noastre folclorice”, afirmă Andrei Bucșan (Bucșan 1973: 1016). „Cercetarea etnografică modernă și intensivă va scoate la lumină straturile obștești comune ale culturii noastre, acel capital ancestral unitar din care de-a lungul evoluției au răsărit toate celelalte noi lăstare” (Kós 1968: 63).

Învățăturile ideologice comuniste, potrivit cărora valorile folclorice provin din trecutul ancestral al comunismului, se bazează pe doctrina ideologiei naționale conform căreia folclorul păstrează puritatea culturii etnice originare. În pofida faptului că primul precept avea, în fond, un caracter internaționalist, iar cel de-al doilea, o încărcătură etnică, puteau coexista cu succes din cauza discursului duplicitar obscur deja amintit. În fapt, din ambele principii fundamentale rezulta același lucru: cultura populară trebuie purificată și păstrată permanent în această stare.

Cel care a continuat reflecțiile asupra unei alte variante rezultate din combinația celor două doctrine era József Faragó, care a pus bazele așa-numitei teorii organizate sau supraorganice a folclorului. Potrivit acestei concepții, epoca organică a folclorului s-a încheiat, iar în perioada socialistă se impune constituirea folclorului organizat, care este o varietate specifică a culturii de masă și obligația formării acesteia revine specialiștilor: „Din cauza că, în fapt, conservarea și progresul folclorului constituie o sarcină de politică culturală de stat în sistemul socialist, folclorul organic de altădată al țărănimii va fi foarte curând înlocuit de folclorul organizat (supraorganic) al maselor: în dezvoltarea istorică a folclorului a început o epocă, dirijată și de calitate total diferită, care asimilează integral folclorul tradițional” (Faragó 1979: 15). În cadrul acestei utopii în cazul căreia politizarea a fost dusă până la extremă, responsabilitățile profesionale ale cercetătorilor coincid deja în totalitate cu cele ale activiștilor culturali aflați sub îndrumarea partidului, desființând în fapt un cadru instituțional propriu și autonom.



Cercetarea coregrafică drept obligație a ansamblurilor folclorice...

După cum se știe, în regimul comunist – exceptând singurul caz amintit (la secția din Cluj a Institutului de Folclor, în 1949, a existat timp de un an un post pentru un cercetător maghiar al dansului popular) –, în România nu a existat nici educație în limba maghiară de teorie coregrafică la nivel superior, nici un cadru de cercetare instituțional la nivel academic pentru cercetătorii maghiari. Este bine-cunoscut și faptul că posibilitățile de-a învăța în străinătate erau excluse, iar relațiile științifice internaționale puteau fi menținute doar la nivel informal. În asemenea împrejurări cercetarea științifică de specialitate nu putea lua naștere decât întâmpinând dificultăți neobișnuite. Despre toate aceste neajunsuri însă, discursul public de atunci nu dezvăluia nimic, în parte – probabil – și datorită constrângerilor cauzate de cenzură, în parte însă poate și din motivul că obligațiile ce reveneau cercetării coregrafice imaginau nici nu impuneau în realitate existența unor cercetători adevărați. Datorită faptului că cercetarea coregrafică nu era concepută precum o ramură științifică autonomă, ci ca parte organică a mișcării dansului, era firesc ca practicarea acesteia să fie impusă acelor care participau deja oricum la această mișcare.

Așadar, cu dansul nu se ocupau cercetătorii cu pregătire științifică, ci ansamblurile folclorice, angajații unor instituții ale mișcării de masă, iar discursul public făcea referiri la pregătirea științifică a acestora și dezvoltarea infrastructurii din instituțiile lor. „Cei care se ocupă cu cercetarea coregrafică nu sunt folcloriști profesioniști, ci coregrafii ansamblurilor populare ori conducătorii mișcărilor din domeniul dansului, iar culegerea materialului nu este realizată de către instituțiile de specialitate, ci în cadrul câtorva ansambluri de dans, prin Centrul Creației Populare și Centrul Județean de Conducere a Mișcării Artistice de Masă. Publicațiile nu servesc scopurilor științifice, ci – în primul rând – celor practice: servesc unor scopuri referitoare la arta coregrafică și mișcările artistice legate de dans...” (Faragó 1980: 22). „În asemenea împrejurări povara cercetării dansului folcloric cade pe umerii coregrafilor, iar numărul acestora – atât la nivel național, cât și în ceea ce privește naționalitățile – îl depășește cu mult pe cel al folcloriștilor profesioniști din cercetare” (Faragó 1973: 1005). *„Între timp au crescut pretențiile noastre de atunci*

față de coregrafii maghiari din România [...], deoarece [a fost] surprinzător faptul că, comparativ cu succesele și rezultatele științifice și cele de popularizare a științei obținute în domeniile poeziei populare și în cercetarea folclorului muzical, majoritatea coregrafilor noștri, de cele mai multe ori, tot nu «se descurcă» decât pe scenă și mai puțin în presă ori în publicații. Rămânerea în urmă a cercetării coregrafice cauzează regresul cercetării noastre întregi din domeniul folclorului...» (Faragó: 1973: 1003). Punctul de cotitură cel mai important pe care l-ar putea atinge „coregrafii noștri” ar fi „să pună pe hârtie tot ce au în cap și picioare”, scrie Faragó (Faragó 1973: 1011).

Această turnură absurdă, respectiv faptul că cercetarea științifică a fost impusă celor care nu aveau această vocație și nici nu erau pregătiți pentru acest lucru, a generat o situație ambiguă. În loc să se fi discutat despre lipsurile unui sistem instituțional adecvat, ansamblurile folclorice, coregrafii și maeștrii specialiști angajați acolo erau „constrânși” la munca de teren, așadar la „culegere de date” și la realizarea unei arhive, în plus li s-a impus să se recalifice pentru a putea corespunde și în ceea ce privește cercetarea științifică. Potrivit criticii lui Zeno Vancea, publicată de Ferenc Kelemen, o greșeală săvârșită de *Ansamblul Mureșul* era, printre altele, că: „Nici până în ziua de astăzi nu au reușit să realizeze din culegerile lor o filmotecă individuală proprie după modelul altor ansambluri profesioniste asemănătoare...”. Dacă ansamblurile ar practica munca de culegere, „astăzi am avea un repertoriu coregrafic extrem de bogat – fără cercetători ai Academiei și bugete”, se afirmă în același loc (Kelemen 1973: 1042).

Totodată, mulți dintre coregrafi erau dispuși să-și asume rolurile care le erau impuse, acestea fiind inclusiv unele de oameni de știință, fără însă ca respectivii coregrafi să fi avut nici formarea corespunzătoare și, prin urmare, nici posibilitatea de a se achita de o astfel de sarcină –, iar acest lucru a atras și mai multe critici. „Din păcate, mulți dintre instructorii de dans, care de altfel se consideră profesioniști în folclorul coregrafic, nu sunt convinși de faptul că cerința extrem de importantă, potrivit căreia toți specialiștii trebuie să se perfecționeze neîncetat în propriul domeniu, să-și lărgască cunoștințele și să se adapteze nivelului profesional al vremii, este valabilă și în cazul lor. În cazul în care aceștia acceptă faptul că ei sunt doar niște instructori sau niște persoane care prelucrează dansul, atunci lipsa de pregătire științifică, indispensabilă activității de folclorist coregraf, este acceptabilă ...” – scrie István Pávai (Pávai 1978: 5).



Excedentul metodelor științifice...

În anii 1970–1980, în rândul maghiarilor din România, dansul a devenit din nou subiect de dezbatere al unui cerc mai restrâns, iar când a început mișcarea *Tancház*, noțiunea de dansuri populare a căpătat, în rândul maghiarimii din România, noi semnificații. Colaborarea activiștilor mișcării dansului popular cu cercetătorii Academiei Maghiare, care poate fi asemuită uneori cu mișcările subterane, a deschis perspectiva unor noi începuturi, însă toate acestea constituie subiectul unui alt studiu. Conlucrarea științifică inițiată de György Martin, *nenea Tinka*, în aceea epocă potrivnică și închisă din punct de vedere politic nu putea să mai ducă la instituționalizarea unei cercetări științifice locale.

Așadar, a rămas propagarea reprezentativă, subordonată scopurilor politice, ceea ce pe scenă, în interpretarea dansatorilor, a produs un efect cu mult mai intens decât „gemenii mai în vârstă” – adică culegerile de balade și de folclor muzical – în paginile publicațiilor prăfuite, sub forma unor hieroglife indescifrabile publicului larg. În asemenea condiții, problemele științifice au rămas excedentare, iar tripletul mort în fașă nu a mai înviat niciodată.

Bibliografie

BALOGH Edgár

1967 A népi kultúra újratermelése. *Korunk* XXVI. (5) 621–626.

BÉRES Katalin

1972 Néptánckutatásunk eredményei és feladatai. *Művelődés* XXV. (8) 19–20., 52.

BUCȘAN, Andrei

1973 A román népi táncművészet tudományos kutatása. *Korunk* XXXII. (7) 1012–1017.

FARAGÓ József

1967 A folklór színeképe a reflektorok fényében. *Korunk* XXVI. (5) 636–638.

1973 Jegyzetek néptánckutatásunk ügyében. *Korunk* XXXII (7) 1003–1011.

1979 A szerves és a szervezett folklór. *Korunk* XXXVIII. (1–2) 49–52.



1980 A mai romániai magyar folklórgyűjtés vázlata. In: Dr. KÓS Károly – Dr. FARAGÓ József (szerk.): *Népismereti Dolgozatok*. Kriterion, Bukarest, 14–25.

FRIEDMAN, Jonathan

1995 The Emergence of the Culture Concept in Anthropology. In: *Cultural Identity & Global Process*, 67–77.

KELEMEN Ferenc

1973 Töprengések táncművészetünkéről. *Korunk* XXXVII. (7) 1039–1044.

Dr. KÓS Károly

1968 Népi kultúránk egyetemes vonásai. *Korunk* XXVII. (1) 63.

KÖNCZEI Ádám

1973 A mi táncházunk. *Korunk* XXXII. (7) 999–1002.

LÁSZLÓ Ferenc

1977 Népi tánc és magas művészet. *A Hét* VIII. (39) 2–3.

MÁRKUS György

1992 A kultúra: egy fogalom keletkezése és tartalma (esszé a történeti szemantika tárgykörében). In: *Kultúra és modernitás*. T-Twins Kiadó, 9–45.

PÁVAI István

1978 Kell-e eredeti népzene, széki tánc és táncírás? *A Hét* IX. (20) 5.

WOLF, Eric R.

2000 Az antropológia a hatalmi erőterben. *Magyar Lettre International*. (38) 12–16.



Masă rotundă

(Participanți: László Felföldi, János Fügedi, Zoltán Karácsony, Csilla Könczei, Gyula Pálffy și István Pávai. Moderator: László Fosztó)

Notă:

Discuțiile care au făcut subiectul prezentei mese rotunde au pornit de la tematica lansată de Csilla Könczei prin prezentarea făcută în timpul sesiunii de comunicări, prezentare cu titlul: *Tripletul mort în fașă. Discursurile publice despre inexistența cercetării dansului maghiar din România în anii '60-'80*.

László Fosztó: Csilla, mulțumim pentru această expunere stimulatorie de reflecție, care ar putea constitui în fapt și introducerea debaterii de la finele acestor lucrări, întrucât există idei ce au reapărut pe parcursul expunerilor. Cred că o asemenea problemă este și cea a periodizării, deoarece – după părerea mea și în contradicție cu opinia lui László Felföldi – nu poate fi impusă o periodizare unitară în ceea ce privește materialul prezentat de tine. Așadar, una dintre problemele care merită a fi discutate cu ocazia acestei mese rotunde ar fi aceea care privește dinamica istoriei discursului științific asupra dansului și, legat de aceasta, intervenția reprezentanților diferitelor instituții culturale în acest discurs. István Pávai?

István Pávai: Sunt perfect de acord cu cele prezentate de Csilla, dar aș mai completa, de fapt, aș mai nuanța ideea, prin următoarea observație interesantă: din cele expuse reiese faptul că acest mod de gândire era de sorginte comunistă, ceea ce este perfect adevărat, deoarece se potrivește cu principiile comuniste. Interesant este doar faptul că, de pildă, în concepția științifică a UE, recunoscută acum și în Ungaria, cercetarea științifică trebuie realizată într-o strânsă interdependență cu practica. Noi, pentru prima oară, am auzit acest lucru de la Ceaușescu. Afirmația se potrivește științelor tehnice, adică producției, dar este aplicată și în cazul științelor umaniste, iar noi astăzi, la fel ca și în perioada comunismului, profităm de această ocazie, motivând în diverse locuri că cercetarea noastră științifică este una foarte importantă, fiindcă dispune de o teme-



lie socială, așadar expunem lucruri deosebite nu doar prin faptul că dansul sau muzica populară analizată de noi reprezintă în sine o curiozitate științifică, ci și datorită existenței unor mișcări culturale, precum *Táncház* ori mișcările culturale scenice, iar noi formăm instituția științifică aflată în spatele acestora. Ideologizarea era valabilă și atunci, și acum. Probabil că nu vom reuși – din păcate – să ne debarasăm de ea câtă vreme – așa cum s-a exprimat Csilla – funcționează concepția paternalistă, deoarece până atunci va exista și cerere pentru aceste ideologii. Sistemul statal actual se prezintă într-un mod perfect asemănător: există un minister, iar Felföldi ne-a arătat că ministerele au elaborat diverse strategii culturale, ceea ce înseamnă că se va urmări și aplicarea acestora. Prin urmare, lipsește exact acel proces de edificare de jos în sus, despre care a vorbit și Kálmán Tibor Dáné,¹ faptul că decizia oamenilor în legătură cu ce ar dori ei referitor la cultură ar trebui să vină de jos, iar ideile să fie transmise înspre superiorii care să le finanțeze. În loc să se întâmple astfel, indicațiile pornesc de sus. Așa este și acum, așa a fost și în timpul comunismului. În cazul comunismului trebuie amintit faptul – și spun acest lucru mai mult din cauza tinerilor care nu existau atunci – că de multe ori, un ziarist din acea perioadă (trebuie menționat că foarte multe lucruri despre dans apăreau atunci în media) știa ce poate fi publicat și ce nu. Așadar, comparativ – de pildă – cu anii '50, când materialele erau controlate de cenzori profesioniști, după anii '60 funcționa deja autocenzura, adică ziaristul cunoștea tot ceea ce nu putea fi tipărit, așadar „la nevoie” rescria articolul. (Despre lucrurile respective se știe că multe dintre materialele publicate în presă ar merita o comparație – să zicem, chiar și în cazul lui József Faragó – cu variantele inițiale nepublicate ale textelor; ar trebui văzut cum au fost acestea cenzurate, cât lipsește din aceste articole trimise, de pildă, revistei *Művelődés* [Cultura] și ulterior publicate.) Totodată, ziariștii știau care sunt documentele politicii de partid și discursurile ceaușiste la modă, iar articolele au fost adaptate în așa fel încât să le fie permisă publicarea. Așadar, nu trebuie să ne imaginăm că acești oameni erau comuniști care-și proclamau ferm convingerile. În discuțiile particulare (deși, orice ziarist, în mod obligatoriu, era și membru de partid) afirmau mereu: „Vai, ce minunat este ceea ce faceți voi la Miercurea Ciuc, *Táncház* și muzică veche, dar aveți grijă ..., să includeți și asta și asta, apoi să nu

1 Pávai face referire aici la idei expuse în cuvântul de deschidere a sesiunii de comunicări căreia i-a fost integrată această masă rotundă, cuvânt rostit de Kálmán Tibor Dáné, președintele Societății Maghiare de Cultură din Transilvania (EMKE).

ziceți că ... și să nu prezentați așa ...". Așadar, era clar faptul că ei erau de partea noastră, dar în același timp au încercat să înduplece și puterea, ca nu cumva aceste manifestări să fie interzise, la fel cum a fost oprită în '86 – de exemplu – mișcarea artistică de muzică veche.

Csilla Könczei: Da, la fel și *Táncház* de la Cluj.

István Pávai: Da, și cazul *Táncház*, nu doar la Cluj, ci și în multe alte locuri. Interesant este și un alt aspect al celor petrecute în România: în diferite locuri existau interdicții diverse, ce funcționau într-un mod cu totul deosebit. La începutul „mișcării *Táncház*” ne-am agățat cu disperare de redacția maghiară a televiziunii de la București, deoarece aceasta, ca instituție centrală reprezentativă, avea posibilități mai largi, îi erau permise mai multe. Apoi, exista o diferență și între județe: și în acea perioadă, în județul Harghita sau în Covasna se puteau face mai multe decât în județul Cluj ori la Târgu Mureș, unde tocmai se desfășura o românizare mai dură, ce nu permitea atât de multe întâlniri. Apoi, este binevenită o diferențiere și în ceea ce privește interdicțiile oficiale și cele neoficiale. Pe de o parte, exista o conduită politică a partidului, care lansa modele de funcționare pentru orice fel de manifestare, modul de execuție fiind lăsat la latitudinea oamenilor. În fapt, totul se întâmpla în funcție de seriozitatea cu care era tratată problema de către liderul de partid român pus în funcție la locul respectiv. Existau funcționari care exagerau introducând și mai multe interdicții. La noi, la Târgu Mureș, *Táncház* în felul acesta a fost interzisă: ne-am adunat acolo în toamna următoare și ni s-a comunicat că nu se va mai ține evenimentul. Atunci ne-am dus la președintele sindicatului și l-am întrebat de ce nu? Ne-a răspuns că nu se mai poate ține, deoarece noi, o vreme, cântăm și dansăm, iar apoi începem să revendicăm teritorii. Așadar, acolo ni s-a vorbit pe șleau. În altă parte, aceleași lucruri erau făcute altfel, iar în unele cazuri funcționarii publici în cauză erau mai permisivi, mai toleranți.

Csilla Könczei: La Cluj se spunea că trebuie zugrăvită sala. Tot timpul se zugrăvea în sală ...

István Pávai: Da, deci politica vis-à-vis de mișcările culturale etnice maghiare a luat forme extrem de diverse. Cu toate acestea, și în ceea ce privește activitatea Securității și a Partidului trebuie făcută o diferență: metoda utilizată de Securitate presupunea unele interdicții care în realitate erau ilegale. În fapt, manifestările culturale maghiare nu intrau sub restricție în mod oficial, însă era de dorit excluderea lor, așadar ți se sugera numai că puteai să ai probleme dacă te ocupai, de exemplu, de

culegerea de câtece populare ... Toate acestea puteau fi însă doar percepute, nu erau declarate public niciunde. Aici, în această dezbatere, s-a ridicat problema unor culegeri realizate cu ajutorul folcloriștilor ardeleni, probabil, prezenți aici. Extrem de mult material cules se află în Arhiva de la Budapesta, întrucât noi i-am ajutat atunci pe specialiștii de acolo să-și completeze culegerile. Se pune întrebarea dacă era sau nu era interzis acest lucru? Potrivit legilor din România, aflate în vigoare la acea dată, nu era interzis! Atât în România, cât și în Ungaria exista o lege – aflată în vigoare și în prezent – referitoare la tezaurul folcloric material, scoaterea acestuia din țară fiind legată de o aprobare. Astăzi, dacă cineva dorește să iasă de pe teritoriul Ungariei cu obiecte de artă – de pildă, mobilier de artă populară, deoarece se mută în vest –, trebuie să apeleze la comisia Muzeului Etnografic, care face o evaluare și eliberează un certificat cu ștampilă etc., iar în felul acesta obiectele pot fi transportate. Acest lucru a funcționat și aici, într-un mod asemănător, iar în cazul instrumentelor muzicale a fost la fel. Toate acestea nu s-au referit însă la cultura spirituală. Câteodată reprezentatii puterii au încercat să pluseze spunând că, legal, materialele culese nu pot fi scoase din țară, dar...

Csilla Könczei: Dar practic – János și Zoltán ar putea confirma acest lucru – aceste „obiecte” ale culturii spirituale au fost scoase „clandestin” din țară.

István Pávai: Da. Exact, dar în realitate nu era ceva interzis. Eu – când badea Gyuri de la Sic, badea Gyuri Szabó Varga, a fost amendat pentru că a cântat unor persoane venite din Ungaria – am întrebat dacă a fost lăsată vreo hârtie de polițist. Da! Să vedem, ce scrie pe hârtie. Iar pe amendă nu scria că a fost prins cântând unor cetățeni din Ungaria, ci: „perturbarea ordinii publice”. Așadar, nu exista un paragraf de lege care ar fi prevăzut amenda. În fapt, nu era interzisă scoaterea unor obiecte de cultură spirituală din țară, dar toată lumea se temea totuși că acest fapt ar putea genera probleme. Astfel, toate acestea se întâmplau în secret. Deci, toată această epocă este foarte interesantă, iar posteritatea nici nu va mai putea înțelege pe deplin complexitatea ei. Materialul prezentat de Csilla a fost foarte bun, deoarece în el se puteau vedea toate aspectele, adică faptul că atunci când un ziarist din epocă scria ceva, încerca să evidențieze întotdeauna importanța prezervării culturii naționale maghiare, iar problemele minoritare aveau o pondere deosebită în aceste luări de poziție. În fapt, intelectualitatea maghiară de atunci și-a asumat un rol ideologic, iar în centrul acestei ideologii se afla acțiunea de conser-



vare a minorității etnice. Toată lumea considera acest lucru o chestiune de onoare, ceva care trebuie făcut, iar în opinia publică *Táncház*, precum și toate celelalte acțiuni culturale, slujeau aceluiași scop. Noi, când am înființat *Táncház*, nu ne-am gândit la faptul că vom salva minoritatea maghiară, ci credeam că acest lucru este ceva bun; ne plăceau muzica și dansul și aveam convingerea că va fi bine dacă mulți le vor învăța și se vor bucura de ele. Noi nici într-un caz nu am înființat *Táncház* cu scopul de-a salva minoritatea maghiară. Însă ideologii credeau acest lucru și scriau articole despre această chestiune! Apoi, în anii '90 se descoperă că – în realitate – nu a fost salvat nimic, deoarece începând de atunci se pot înființa oricâte *Táncház* se dorește, iar acest lucru nicidecum nu a schimbat în vreun fel condiția de minoritar.

László Fosztó: Altceineva mai dorește să intervină pe acest subiect?

László Felföldi: Am fost interpellat.² Aș vrea să spun că sunt perfect de acord cu faptul că nu există limite tranșante între epoci. Dacă aș fi în-tors pagina, la capătul acesteia ar fi urmat analiza în care și eu afirm că există idei și ideologii ce dăinuie peste epoci; ele sunt expuse, de pildă, în lucrarea lui István Györfi intitulată *A néphagyomány és a nemzeti művelődés* [Tradiția populară și cultura națională], o lucrare de căpătâi ce conține reflecții valabile până astăzi. Multe capete ilustre – de la cei în vârstă până la cei mai tineri – s-au gândit la aceste lucruri. Ar putea fi amintite aici inclusiv concepțiile naționaliste din epocă, apoi cele ale discipolilor lui Sándor Karácsony – în cazul în care acesta mai are succesori, care la rândul lor, eventual, să fi format și alți discipoli. Într-adevăr, aceste chestiuni dăinuie peste epoci câte cincizeci, șaptezeci și chiar o sută de ani. Aici voi face o paranteză pentru a menționa faptul că imaginea tripleților „cu caracter sacru” – așa-numitul „hungaricum” – se află în introduce-re volumului redactat de Réthei Prikkel Marián.

Csilla Könczei: Da? N-am observat.

László Felföldi: Cele trei mari domenii de manifestare spirituală a maghiarilor sunt: poezia și limba; muzica; dansul și mișcarea. Am descoperit însă că autorul vorbește despre studiile de estetică încă în 1907 și 1908. În 1905 publică o lucrare de estetică în care se ocupă chiar de

2 László Felföldi, în prelegerea sa din timpul sesiunii de comunicări, a vorbit despre aspirațiile de modernizare apărute în deceniile anterioare în cercetările etnocoregrafice, învățământul coregrafic și conservarea tradițiilor. Din păcate, nu am primit pentru publicare în acest volum textul prezentării domnului Felföldi.





sacralitatea acestor trei entități. Așadar, vorbește despre faptul că ideologiile atât de mult...

Csilla Könczei: Probabil. Evident. Probabil că și Faragó se baza tot pe aceste texte interbelice. Este clar, evident.

István Pávai: Nu întotdeauna puteau fi făcute referiri la aceste informații în anii comunismului – sau la orice altceva –, nu erau permise asemenea trimiteri.

Csilla Könczei: Da.

László Felföldi: Aș mai vrut să discut despre un lucru: cum se schimbă rolurile! Voi vorbi foarte pe scurt. Încă de pe vremea lui György Martin a început limpezirea unor atribuții! Lui György Martin nu-i făcea plăcere să participe în juriile festivalurilor, nici nu mergea, refuza să fie prezent acolo! Destul de timpuriu, deja din anii '60, nu se mai ducea. Era prezent la cursurile de perfecționare ori la întâlnirile ansamblurilor păstrătorilor de tradiții din mediul rural, deoarece el însuși era adeptul convingerii că se impune o limpezire a atribuțiilor. Nu poate vorbi același om, de pe poziții de activist, mai întâi despre izvorul neîntinat al limbii materne, despre limba maternă a mișcării culturale, rostind cuvinte frumoase cu semnificații simbolice despre păstrarea tradiției, și, pe urmă, pe de altă parte, de pe poziția cercetătorului, să nege posibilitatea păstrării unor tradiții neschimbate. Așadar, de-a lungul deceniilor și veacurilor, tradiția populară a fost compromisă. Cele două concepții nu puteau fi însă conciliate! Nu, un cercetător nu putea afirma faptul că a sosit vremea purificărilor. Trebuia observată realitatea mediului sătesc, indiferent că era vorba despre dansurile cu origine medievală ori despre cele cunoscute în sat doar de săptămâna trecută; trebuia avut în vedere cât de „tradiționale” erau ele.

László Foszto: Aceasta ar fi fost o întrebare similară. Eu nu am reușit să formulez atât de clar această idee. Aici, probabil subiectul lui János Fügedi a fost asemenea unui „turn de fildeș” (este o afirmație provocatoare): o abstractizare precum notația dansului, care a devenit de o înaltă tehnicitate. În același timp, alte expuneri scot în evidență tocmai faptul că era nevoie de cunoștințe tehnice, de exemplu era necesară filmarea, manevrarea magnetofonului, deci trebuia să faci față terenului în ansamblul său. Deci, ce rol au de fapt toate aceste cunoștințe, iar dacă cineva ar vrea să înceapă acum să se ocupe de cercetarea coregrafică, să vedem care ar fi cele mai importante cunoștințe de care ar avea nevoie? Evident, ar trebui să cunoască sistemul notațional coregrafic – am aflat



asta –, iar potrivit părerii lui János, acest lucru este extrem de important, de aceea te întreb direct: în ce fel sunt necesare cunoștințele tehnice? (De pildă, trebuie manevrată camera, mai demult – evident – acest lucru era mai complicat decât astăzi, s-au mai făcut progrese...)

János Fügedi: Noi toți cei de aici cunoaștem acest lucru, toți am făcut culegeri, iar pe teren ne-am găsit mereu în situația de a fi nevoiți să rezolvăm probleme, nu numai acestea, ci de tot felul: dacă s-a stricat mașina, a trebuit reparată sau remorcată; când împreună cu Csilla am rămas atârnați de un tub colector uriaș, a trebuit să ne scoată cineva de acolo, cu alte cuvinte, acesta este terenul, evident, toate acestea fac parte din activitatea noastră ... Și în străinătate suntem mereu întrebați: „Ce faci când te duci pe teren?” Faci orice, începând de la găsirea informatorului – în cârciumă, la preot sau prin vreo cunoștință – până la organizarea și angajarea muzicanților, apoi trebuie să te întorci din nou să fixezi camera, aparatul de filmat, trebuie să te pricepi nu doar la aparatul de filmat, ci și la cele video și audio, iar pe urmă trebuie să ai și alte cunoștințe, începând de la lucrările de laborator și până la sincronizare... Toate ca la carte! Acum însă ar trebui să revenim la expunerea susținută de Csilla, pentru că, de fapt, eu cu asta m-am pregătit, iar acum – dacă nu te superi – voi încerca din nou să vă provoc la o discuție. De la profesorul János Kornai am învățat cu toții că pe piață există procese de presiune și de aspirație.³ Iar aici – nu-i așa? – a existat o așa-zisă „creare a posibilităților” încremenită într-un anume rol. De cealaltă parte însă a fost oare sesizată presiunea? Adică, au existat persoane care să se fi prezentat: „Sunt aici, vă spun ce vreau să cercetez și aș dori să lucrez”; din lucrarea ta nu reiese că ar fi existat o asemenea categorie, chiar dacă nu foarte numeroasă. Pun această întrebare doar pentru că pe vremuri, Martin și colegii săi „au făcut presiuni” pentru a-și obține pozițiile! Iar aici...

Csilla Könczei: După părerea mea, aici situația era cu totul alta! În plus, peste toate acestea s-a mai adăugat și condiția de minoritar sau cum să spun... Bine, admit faptul că în anii '80, când am absolvit facultatea – de fapt, în 1986 –, probabil mi-aș fi dorit să devin cercetător etnocoreolog profesionist, nu-i așa? Cam așa mi-am imaginat. Evident, nu s-a ivit nicio oportunitate! Singura mea șansă ar fi fost să emigrez, însă nici măcar acest lucru nu era posibil, deoarece nu am primit pașaport. Deci, eu aș fi

3 Profesorul János Kornai este un renumit economist, autor al textului „Pressure and Suction on the Market”, apărut în: *Economic Analysis of the Soviet Type System*. Ed.: Judith Thornton. Cambridge: Cambridge University Press, 1976.



dorit să plec din țară, din cauză că nu puteam să-mi urmez vocația, dar nu am reușit. Până în 1990 eram închisă într-o țară, șomeră și nu exista nicio șansă de-a putea fi angajată într-o instituție; nu mă prea lăsau nici să public, de pildă, acest volum cu *Jegyzetek a Lábán-táncjelírásról* [Introducere în notația de dans Laban], apărut în 2002 sub egida Asociației Kriza, nu ar fi putut fi tipărit atunci.

János Fügedi: Dar citatele pe care le dai sunt din anii '60-'70.

Csilla Könczei: Da, ceea ce am discutat aici este un segment al epocii precedente. Evident, despre anii '80 s-ar putea vorbi separat, dar...

István Pávai: Atunci era mai rău.

Csilla Könczei: Pur și simplu erau refuzate discuțiile cu oameni ca mine. Nici nu știu dacă a mai existat cineva care, în epoca amintită – aici în România – să mai fi dorit să se formeze în această profesie. Poate a existat, eu însă nu am avut nicio șansă.

János Fügedi: O altă idee pe care aș dori s-o dezvolt pe scurt: să nu crezi cumva că astăzi – în comparație cu perioada comunistă – există în general o atitudine diferită față de dansurile tradiționale și că așteptările ar fi altele decât cele ce provin aproape automat din această atitudine. Cei implicați în mișcarea *Táncház* sau oricine altcineva care nu are mentalitate de cercetător nu așteaptă din partea noastră decât predarea materialului și jurizarea lui, apoi gata! Iar dacă nu primesc aceste lucruri, consideră că cercetarea nu are valoare, că este fără sens, așadar nu poate fi decât inutilă. Am auzit de la coregrafi renumiți că și pe Martin l-au respectat doar din cauză că le-a pus la dispoziție o cantitate imensă de material, din care au reușit apoi să trăiască fericiți, asigurându-și o existență îmbelșugată. În opinia acestor persoane, dansatorul și muzica, analiza structurii coregrafice etc., toate acestea sunt complet lipsite de importanță; urmărind coregrafi de spectacole, nu am putut sesiza absolut niciunul dintre aceste considerente! În plus, nu se discută absolut deloc despre estetica dansului țărănesc. (Am putea cita, spre exemplu, – trecând sub tăcere, de această dată, numele coregrafului – întrebarea pusă de niște cercetători străini: dacă feciorescul din regiunea Călata este un dans solo, atunci de ce dansează cinci oameni pe scenă? Răspunsul a fost: „Cum ar arăta pe scenă un singur om?”).

Zoltán Karácsony: În general, eu m-aș concentra pe expunerea susținută de Csilla. Așadar este într-adevăr foarte bine că a fost trecută în revistă o asemenea epocă și că, în același timp, a putut fi survolată și baza ideologică a literaturii de specialitate din acea perioadă, iar acum – con-



siderând că am face un pas înainte – aş propune iniţierea unui schimb de păreri despre viaţa publică din Transilvania. Toate acestea impun discuţii prelungite şi reflecţii asupra epocii, iar după aceea ar trebui luate decizii referitoare la viitor. Aşadar, acest tip de autorefecţie are o foarte mare importanţă din toate punctele de vedere. Dialogul – iniţierea unui discurs despre felul în care a arătat, cum era sau cum nu era cercetarea coregrafică maghiară din România sau din Transilvania – este un lucru extrem de important. În opinia mea însă, la fel de mare trebuie să fie interesul şi pentru analiza unor aspecte similare referitoare la ştiinţele înrudite. Sub acest aspect ar trebui să fie abordate şi cercetările din domeniile literare, muzicale sau de alt tip din ultimii – să zicem – cincizeci de ani. Aşadar, eu aş propune să ne concentrăm asupra importanţei acestui tip de discurs şi să căutăm posibilităţile de-a merge mai departe. Referitor la prezentarea lui László Felföldi: este extrem de important să ne aşezăm şi să reflectăm asupra unor modalităţi de modernizare din cadrul propriei noastre ramuri ştiinţifice, să discutăm aceste posibilităţi, după care vom putea lua şi decizii, deschizând totodată noi perspective. În acest moment nu mai are nicio importanţă ceea ce aşteaptă din partea noastră opinia publică, mişcările culturale sau puterea politică. Acum trebuie să trecem peste aceste lucruri, iar mai târziu, dacă ele se vor face din nou simţite, atunci va trebui regândit totul.

Csilla Könczei: Evident, sunt convinsă că în cadrul expunerii mele s-a manifestat o anumită tendenţiozitate: în realitate, eu (şi cred că împreună cu mine şi alţii) nu-mi pot imagina realizarea unor lucrări ştiinţifice ori înfiinţarea unor ateliere sau instituţii ştiinţifice adevărate decât în cazul în care acestea ar fi apolitice şi concentrate exclusiv pe problemele profesionale, care nici măcar din punct de vedere practic nu se vor a fi probleme publice. Cercetarea ştiinţifică trebuie să fie independentă atât faţă de practica coregrafică, cât şi faţă de politică şi viaţă publică. Evident, relaţia dintre ştiinţă şi viaţa publică este mult mai complicată, desigur, trebuie să existe legături, dar sunt absolut convinsă că această relaţie poate fi una apolitică.

Gyula Pálffy: Purtăm aici o discuţie foarte agreabilă, dar în urma expunerii tale mi-a venit în minte întrebarea: în fapt, conform unui sistem de criterii relativ unitare, există viaţa culturală publică a maghiarilor din Transilvania?

István Pávai: A existat, da, a existat.

Gyula Pálffy: Dar acum, oare mai există?





István Pávai: Există și acum, dar situația de acum este cu ceva mai sumbră decât atunci...

Csilla Könczei: Întrebarea poate fi întoarsă: și în Ungaria?

(Râsete.)

Gyula Pálffy: Și acolo tot politica o distruge.

István Pávai: Desigur... acolo există două feluri de viață culturală publică,⁴ oferta este mai mare...

(Râsete.)

Gyula Pálffy: Mi-au mai venit în minte următoarele: pentru ca acest discurs legat de dans să-și poată exercita efectul social, era într-adevăr nevoie de înființarea *Táncház*-urilor. Acest tip de întemeiere necesită însă cel puțin o persoană bine pregătită din punct de vedere profesional, un fel de „pârghie de tracțiune” înzestrată și cu alte calități umane, care să-i poată mobiliza pe participanți. Dacă în majoritate au fost distruse comunitățile tradiționale în care această „autosatisfacție culturală” funcționa în mod firesc, atunci acești oameni onești din rândul tinerilor de la orașe „trag” cel puțin pentru a înființa aceste „comunități secundare”. În acest caz, am impresia că dansul ar putea supraviețui fără a deveni victima uniformizării, deoarece nu dansul, ci doar așa-numiții păstrători ai tradiției ar trebui să fie legați de proiecția trecutului.

István Pávai: Aș dori să mai menționez, desigur pe scurt, ceva ce aici nu a fost specificat: Csilla are dreptate când afirmă că suntem îngrijorați din cauza celui de-al treilea triplet. În perioada în care ea a început să se ocupe de acest subiect, se mai putea vorbi despre cercetare în domeniul muzicii populare maghiare din Transilvania, acum însă acest lucru este tot mai puțin, deoarece lipsesc „marii seniori” precum János Jagamas, care de peste zece ani s-a stins din viață, nu mai trăiește nici Piroska Demény, Ilona Szenik este foarte în vârstă, iar István Almási de asemenea. Cred că am reușit să-i menționez pe toți. Zoltán Szalay se ocupă de această profesie doar tangențial, fiindcă și el trăiește din altceva, iar eu – așa cum a afirmat și Csilla – tot din aceste motive am plecat la Budapesta, și nu din alte cauze. Încă de pe vremea liceului mi-am dorit să mă ocup de cercetările din domeniul muzicii populare ca profesionist, mi-am ales această specialitate, am absolvit aici la Cluj în 1976, dar până în 1992 nu s-a întâmplat nimic. Așadar, s-a vorbit aici despre acel volum redactat de

4 Vorbitorul face referire la situația din Ungaria, caracterizată în această perioadă printr-o scindare destul de drastică a societății maghiare în funcție de opțiunea politică individuală, spre stânga sau spre dreapta.

Csilla, și eu aveam, la fel, un manuscris terminat încă din 1986, dar nu a putut fi publicat. Apoi, în 1992, m-au chemat la Muzeul Etnografic din Budapesta, am tot amânat decizia timp de încă doi ani, încercând să-mi găsesc aici un loc similar. M-am dus al Institutul de Folclor din Cluj, unde Almási m-a informat că nu pot fi angajat acolo din cauză că Csilla va fi cea care va obține un post de cercetător la Institut. În pofida acestor promisiuni, nici Csilla n-a fost angajată! La Târgu Mureș, Boldizsár Csíky a încercat să mă ajute, insistând pentru mine la filiala de acolo a Academiei Române, dar nu a reușit. Atunci nu i-am mai putut refuza pe cei din Ungaria, deoarece arhiva muzicală de la Budapesta nu poate fi ocolită dacă te ocupi de muzica și dansul folcloric ardelenesc. Pot fi alcătuite noi colecții, dar niciodată nu vor fi atinse dimensiunile acelei arhive, iar pentru a cunoaște muzica tradițională din Ardeal este nevoie de ea. Probabil, acest lucru se va rezolva în viitor cu ajutorul internetului, care va face posibilă accesarea de la distanță a oricărui material și de oriunde, iar atunci nu va mai conta locul în care trăim ori muncim.

Fosztó László: Mulțumim participanților pentru intervenții!





Corina IOSIF

Postafață

Apariția volumului *Coregrafia și etnocoreologia maghiară din Transilvania în mileniul trei* în traducere românească poartă, cred, o semnificație aparte.

Cu mici excepții, incapabile de a schimba percepția generală asupra situației, etnologia din nord-vestul României și-a consumat existența în două discursuri paralele, unul de limbă română și celălalt de limbă maghiară, iar observația poate fi fără rezerve extinsă la un nivel mai larg, adică, spre exemplu, și la producția de text sociologic, disciplină, în anumite privințe, complementară etnologiei.

Relația care s-a construit în timp între aceste două discursuri este una complexă, caracterizată în egală măsură de contaminări¹ și de opoziții, de convergențe și de divergențe, relație care poate deveni în sine un subiect de studiu, și nu numai pentru etnologi. Atât discursul maghiar asupra identității naționale, cât și cel românesc s-au construit, istoric, în raport unul cu celălalt, iar culturile tradiționale, ca obiect de studiu al folcloristicii, s-au aflat (și se mai află încă), în multe privințe, în centrul acestor constructe. Pe cont propriu, atât etnologia de limbă maghiară, cât și cea de limbă română au produs astfel discursuri asupra specificității naționale, de pe poziții etnopolitice în principiu divergente, dar împărtășind o aceeași ideologie a națiunii și împărțind o arie culturală comună; munca depusă în această privință a fost însă, din punctul de vedere al demersului etnologic, în mod inevitabil convergentă în direcția producerii unor date etnologice, mai ales sub forma arhivelor de folclor, de o bogăție remarcabilă și într-un caz și în celălalt.

1 Vezi, în această privință, interviul cu Gall Ernő, publicat în revista Martor, (*Martor. Revistă de Antropologie a Muzeului Țăranului Român*, No. 3/1998, 2002) despre relația existentă, spre exemplu, între modelul școlii gustiene și sociologia de limbă maghiară din România.

Din acest motiv, probabil că una dintre provocările speciale, atât pentru etnologia maghiară (vorbesc aici mai ales despre cea produsă în România), cât și pentru cea română este aceea născută din relația semnalată mai sus, iar una dintre căile de străbătut pentru o înțelegere aprofundată a istoriei contextualizate geografic a disciplinei (atât în ipostaza ei de limbă maghiară, cât și de limbă română) ar fi aceea a studierii ca atare a acestei relații, din păcate, prea puțin explorată.

Textele cuprinse în volumul de față se concentrează pe domeniul privilegiat al etnologiei maghiare, cel al dansului tradițional, iar câteva dintre studiile reunite aici ating problematici conexe acestuia (cum este cea a teatrului-dans sau cea a baletului). Multe dintre informațiile istorice sau etnografice pe care textele le conțin sunt inedite pentru un cititor de limbă română, fie el și avizat (pentru a da numai câteva exemple: aspectele sociale, culturale și politice ale „fenomenului *Tancház*” sau cele legate de organizarea în zona Ardealului a unor cercetări de teren în parteneriat cu etnologi maghiari de la Budapesta, detalii privind practica etnologică în sine în perioada regimului comunist). Gestul de a aduna și publica texte care, din direcții de abordare extrem de variate, pun în lumină atât dansul tradițional maghiar și genurile scenice influențate de acesta, cât și istoria problematică a disciplinei care se ocupă de studierea lui, etnecoreologia, are, fără îndoială, o valoare intrinsecă. Însă decizia editorului de a publica îngemănat, în maghiară și română, studiile care îl compun face ca această apariție editorială să aibă în același timp calitatea de a scurtcircuita, virtual, practica discursurilor paralele despre care vorbeam mai sus, deschizând astfel căi de comunicare între cele două variante ale discursului etnologic. Acest gest are, la rândul său, două implicații importante: în primul rând, munca de traducere împinge efortul de înțelegere a unei culturi (fie ea savantă sau tradițională) până la limitele de expresie ale limbii în care se traduce, până acolo unde lipsa corespondențelor terminologice începe să fie înlocuită de descriere. Or, demersul etnografic stă martor, orice încercare de descifrare și înțelegere a unui sistem cultural trece, inevitabil, prin descriere și corelativul ei metodologic, imposibil în fapt de atins, „traducerea” (în toate sensurile posibile ale cuvântului).

Așadar, gestul de a însoți originalul maghiar al discursului cuprins în paginile acestui volum de traducerea lui în română aruncă, într-un plan secund, mănua antropologiei (cele de limbă română, dar și cele de



limbă maghiară), disciplină intrată pe scena științelor sociale din estul Europei abia în ultimii douăzeci de ani. Provocarea despre care vorbeam chiar la început ar fi deci să ne întoarcem privirea de la autorefecția pre-scrisă de demersul etnologic în varianta studiilor de folclor, într-o mișcare de distanțare, în primul rând către reflecția asupra „străinului apropiat nouă”,² cel care, istoric, a fost în același timp asemănător și diferit, apropiat și distant. Relația duală a proximității/distanței dintre cultura română și cea maghiară într-un spațiu geografic și cultural coabitat de secole poate înlesni o clarificare „în oglindă” a constructelor identitare din momentul în care dinamica jocului dintre diferență și alteritate³ începe să fie interogată ca obiect de studiu antropologic. Nu în ultimul rând, acest exercițiu, considerat măcar din punctul de vedere al valorii lui metodologice, apare cu atât mai necesar, deci justificat, cu cât istoria construirii identității moderne în cazul popoarelor din estul Europei este în mod fundamental diferită (nu mai este cazul să discut aici în ce fel și de ce) de procesul ei omolog din Vest.

Ar mai rămâne de spus că această decizie editorială creează un precedent valoros. El poate da de gândit în direcția unui tip de demers analitic, consecvent de data aceasta, care să poată porni de la simultaneitatea publicării de texte în maghiară și a acelorași texte în traducere română, demers ce numai așa poate da șansa înțelegerii aprofundate a relațiilor discrete ce reglează raportul dintre discursul etnologic de limbă maghiară și cel de limbă română, într-un spațiu cultural cum este cel din nord-vestul României.

- 2 G. Simmel, „Digressions sur l'étranger”, 1984, în Y. Grafmeyer și I. Joseph (ed.): *L'école de Chicago. Naissance de l'écologie urbaine*, Paris, Aubier Montaigne, p. 58.
- 3 G. Simmel, „Digressions sur l'étranger”, 1984, p. 58-59.

Abstracts

LASKAY Adrienne

Concert dance on Transylvanian stages

The first study of the volume is about the development of concert dance and classical ballet, thus of the art of dance in Transylvania. The author discusses the situation of the Hungarian concert dance in Transylvania from the 17th century until present, using an exhaustive database of cultural history and history of art. The study treats in detail all the datable dance performances (or dance divertissements within different performances) of the Hungarian Theatre of Cluj. Then it describes the history of the ballet within the Hungarian Opera of Cluj, moreover, it presents in short the ballet performances of the Romanian Opera in Cluj and (mainly Hungarian) performances of the National Opera in Timișoara.

DEÁK Gyula

From folk dance to dance theatre

In his study Gyula Deák presents the present situation of the Hungarian professional and amateur folk dance and folk dance movement in Romania. He outlines the establishment and operation of the professional Hungarian folk dance ensembles in Romania, and also the development of their artistic profile formed during several years. When discussing this later aspect, the writer points out the importance of dance theatre forms, which in recent years are becoming more and more dominant. Then he describes in detail the activity of the Hungarian Folk Dance Association from Romania, which is the national organisation gathering the native folk dancers: the establishment and operation of the information office, the development of the professional archive, the different training programs; finally he enumerates the events and festivals organised by the association in recent years.

URAY Péter

Movement, movement theatre – in training and in Transylvanian theatre and dance

In this study the well-known movement theatre choreographer and director, Péter Uray states his views on the training and on training trends applied in movement theatre primarily as a teacher of dramatics. He interprets the movement dramaturgy, then he treats issues like structuring motifs according to curves or themes of a certain creative intention, the classification of themes according to a certain form and their putting into a structure. He also deals issues related to style, visual thinking, planning of motifs and movements. He also touches upon the relationship between dance, movement theatre and contact dance. Finally he presents in short the activity of the M Studio, a movement theatre from Sfântu Gheorghe directed by the author.

KÖNCZEI Csongor

A proposal for introducing the Hungarian higher dance education in Romania

A study on the Hungarian performance dance in Romania is for many reasons the outline of the existing deficiencies and problems. Therefore this study first tries to sum up these deficiencies (*A short report of the Hungarian (folk) dance in Romania*), then to analyse and interpret them (*The relationship between folk dance and concert dance; How public funds are wasted – mother-tongue dance education, the lack of trained experts*). Finally the study attempts to elaborate a proposal concerning the Hungarian higher dance education in Romania (*The basis of the Hungarian performance dance in Transylvania: organizing the mother-tongue dance education. Proposal for the introduction of the Hungarian higher dance education in Romania – the outline of the planned branch of performance dance and/or contemporary dance*).

FÜGEDI János

Comments to Csongor Könczei's study

In his comments the author agreed with the main points raised by Csongor Könczei concerning the present state of education in the field of traditional dances. As far as the education form of the proposals are concerned, the comments pointed out the contradiction between the BA level „dancer and assistant” and the three year long education term



which is not enough to train professional dancer, especially not, if the training starts at the age of 18. In schools where professional dancers are trained, the education starts at the age of 10, latest 14. The system of BA-MA structure to be introduced is suitable instead for training dance teachers, choreographers and theoretical experts. As a closing point, the comments raised the issue of educating dance teachers dealing with children in kinder garden and primary schools, since this age seems to be authentically receptive for a comparatively simpler traditional music and dance culture.

KARÁCSONY Zoltán

A critical history of filmed documentation of traditional Transylvanian dance – from the beginning to 1963

This is an overview of the early period of folk dance research and filmed documentation beginning with the work of Sándor Gönyey and István Molnár in the 1940s and continuing with the work of a group called the Hungarian Dance Work Community at the Institute of Folk Sciences, then followed by the work of the group of young dance ethnographers after 1951 at the Institute of Folk Arts. Also discussed is the lesser known work of Emma Lugossy and Sándor Gönyey on 39 verbunks. György Martin and his contemporaries' extensive work collecting dances in Hungary and Transylvania, with mention of places where the main collection work was done in the period is also discussed.

PÁLFY Gyula

Dances of Gerendkeresztúr/Grindeni, an ethnically mixed village

The author presents a comparative analysis of the dance repertoire of the local Romanian and Hungarian communities using empirical data generated on the occasion of a filmed documentation in 1986. The conclusion of his study is that the two dance-cycles, that is the Romanian one (*ponturi, de-a purtata, învârtita, hațegana*) and the Hungarian one (*csúrdöngölő/verbunk, csúrdöngölő/serény, lassú, friss csárdás*) follow the same pattern, the Romanian being more archaic due first of all to its slower tempo. The study also points at the importance of the fact, that although there are two ethnically distinguished dance repertoires, both communities know and practice each others' dances.





FÜGEDI János

The role of notation in choreology

Following the line of the historical dance notation systems, a triform role can be discovered: notation serves as preservation, helps comprehension of movement material, and provides a fast overview of the choreographic structure. Choreology without notation usually tracks the constantly changing scientific disciplines from historical approaches thought ethnographical, structural linguistic, semiotic, cultural anthropologic methods to the presently fashionable cognitivism, while in lack of dance notation one was missing - the investigation of the dance itself, its ephemeral material, the movements. Notation use in choreology was a feature of traditional dance research, which seemed to decline in the past twenty years, though still followed in certain ethnochoreology schools, especially in that of Hungary. The study concludes that *real* choreology can be prosecuted only through and with notation use, which can ensure an objective dance research.

KÖNCZEI Csilla

The still-born third twin. public discourse on the non-existing Hungarian research on folk dance in 1960s–1980s Romania

The present paper is an unusual attempt: it analyzes the characteristics of a secondary discipline that hadn't even existed. In fact this paper deals with the non/existing Hungarian folk dance research in socialist Romania, more precisely with the public discourse on this matter. Although this discipline – besides sporadic individual performances – hadn't succeeded in the institutionalization of itself within the mentioned period and place, there were plenty of personalities assisting to its birth, thus writers and ethnographers published several articles on the absolute necessity of its existence. The analysis of this public discourse appearing in the formation of this discipline was precisely the public opinion formed about it. In my opinion folk dance research, the "third twin" (the third and the youngest brother of ethnomusicology and folklore – as it was called at that time) was still-born because the demands formulated towards it did not assure its viability, more exactly, in its imagined form it could be easily replaced with other non-scientific activities.

Lista autorilor

DEÁK Gyula – directorul Ansamblului de Dans „Trei Scaune” („Háromszék”), președintele Asociației de Dans Popular a Maghiarilor din România, Sfântu Gheorghe
gyuszi@hte.ro

FÜGEDI János – etnologueolog, kinetograf, cercetător la Institutul Muzicologic al Academiei Maghiare din Budapesta și lector universitar la Academia Maghiară de Dans din Budapesta, Ungaria
janosf@zti.hu

KARÁCSONY Zoltán – etnologueolog, cercetător la Institutul Muzicologic al Academiei Maghiare din Budapesta, Ungaria
karacsony@zti.hu

KÖNCZEI Csilla – antropolog, lector universitar la Catedra de Etnografie și Antropologie Maghiară din cadrul Universității „Babeș-Bolyai”, Cluj
kcsilla2003@yahoo.com

KÖNCZEI Csongor – etnograf, etnologueolog, cercetător la Institutul pentru Studierea Problemelor Minorităților Naționale, Cluj
cs.konczei@ispmn.gov.ro

LASKAY Adrienne – dirijor, muzicolog, Cluj
a.laskay@upcmail.ro

PÁLFY Gyula – etnologueolog, cercetător la Institutul Muzicologic al Academiei Maghiare din Budapesta, Ungaria
palfy@zti.hu

URAY Péter – coregraf, regizor, cadru didactic universitar la Catedra de Artă Teatrală din cadrul Universității din Kaposvár și directorul Teatrului Panboro din Budapesta, Ungaria, director artistic la M Studio, Sfântu Gheorghe
uray_peter@yahoo.com

