

editor Sultana Avram

Istorie și tradiție în spațiul românesc

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu

editor Sultana Avram

**ISTORIE ȘI TRADIȚIE
ÎN SPAȚIUL ROMÂNESC
XII**

Articolele cuprinse în acest volum fac parte
din comunicările ținute la Făgăraș în cadrul Zilelor Antropologiei
Românești, 2017, ediția a XXV-a, cu tema
**„Comunicarea prin dans:
de la dansul ritual la cel modern”**

Techno
Media

– EXEMPLAR GRATUIT –

Titlul: Istorie și tradiție în spațiul românesc

Copyright © 2017

Toate drepturile aparțin autorilor.

Reproducerea integrală sau parțială a textului sau a ilustrațiilor din această carte este posibilă numai cu acordul prealabil scris al autorilor. Autorii își asumă întreaga răspundere asupra conținutului.

Editor: Sultana Avram

Tehnoredactare: Techno Media

Coperta: Techno Media

Lectori: Alexandru Bucur - limba română

Rodica Brad, Jerome Thomas - limba franceză

Clementina Mihăilescu, Emilia Tomescu - limba engleză

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

Istorie și tradiție în spațiul românesc: culegere de studii / ed.:

Sultana Avram. - Sibiu: Inspectoratul pentru Cultură al Județului Sibiu: Tipotrib, 1995-

vol.

ISBN 978-973-7865-58-8

Vol. 12: Comunicarea prin dans - de la dansul ritual la cel modern. - Sibiu: Techno Media, 2017. - Conține bibliografie. - ISBN 978-606-616-281-4

I. Avram, Sultana (ed.)

39(498)(091)(063)

398.3(498)(091)(063)

572.026:392.8(498)(063)



Editura Techno Media

550074, Sibiu, str. Dimitrie Cantemir nr. 22

tel./fax: 0269/21.19.83

www.technomedia.ro;

e-mail: office@technomedia.ro

Cuprins

Slobodan Dan PAICH

- From Ritual to Modern Dances 7
De la ritual la dansurile moderne 7

Valentin CIOVEIE

- The Moving Word: Spiritual Dance Across
Some Religious Traditions 27
*Cuvântul în mișcare: dansul spiritual
în câteva tradiții religioase* 27

Emilia TOMESCU

- The Shamanic Dance 42
Dansul Șamanic 42

Jerome THOMAS

- Danse et anthropophagie rituelle chez les Tupinamba
(Brésil – XVIe siècle) 53
*Dans și antropofagie rituală la tupinambas
(Brazilia -sec. al XVI-lea)* 53

Vasile MĂRCULEȚ

- Știri despre dans în literatura istorică bizantină
din secolele VI-XIII 76
*News on Dance in Byzantine Historical Literature
between the 6th and the 13th Centuries* 76

Sara BACCHINI et Rosina SCALISE

- La TARANTELLA... Une danse pour exorciser la folie 89
Tarantella Un dans pentru exorcizarea nebuniei 89

Alexandru BUCUR

- Dansurile anatoliene: Specificitate și posibile influențe 108
Anatolian Dances Peculiarity and Plausible Influences 108

Ionuț SEMUC

- Călușul – rit, ceremonial, spectacol..... 142
Călușul – Rite, Ceremonial, Show..... 142

Emil ȚÎRCOMNICU

- Hora de pomană la românii din Timocul Bulgăresc..... 149
*Hora Offered as Alms at Romanians
from Bulgarian Timoc* 149

Maria Mihaela AVRAM

- Aspecte privind credința în Iele
în satul Foleștii de Sus, România 164
*Aspects Concerning the Belief in Iele
in Foleștii de Sus Village, Romania* 164

Laurențiu BĂLĂ

- Tangoul, de la dans popular și marginal,
la dans de societate 172
*Tango, from Popular and Marginal Dance,
to Social Dance* 172

Daniela Maria STANCIU

- Câteva considerente cu privire la balurile sibiene
și timișorene la început de secol XX 181
*Some Aspects Regarding the Entertainment
at the Beginning of the 20th Century
in Sibiu and Timișoara* 181

Rodica BRAD

- Hora românească, între apolinic și dionisiac: *Nunta Zamfirei*
de George Coșbuc și *Ciuleandra* de Liviu Rebreanu 199
*La dance roumaine entre apolinien et dionisiaque.
„Le mariage de Zamfira” par George Coșbuc
et „Ciuleandra” par Liviu Rebreanu* 199

Doinița COSTĂCHESCU

- Dansul cu pași de copil..... 218
La danse aux pas d'enfant 218

From Ritual to Modern Dances

Slobodan Dan PAICH

De la ritual la dansurile moderne

The paper includes:

Social, ritual and expressive aspects of dance

Need for ritual movement – Historic Reflection

Labyrinth, pavements and maypole dances

Understanding Body

Tarantella / Zar dance healing circles of women helping women

Medieval Church Pavements And Ritual Dance

Hagia Sophia's Omphalion, Istanbul and Westminster Abbey
Cosmati Pavement, London

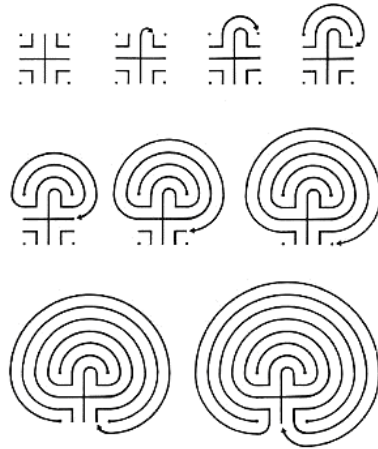
Transcendence and contemporary dance

Rudolf Steiner Eurhythmy, Gurdjijev's movement practices

Need for Ritual Movement – Historic Reflection

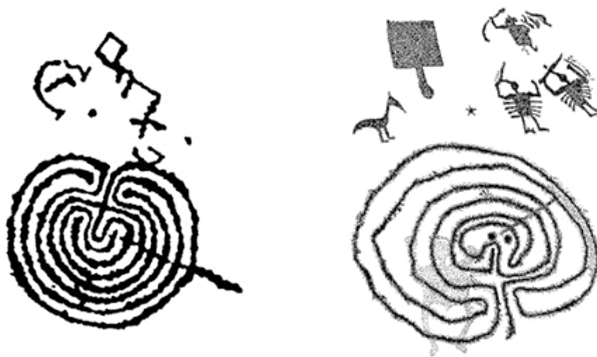
Root Labyrinth

Spread over vast geography and time span of the Paleolithic, Neolithic and Pre-Classical eras are seven passageways Labyrinths. Either engraved on rocks or at a walkable scale they are clearly emblems and instructions for some transcendence practices, possibly repetition rituals and ongoing training. Rosary and prayer beads may have a similar function. In this paper we call them Mother or Root Labyrinth.



Construction steps of Mother Labyrinth (Artship Archive)

This type of labyrinth can be found in a number of Mediterranean countries on all three continents that form its watershed. Mother Labyrinths also appear in British Isles, Scandinavian and Russian domains. This pattern is present in Shamanic practices of Turkic central Asia, Siberia, Mongolia and among Native Americans. It is interesting that an initial crossing of four short twigs in basket making, prehistoric or modern, has a similar initial ordering of the material that grounds, holds it so it can be looped and self-fastened to create a full container.



*Prehistoric markings – Pontevedra, Spain and Val Camonica Italy
(Artship Archive)*

The simplicity and portability of the Mother Labyrinth pattern is impressive. It appears that at any scale the Mother Labyrinth brought practitioners into a desired state, relationship or understanding. Ambulatory *usage* and its *comprehension* seem to be an important part of this tradition. Not just chanting or talking but actually Traversing (dancing) on the ground in repeatable (choreographed) pattern, towards some form of transcendence. Utilizing turf and lying down of stones were often construction methods of Mother Labyrinths on the ground.



Turf Labyrinth (Community Resource Library)

The connection between ancient labyrinth and church pavements of the Middle Ages points to a possible wider, across-time cultural category. That in the atavistic memory and possibly within the body's molecular structures, there could be a seed of a devotional, respectful movement through an organized, handsome, repeatable pattern. Similar to when we look at the loops of Medieval Orthodox or Catholic church floors, something in us begins to sinuously ambulate even if we are standing still.

Prolonged and slowed down, the walk over compressed, nonlinear territory with proportionally ordered turns and returns do have an effect on the human body. Like the courtly and dignified Pavan, a dance that is almost nothing more than a slowed down walk. This slowing down may be the opening, a queue for the bodily sense of entering a ritual state.

Omphalos Oracle Stones

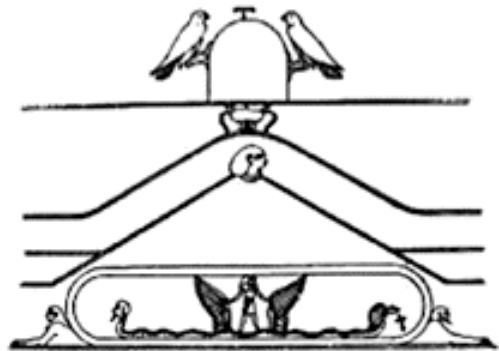
This very brief overview of the Omphalos tradition, meaning and geography is presented to give grounding and understanding of the symbolic function of votive stones as the focus of ambulatory practices from prehistoric times onward. The association of stones with a place and the liturgical, theophanic character of stones placed in or around places of worship are of interest to this paper for the Anthropology – Cultural Studies Symposium of the Romanian University of Sibiu titled *From Ritual to Modern Dances*.

Omphalos means naval, the same as the scar of umbilical separation on the human body. Omphalos, the naval of the world traditions are expressed as sculpted half-egg shaped stones fully embodied in three dimensions. Omphalos is associated with oracle sanctuaries of pre-classical and classical Greco-Roman world, with Delphi being one of them. The Delphic oracle priestess Pythia is under protection of Apollo and also in name and inner practices is connected to Python the earlier deity of the sanctuary. The presence of the Omphalos stone is confirmation of the sanctuaries' oracular function.

There are a number of ancient sanctuaries around the Mediterranean that have inherited the title of 'Earth Navel.' Most of these sites were the nexuses of earlier cults of mother goddesses, places of veneration, pilgrimage and in some cases prophecy. The most famous Omphalos is from Delphi in Greece. They are also found in Greek temple complexes at Delos and in the Ancient Egyptian Nubia, at the temple of Amon.

Philipp Vandenberg in his book *Mysteries of the Oracles: The Last Secrets of Antiquity* describes the difficulty of the history of oracle stones in tracing who influenced whom in the Mediterranean where crisscrossing of references, ideas and practices were in continuous flux. He writes:

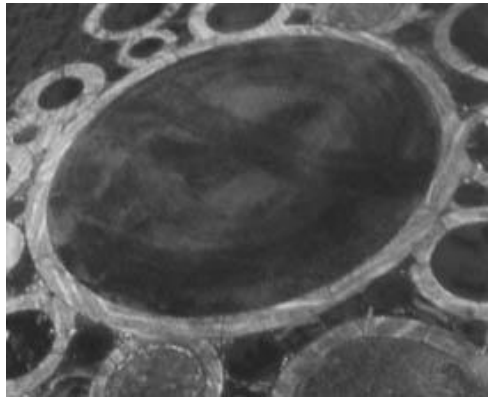
Diodorus (18.50.6) recorded that no cult-image of Amun was set up in the oracle temple of Siwa, but instead a remarkable fetish consisting of half an egg decorated with emeralds and other precious stones. In the Oracle at Delphi, too, was a similar half-egg, called the Omphalos ("naval" in Greek). But a mysterious Omphalos was also venerated in the temple of Amun at Napta, the Ethiopian capital. German archaeologists have found an imitation of the idol intended as an offering. The questions that it poses, however, cannot be answered. Some historians believe this symbol of the oracle cult comes from Ethiopia via Egypt to Greece. Others believe the Delphic Omphalos made its way via Cyrene and Siwa to Egypt.¹



Delphic Omphalos and fragments from a rendering of Egyptian book of the Dead (Artship Archive)

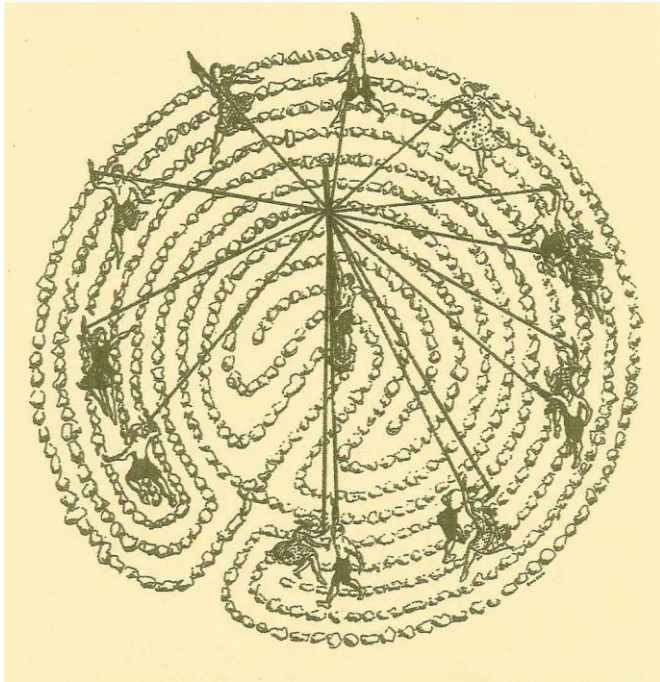
¹ Philipp Vandenberg, *Mysteries of the Oracles: The Last Secrets of Antiquity*, Tauris Parke Paperback London 2007, p. 54

The Omphalos with birds sitting on or near them are represented on a number of Greek bas-reliefs and coins, as well as written versions of the Egyptian book of the dead. The birds represented sitting on Omphalos are the same type used by the ancients for navigation, homing pigeons, crows and ravens. So far there is no positive verbal documentary evidence for the similarity between navigational and Omphalos birds. One extremely open hypothesis is that the specially trained birds, like carrier pigeons offered practical or/and ritualized connection between sanctuaries of the ancient world.



Oldest known Omphalos from Vinca 5500 -3500 BCC and Byzantine Omphalion (Artship Archives)

The Byzantine Emperors and their advisers, policy makers and ecclesiastics had the knowledge of navel stone's evocative power on human imagination. They replaced Omphalos three-dimensionality with flat discs of polished marble, sometimes referred to as Omphalion.



*Reconstruction of a Labyrinth Dance by Lars-Ivar Ringhom in 1938.
[Kern:1982, p.405]*

Lars-Ivor Ringhom connected the ritual spring Maypole Dance to the Mother Labyrinth in his reconstruction drawing. His work points to the widespread ritual movements responding and celebrating the pattern on the ground. The primary organization of any intentional movement, any choreography begins with sequence of steps. By dancing around the May Pole in an ordered, synchronized way with ribbons attached to its top creates a braided pattern resembling models of DNA. The fertility and ritual dances of the ancients turned into and celebrated biological and human origins and continuity.

Understanding Body

Tarantella / Zar dance healing circles of women helping women

In Judith Duerk's book *Circle of Stones – Woman's Journey to Herself*, the opening chapter is titled: *The universal importance of woman's tears*. In it she writes:

No she must be allowed to cry. It is only when woman can experience her tears in the moment that she can also experience her true, deep feeling values in the moment¹.

J. Duerk continues the introduction to the second chapter with these words:

How might your life have been different if there had been a place for you? A place for you to go... [J. Duerk uses the devise of three dots with spaces between] a place of women, to help you learn the ways of woman... a place where you were nurtured from an ancient flow sustaining you and steadying you as you sought to become yourself. A place of woman to help you find and trust the ancient flow already there within yourself... waiting to be released².

Antecedents, Goddess traditions and Greek Dionysian rituals

Healing singing and dance of the *Tarantella Pizzica* and *Egyptian Zar* held by women for women for a thousand years is offered here as rare, obliquely recorded instances of continuity, verbal, non verbal nonverbal processes with a gender specific place in the community. Also the training and practice of the Tarantella/Zar's lead musician/dance ritual healer offers a point of reflection on traditional societal

¹ Judith Duerk, *Circle of Stones - Woman's Journey To Herself*, LaraMedia, San Diego 1989, p. 3

² Ibid p.4

and community roles for independent women and centrality of dance practices in women specific traditions.

Regional similarities, antecedents and shared motives are briefly explored here to give context to the healing dances and roles for women.

In Attica of Ancient Greece, Dionysus was worshipped at the Eleusinian mysteries with Persephone and Demeter, under the name of Iacchos, as brother or male counterpart of Persephone. The motive is similar to the earlier Sumerian legend of the Passion of Inanna for Dumuzi. Sumerian Inanna, goddess of lands with greater population density, falls in love and forms a deep relationship with Dumuzi (Tammuz), a shepherd from the wild, mostly untamed and more sparsely populated Caucasus. Feeling unsupported in her underworld trials, Inanna sends Dumuzi to the underworld as punishment, only to regret and lament her decision. Inanna pleads with the gods for Dumuzi's release from the underworld. The gods consent on the condition that he has to live half the year as gatekeeper of the underworld during the barren months of the hot summer, and the other half on earth with Innana. The mythic motive of exile and return and women's bereavement and revival is shared in the stories of Isis and Osiris, Innana and Dumuzi, Dionysius and Persephone. These stories also cover the geography of the healing dances this paper is exploring as orally transmitted, chanted, sung and danced traditions as histories of and for women.

Sacred offerings were brought to the grave of Dionysus at Delphi. In every second or third year (historians differ on this), and after spending an interval in the lower world, Dionysus is born anew. Women who were celebrating the feast invoked the newborn god. During their celebrations, they dressed in animal skins and carried poles called "*thyrsi*" which were entwined with ivy and topped with pinecones.

It is commonly accepted that the grave of Dionysus was at Delphi in the innermost shrine of the temple of Apollo.

The women-only part of Dionysian festivals proceeded from the grave of Dionysus in the innermost sanctuary of Apollo to the neighboring mountain of Parnassus. Amid the mountain at night women and

girls held festivals celebrating the extinction and resurrection of the deity, around the time of the shortest day of the year. The rites, intended to express the excess of grief and joy at the death and reappearance of the god, were wild. The women who performed them were hence known by the expressive names of Bacchae, Maenads, and Thyides. They wandered through woods and mountains, their flowing locks crowned with ivy or snakes, brandishing wands and torches, accompanied by the sounds of drums and the notes of the flute, with “wild” dances, and “insane” cries of jubilation. As a god of the earth Dionysus belongs, like Persephone, to the world below as well as to the world above. The death of vegetation in the winter was represented as the flight of the god into hiding from the sentence of his enemies, but he returns again from obscurity, or rises from the dead, to new life and activity. Tarantella/Zar music/dance, process and trained skills of the lead singer offer this kind of regeneration to every woman in need either in crisis or in a search for her roots and self.

Medieval Church Payments and Ritual Dance

Minimal Movement

There is African proverb that says: "If you can talk you can sing and if you can walk you can dance." Most authentic folkloric dances are community gathering and celebration instruments assessable to all body types and people who are neither babies, infirmed or very, very old.

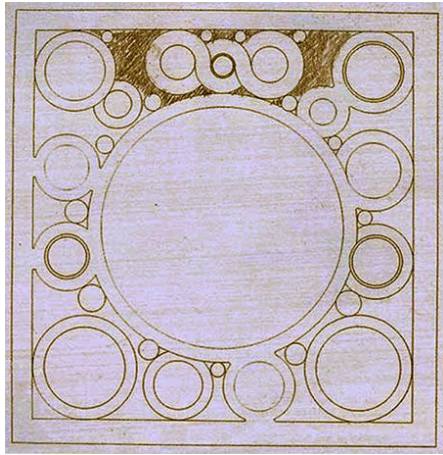
Medieval, Renaissance and Baroque court have professional singers and dancers. Gypsy and itinerant musicians and dances often performed that role for the general population in Europe for weddings, funerals and special occasions. With the industrial revolution and slow desolation of the Feudal System, a greater engagement of middle classes into public and political life the 19th and mid 20th century court and public culture is marked and re-defined with royal or state public theaters housing professional dance troupes and distinguished

performers. In contemporary fast-moving media clips, the popular image of dance is an acrobatic, exaggerated stretch of the body, often in an unnatural position.

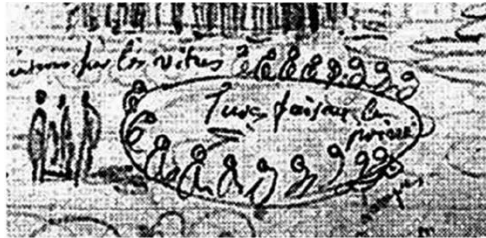
Simple, contained ritual, processional, devotional movement and pre-designed steps and circumstance are almost forgotten. In this section, continuing from labyrinth dances, the paper looks briefly at Medieval church pavements as scores and pointers to ambulatory, ritual movements and includes them here as a category of dance history.

Istanbul Hagia Sophia's Omphalion

The ritual, ambulatory stone placement and arrangements of 6-century CE Hagia Sophia Omphalion has some construction and usage similarities with the 13-century CE coronation pavement at Westminster Abby. At Hagia Sophia processional possibilities are enhanced by the fact that the central disk of the Omphalion lays on the diagonal, crossing the larger square implied by light and dimensions of a central dome. The Omphalion's size can be fitted sixteen times in the overall square giving plenty of space to find it, perform its function and ceremonially leave. The space under the dome offers the possibility for a larger congregation of invited onlookers, as the Omphalion containing square is only a portion of the large implied square. Perhaps not all present walked the sinuous pass marked by stones or did so after the Emperor and his entourage and guests had done so and left. The later Westminster Abby pavement gives a sense of possible dance like ritual, processional and symbolic characteristics of the Hagia Sophia Omphalion. The Hagia Sophia example offers the ceremonial opportunities of walking the green marble perimeter of the Omphalion and its internal interlacing white marble pass several times. In the Eastern Orthodox Christian Church today at weddings after the bride and groom are crowned, the priest takes them around the church in a pre-designed loop. In the case of ceremonial use of the Omphalion, we have limited access to the movement, chanting, liturgical singing or internal silent invocation used in relationship to the pavement.



Tripartite Elements (Y. Demiriz & Artship Archives)



Louis-François Cassas 18th century drawing (from S. Pedone)

Silvia Pedone¹ in her paper on the marble arrangements of Hagia Sophia shows 18th century drawing and the detail by the French painter Louis-François Cassas that “depicts a circular element located in the

¹ Silvia Pedone, *The Marble Omphalos of Saint Sophia in Constantinople -An Analysis of an Opus Sectile Pavement of Middle Byzantine Age*, Mosaic Research Center - Aiema – Türkiye, İstanbul 2011, (conference proceedings p.753)

“right” position and strangely surrounded by a circle of roughly outlined praying figures, as the caption reminds us: “tous faisons la prière (all forms of prayer)¹.”

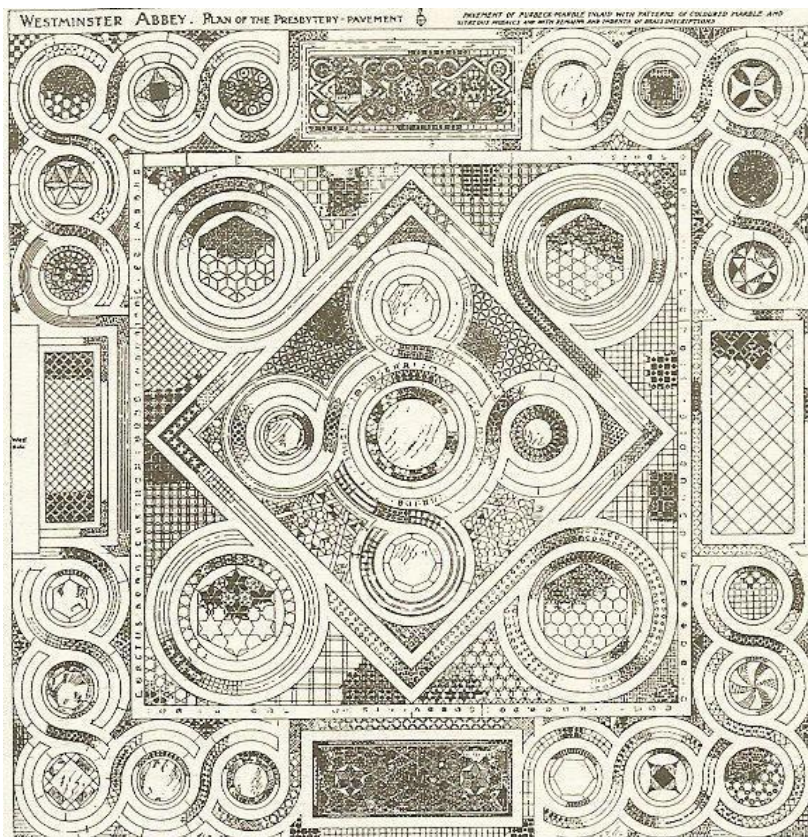
It seems from the drawing that during the time that the building was used as a mosque, the pavement received respect and was included in the religious practices. The question is: Was it not covered with a carpet? This example points not only to the *persistence of symbols* but also to their adaptability.

London's Cosmati Pavement at Westminster Abbey

The Westminster pavement inaugurated in 1268 is associated with the patronage of Henry III, (1207-1272) and sanctification and commemoration of an earlier English monarch Edward the Confessor (1003-1066). The royal intention to emancipate and proclaim an English Christian aristocratic figure led to the re-fashioning of Westminster Abbey in the northern European Gothic style with substantial interlaced Cosmati pavements that would align royal and religious power.

If we follow the composition from the onyx center, the royal anointing stone, we see the Cosmati typical pattern of quincunx. Considered as possibly representing Christ and four evangelists in Cosmati pavements or maybe also echoing four elements and essence of pre-Christian Neo-Platonic theophany. One circle surrounded by four others is often an arrangement of domes in centrally planned, *cross in a square* Byzantine Churches. The larger central dome contains a representation of the resurrected Christ blessing from beyond, the Pantocroter. It seems the connection of ideas of transcendence and transfiguration of Christ and alimant of the royal anointing are implied as interchangeable or unified in the concept of *axis mundi*. The central black stone, the onyx disk is the goal and the source of the design.

¹ Marie-France Auzepy, *Byzance Retrouvée*, Centre d'études byzantines, Sorbonne, Paris 2001. p.127, fig. 63



*Plan of the Presbytery Pavement known as the Cosmati Floor.
Westminster Abbey, London. Drawing published in 1924
by the Royal Commission on Historic Monuments.*

Richard Foster, who reconstructed inscriptions on the floor from historic records, part of one inscription reads:

SI LECTOR POSITA PRUDENTER CUNCTA
REVOLVAT HIC FINEM PRIMI MOBILIS INVENIET....

*(If the reader goes carefully round all this he will come to
the end of the Primum Mobile [First Mover]) [North: 2004,
p. 211]*

The other inscription around the central circle, made of Egyptian onyx, reads: SPERICUM ARCHETIPUM GLOBUS HIC MONSTRAT MACROCOSMUM (*This spherical ball shows the Macrocosmic archetype.*) [North: 2004, p.212]

The inscribed words like *Primum Mobile* and *Architipum Macrosum* corroborate the ambulatory and symbolic nature of this and potentially other pavements like Omphalion at Hagia Sophia.

The official site of Westminster Abbey dedicated to the recently restored Cosmati pavement quotes Richard Sporley, a medieval monk of Westminster who interprets the inscriptions. The Abbey's official text describes the monk's comments:

And he explains that the macrocosm is "the great world in which we live", the microcosm being man. The 'spherical globe', he says, is "the round stone, having in itself the colours of the four elements, fire, air, water and earth".

To contextualize the conference theme of approaching continuity *From Ritual to Modern Dance* motivations and generative ideas of lesser-known but culturally significant examples, like the Westminster Presbytery Pavement, are chosen. These examples are setting the stage for addressing some lesser-known inspirational oranges of Modern Dance in the following chapter.

Transcendence and Contemporary Dance

It is only obliquely known that Helena Petrovna Blavatsky (1831-1891) known as Madam Blavatsky had great influence on visual artists like Kandinsky, Mondrian, Paul Klee, poet William Butler Yeats and other early 20th century artists of the modernist stream. Madam Blavatsky was a Russian philosopher, author and co-founder in 1875 of the Theosophical Society. Similarly, Rudolf Steiner and G.I. Gurdjieff, two 20th century transcendence teachers, although very different, each had often unacknowledged, sometimes appropriated significant influence on 20th century dance.

Rudolf Steiner (1861-1925) Eurhythmym

Rudolf Steiner's inner generative matrix, the starting point for his innovative, groundbreaking ideas, was the fact that he was so deeply at home in *German Idealist* thought (Kant, Fichte, Hegel) and capable of transcending it while contributing to it. Steiner's profound understanding of Goethe's inter-disciplinary, humanistic thought and opus is the springboard and cultural grounding for his far-reaching ideas. We write these superlatives as observations from the Comparative Cultural Studies point of view for the sake of contextualizing briefly his contribution to 20th century thought in general and contemporary dance in particular.

In the book *The Goetheanum: Rudolf Steiner's Architectural Impulse* there is a quote about Eurhythmym from a transcription of one of Steiner's 1920 lectures at Dornach:

In eurhythmym we present in the form and movement of the human organism a direct external proof of a man's share in the life of the supersensible world. When people do eurhythmym they are linked directly with the supersensible world. Whenever art is formed from a truly artistic conviction it bears witness to the connection of the human being with the supersensible world.¹

A year or so before he died in 1925, Steiner guided a number of immersive workshops on aspects of Eurhythmym. The poetic titles of these lectures *Eurhythmym as Visible Speech* and *as Eurhythmym as Visible Singing* may give some sense in this writing of the intention and multiple subtle skills training documented in the archive and publications of the *Anthroposophical Movement*. This legacy is the reason for including Steiner's ideas in this paper.

¹ Hagen Biesantz and Ame Klingborg, *The Goetheanum: Rudolf Steiner's Architectural Impulse* (London, 1979), p. 49

George Ivanovich Gurdjieff (1872–1949) Movement Practices

Gurdjieff was also a teacher of transcendence methodology, a system compiled for the 20th century seekers. Gurdjieff's process invites an aspirant to bring his/her body, life experience, intellect, intuition and all realized and unrealized faculties. This form of participation is intended to direct an aspirant toward a functioning consciousness on a trans personal level. A way where a person's life is an ongoing *Opus*, tuning towards greater sensibilities and insight. This is how we understand Gurdjieff's method from a point of view of the *Intellectual History* and *Comparatives Cultural Studies*. Although considered carefully and with respect, some practitioners of Gurdjieff's method may articulate it differently.

Gurdjieff as a teacher, mystic, philosophic and perennial thinker, was also a musician and composer of music appropriate for his work with people. This work includes rigorous movement exercises and complex ensemble work where groups or individuals did different movement synchronized to compliment and unite in their complexity. The music and dances are based on his collection of folklore and ritual song from Caucasus, Central Asia, Tibet, Anatolia and Levant. The music he heard, intentionally remembered and carried with him was one of the aspects of his teaching known in the West as the *Fourth Way*.

Carole Cusack in her paper *The Contemporary Context of Gurdjieff's Movements*¹ describes how Gurdjieff first revealed the "sacred dances" or "Movements" in 1919 in Tiflis (Tbilisi) at the site of his original school the Institute for the Harmonious Development. Carole Cusack also states that music, theater, and art were of special interest for Gurdjieff. We add that Gurdjieff's father was renowned

¹ Cusack, Carole. (2017), *The Contemporary Context of Gurdjieff's Movements*, University of Sydney Publication, Religion and the Arts, 21 - p. 96-122

a singer /storyteller of ancient myth and legends in the modality of oral traditions.

C. Cusack describes circumstances of Jeanne and Alexandre de Salzmann meeting Gurdjieff in 1919.

Jeanne de Salzmann was a teacher of music and movement education developed by Emile Jaques-Dalcroze (1865-1950), who called his system 'rhythmic gymnastics'. It seems that its practitioners later adopted Rudolf Stein's name for movement exercises and expression Eurhythmics.

C. Cusack points out that at the turbulent times of the Russian revolution Jeanne and Alexandre de Salzmann lived in Tiflis (Tbilisi), Georgia, there she run her own music and dance school based on *rhythmic gymnastics*. The young couple met Gurdjieff in Tiflis. Gurdjieff first demonstrated his Movements to *rhythmic gymnastics* students of Jeanne de Salzmann. C. Cusack concludes the abstract for her paper with this statement:

This article argues that body-based disciplines introduced by esoteric teachers with Theosophically-inflected systems are a significant phenomenon in the early twentieth century and that Gurdjieff's Movements, while distinct from other dance systems, emerged in the same esoteric melting-pot and manifest common features and themes with the esoteric dance of Rudolf Steiner, Rudolf von Laban, Peter Deunov, and others.

Some of the more obscure facts mentioned in this chapter point to the generative roots of modern dance before it separated from these cultural currents of transpersonal, specialized knowledge methodologies, folkloric and ancient practices and only addressed contemporary, vernacular, popular or scientific culture and proclaimed itself as independent from past and any tradition, which became shared and dominate feature of Modernism and is subsequent dogma, teaching and ideological appropriation.

Bibliography

1. Auzepy, Marie-France, *Byzance Retrouvée*, Centre d'études byzantines, Sorbonne, Paris 2001.
2. Biesantz, Hagen, Klingborg A., *The Goetheanum: Rudolf Steiner's Architectural Impulse*, Steiner Books, London 1979
3. Cusack, Carole. (2017), *The Contemporary Context of Gurdjieff's Movements*, University of Sydney Publication, Religion and the Arts, 21 – p. 96-122
4. Demiriz, Yildiz, *Interlaced Byzantine Mosaic Pavements*, Yorum, Eyul, Istanbul 2002,
5. Duerk, Judith, *Circle of Stones – Woman's Journey To Herself*, LaraMedia, San Diego 1989
6. Foster, Richard, *Patterns of Thought: Hidden Meaning of the Great Pavement of Westminster Abbey*, Routledge, London 1991
7. Hutton, Edward, *The Cosmati, the Roman Marble Workers of the XIIth and XIIIth Centuries*, by Routledge and Kegan Paul, London 1950
8. McCormick, Michael, *Analyzing Imperial Ceremonies*, Colloquium "Imperial Symbols East and West," Dumbarton Oaks, Washington DC 1982
9. Pedone, Silvia, *The Marble Omphalos of Saint Sophia in Constantinople -An Analysis of an Opus Sectile Pavement of Middle Byzantine Age*, Mosaic Research Center – Aiema – Türkiye, İstanbul 2011
10. Piperno, Roberto, *Abridged History Of Rome – Part II, Section IV- The Rise And Fall Of Theocratic Power* Text edited by Rosamie Moore. Page revised in May 2014, accessed: 2/28/2015 <http://www.romeartlover.it/Storia16.html>
11. Severino, Nicola, *Arte Cosmatesca, Vol. 2, La Cattedrale di Anagni*, Edizioni ilmiolibro.it, per Gruppo Editoriale l'Espresso, 1° edizione, Roccasecca 2011

12. Smirniou, Melina, Verri G., Roberts P., Meek A. and Spataro M., *Investigating the construction methods of an opus vermiculatum mosaic panel*, The British Museum Technical Research Bulletin volume 4, 2010
13. Vandenberg, Philipp, *Mysteries of the Oracles: The Last Secrets of Antiquity*, Tauris Parke Paperback, London 2007

The Moving Word: Spiritual Dance Across Some Religious Traditions

Valentin CIOVEIE

Cuvântul în mișcare: dansul spiritual în câteva tradiții religioase

Abstract

Eseul reprezintă un scurt exercițiu în maniera teologiei comparate în cadrul căreia, fiind înrădăcinat în tradiția creștină ortodoxă, privesc către alte tradiții în care dansul este o formă bine dezvoltată a devoțiunii și cultului. Dacă dansul reprezintă principala temă, eseul de față are și un subiect central: este vorba de rezultatul unui proces istoric, care nu este analizat aici, și prin care dubla perspectivă asupra corpului din tradiția creștină răsăriteană, corpul drept templu al Sfântului Duh și corpul drept loc al ispitelor, este ruptă în favoarea numai a ultimei posibilități. Această opțiune menținută istoric a condus la excluderea dansului ca formă liturgică din tradițiile creștine și indică o limitare, precum și un semn al conturului exterior al acestor tradiții situate în topografia generală a modalităților de relaționare față de Absolutul viu.

The essay represents a brief exercise in the way of comparative theology in which, being rooted in the Orthodox Christian tradition, I look at other traditions in which dance is a well-developed form of devotion and worship. If the dance is the main theme, the essay also has a central topic: it is the result of a historical process that is not analyzed here, and through which the double perspective on the body in the Eastern Christian tradition, the body as the temple of the Holy Spirit and the body as the place of temptations, is broken in favor of only the last possibility. This historically maintained option has led to the exclusion of dance as a liturgical form from Christian traditions and indicates a limitation as well as a sign of the outer borderline of these traditions in the general topography of the modalities of relating to the living Absolute.

People all over the world dance at parties and they dance on the scene in aesthetical performances. But since the beginning of time, dance has had another, different function, without excluding entertainment, or aesthetics: it connected the human being to the Higher reality praised in a specific religious tradition; it expressed the deepest states of the soul towards this Higher reality, no matter if it was done during a preparation for war, or at the kairoitic times of love between man and woman.

What is specific to this kind of worship is the importance, the dominance in expression of the body. This is what we notice at first sight and what differentiates religious dance from merely reciting a text, like the psalms. The body is telling through movements and gestures a story or just revealing fundamental states of longing and sadness, of fragility, of joy, of love. The body accordingly is revealing the Logos, and also our mind and soul. Behind all this interior content of the soul and of the mind, cognitive, affective, imagistic or of other type, the spirit of the human being (τό πνεῦμα) is watching, trying to hear the Logos.

In the worship through dance we do not look only for a relationship with the Absolute, but the human person acquires also a unity, where body, mind, soul, energy, and spirit resonate together, which is not common to such a degree for other types of worship. Thus in the case of praying through dance a theological unity is reached only insofar the sacred dancer has obtained an anthropological unity.

1. Body and Dance in the Christian Tradition

There is no unique Christian tradition and the perspectives on body and dance are very different today in the Protestant denominations, Roman-Catholic and Eastern Orthodox Church. Instead of beginning a statistical investigation of one sort or another, we take a short look at the Revelation, first to the New Testament, which is common for all three branches of Christianity. Then we'll focus on Eastern Orthodox tradition.

We start by remembering a known fact, that there are different meanings for the body in the New Testament, and even different words for it. We have, of course, *the physical body* in more neutral signification (Greek: τὸ σῶμα), but we also have *flesh* or carnal body (ἡ σὰρξ) opposed to the pure spirit, although this word is used in some occurrences without negative connotation (Jn 1:14). We have a mortal and an immortal body. The First Epistle of Corinthians (I Cor 12: 14-26) speaks of the Church as the body (τὸ σῶμα) of Christ, and the body of each faithful is a member of the noetical Body of Christ (I Cor 6:15). There are also celestial bodies (σώματα ἐπουράνια) and terrestrial bodies.

The First Epistle to the Corinthians (I Cor 7:34) speaks of the holiness of both body and spirit (τὸ πνεῦμα). The First Epistle to the Thessalonians (I Thessal 5:23) wishes us:

*...may God of peace Himself sanctify you **entirely**; and may your spirit and soul be preserved complete without blame.*

Saint Silouan repeatedly testifies for the experience of the Holy Spirit coming to dwell in the spirit, soul, but also in the body of the saints. Thus one of the most important claim regarding the body for the present essay comes from the First Corinthians (I Cor 6:19) where the body is considered 'a temple of the Holy Spirit'.

In spite of this type of statements we have a number of other claims where the body as flesh is seen simply as the *locus* of temptations and demons. But even in these occurrences St. Paul refers not to the body itself, but to the body & spirit as being not informed by the Holy Spirit or as being under attack of evil states (2 Cor 7:5, Romans 8:3 etc.). From such claims, the ascetical tradition of the monks and the ascetical tradition of the married people, influenced by the monks' existential way of being, developed a mistrust of the body, of sexuality, and of women.

Before returning to the subject of dance in Christian tradition I want to ask the readers, especially those who know the Scriptures, to think whether we have here a simple contradiction between, on the

one hand, body as the temple of the Holy Spirit, and on the other hand, body as the best expression of the demonic influences?

This inevitable tension in the life of each of us is resolved or deepened in Luke 11:33-36 by bringing into play the symbolic of light and darkness, which will be manifest in the last video which illustrates my talk, although it belongs to the Muslim tradition.

The Jewish tradition paid much attention to purification, but it didn't have a difficulty with body, dance, or sexuality in themselves. For the last subject a detailed study has written by Moshe Idel *Eros and Kabbalah*. Just like the body, dance is present too along the books of Old Testament: there are seventeen places where dance is positively mentioned (Luerssen, 1967). The Psalms are better known, but we have other occurrences in Exodus 15:20-21: *Miriam, the prophetess, Aaron's sister, took the timbrel in her hand, and all the women went out after her with timbrels and with dancing* and the Second Book of Samuel 6:14 tells us: ... *and David was dancing before the Lord with all his might*.

From these theological roots of the Christian tradition, I want to turn to a sociological fact today. After the iconoclasm on images and on body brought in the history of Christian culture by Reformation, in the second part of the XXth century, some Protestant denominations have already introduced dance as a form of worship in their sacred life. Also the Catholic Church manifests no hostility, as long as nobody tries to dance as an official liturgical form.

Eastern Christianity, and I would like to limit myself to Eastern Orthodox tradition, although it includes more body movements in the liturgical life than in the Catholic Church, does not have any form of dance as prayer. Even if the Orthodox Churches have as a distinctive sign the important and consecrated life of married priests, the fascination with the ascetical life of monks and the real temptations from the body perpetuated in the Orthodox tradition a suspicion, mistrust regarding sexuality and dance. For the monks, the fire of the moving body is just the fire of lust and temptation, never the Light in the temple!

Is there really no liturgical dance in the Orthodox tradition? I mean here dances grown from the tradition itself, not folk dances played sometimes after the Holy Liturgy in some villages. If one compares the sacred dances from Indian traditions with the Christian Orthodox or Romano-Catholic traditions, we will clearly understand that there is no dance born in the Church from a Christian, theological doctrine of dance. I admit there is a very small exception, which rather confirms my observation: the circles which the priest together with the bride and bridegroom is describing in front of the altar during marriage ritual.¹ But the pattern of movement is so simple and poor, that we can hardly call it a dance, only by extension. In this manner, we could go even further. The Holy Liturgy itself could be seen symbolically as one expression of dance, where the moves of the deacon and the priest outside the altar, around the navel and back into the altar, are taken into consideration. But this would be rightly called a sacred movement not a sacred dance, and anyway the other believers could not follow along.

I once asked the Greek Metropolitan Hierotheos Vlachos about this subject, about dance in the Orthodox Church. He made a circular sign around my heart, meaning prayer of heart as dance. This would be indeed the real source of dance per se, but interior spiritual movements are not enough to make a movement dance. We have to express this heart movement through outward patterns of movement, through rhythm. Dance means literally moving the whole person, spirit, soul, and body.

Let me conclude this part of my essay by saying: carnal mind and physical body are places of temptations, related to food, drink, erotic, but the body could also become the temple of Light of the Holy Spirit. Should we banish for good the work of the uncreated energies, the work of God, from dance or from sexuality?

Let us have here our first movie clip illustration: Aishwarya Rai (dancer) Salaam: <https://www.youtube.com/watch?v=6-NRsER8uKo>

¹ There is a similar circular movement during the baptism rite in the Eastern Orthodox tradition.

2. Paradigm of Sacred Dance: the Hindu Culture

From the *Natyashastra*, the oldest treatise on art and dance, composed probably before Christian era, till today, the Indian dance brought up the richest dance expressions in the world, with different styles, with up and downs along the history of the cultivation of dance, with stories of joy and of sadness which are the subject of uncoun- table books. It is really impossible even to glimpse rapidly in the huge universe of Indian dance. First of all, India is not a simple and uniform culture, but an immense geographical area on which the Hindu tradi- tion developed from an intermingled play of many local traditions. Today there are recognized eight types of classical Indian dance, all of them having roots in the classical treatise of *Natyashastra*: Bharatanatyam, Kathakali, Kathak, Kuchipudi, Odissi, Sattriya, Manipuri, Mohiniyattam. Besides these there are numerous folk dances today, and contemporary dance influenced by classical dance more or less. It is very clear from this that nobody can talk about Indian dance generally and not in a few pages. Besides I am not a specialist. The reason of introducing the subject is connected to the opposite place dance has received in a religious tradition compared to Christianity.

Second illustration:

A) Odissi dance: <https://www.youtube.com/watch?v=52bscm>

W8x80

B) Bharatanatyam dance: <https://www.youtube.com/watch?v=>

SgiLOzFQh14

In order to say more than nothing, I would like to mention two points in Indian dance which are fascinating for me. Firstly, the relationship between man and woman is highly sacralised without turning it into a total ascetic relationship, as it is the case in the Christian tradition with the relationship between a believer and *Theotokos*. This is done in poetry, songs and also by dancing the ups and downs of the love between Radha, the mortal feminine character and Krishna,

the Hindu god. The first poem which describes this archetypal relationship is *Gita Govinda* written by the Jayadeva (12th century). It has been an inspiration for different choreographies in Indian classical dance. The central stage is taken by Radha and her suffering either because of the mighty presence and love of Krishna or more often because of his absence. The various moods of her are rendered by a training of the expression of the dancer's face, following eight or more patterns, his gestures, the significant positions of the hand (hand *mudras*), and musical tones. Not only Radha's love is praised, but also her physical beauty, her breasts, hips. Of course, one would think immediately of the *Song of Songs* in the Hebrew tradition. But this poem of love has been interpreted by the Christian theologians (like Saint Gregory of Nyssa, Bernanrd of Clairvaux and others) in the East and West alike as a pure love between God and human soul, deprived from its obvious erotic elements.

Thus there is no hymn for praising the erotic love in the Eastern or Catholic, even in the Protestant Christianity, not speaking of poems like the *Sonets* of Vasile Voiculescu, but of liturgical worship in the Church. The *Song of Songs* has lost its meaning and place from the Jewish tradition, where it was chanted in the synagogue during Passover, or even weekly on Shabbat evenings.

The second point that is fascinating to me in Indian dance as an official part of temple worship, especially in South India, is the high degree of technical perfection, of control of the body parts, which is also to be encountered in martial arts in China and in Asia generally. Let me illustrate this point with two videos, one from a classical training, and the second from a contemporary performance.

Control of eyes movement and face: <https://www.youtube.com/watch?v=xGMRmoR7GPK>

Control of the whole body: <https://www.youtube.com/watch?v=5zSWxq8oil8>

3. Short Intermezzo

There is a close connection between dance and martial arts, despite the differences in the intention and aim of the movements. In Asia one will also find calligraphy as a third art related to dance and martial arts. In the case of bigger pieces of calligraphy, the curves with their tensions and harmonies, the dots of the written words reveal the movement of the artist's whole body and they indicate the specific spiritual states of the person. In Europe, we can add to these arts ballet and rhythmic gymnastics; and in the Near East, belly dance.

Note: In the evening after this talk was given, we made a practical demonstration of martial arts. In this demonstration we presented contrastive movements of power in a fight form and peaceful, meditative motions in a form exercised usually for health. There were complex coordinated movements of the four limbs and of the hips, sudden changes of height, blockings and strikes incorporated in three different forms of martial arts.

4. Short Intermezzo 2

What do we understand by a lascivious dance, what does a spiritualized one mean?

Maybe we all would agree that the dance of Shakira is an instance of the power of fertility and simple eroticism that can eventually touch the animalic part in us, if we want to be moved in that direction. On the opposite side, we have the undisputed spiritualized dances. I will return soon with an example. But there are many instances when one would think: oh! ... Where is the borderline between the two sides? Is this impermissible lascivious or pure, beautiful erotic? If we want to answer it, a second question has to be answered first of all: is there any absolute point of view for us humans to decide the answer or our judgements are culturally laden, are already marked by traditions, communities?

5. Sufi Whirling Dance

In the mystical tradition of Islam, there is an order of Sufi which is well-known for using dance for worship: *the whirling Dervishes*. The founder of the order, Jalāl od-Din Muhammad Rumi (1207-1273) came to the idea, probably in a spontaneous state where the inner dance of energy was so powerful that it had to be also expressed outwardly, to say the prayer of the heart, *dhikr*, as he took a few steps of dancing. And what was born from an unpremeditated intention has been transformed along the time into a ritual with more and more elaborate forms.

The Sufi dance is in its essence, like the whole life of a religious person, a pilgrimage. Like the planets of the solar system, the dancers are whirling around a static center, the navel, who is often the master of the group. And similar to the planets, the sufis are spinning also around their own axes. There is a spiritual and psychological pilgrimage of this dance and of the Sufi path, which is at the same time a cosmological pilgrimage. The interior states (*ahwal*) and spiritual habits (*maqamat*) into and toward God are disposed like a ladder with different steps, and they have their corresponding resonances in the universe. Each circle of the dance has the meaning of a layer of human being, from the most mundane to the most divine, the last of them being the union with the hyperbolic Love of God.

The dance of the sufis evolves in large circles, one hand of the dancer being lifted toward the heaven and the other pointing to the earth, which symbolizes the relationship between heaven and earth, the two cosmological dimensions which the human being unites according to Saint Maximus the Confessor. Each dancer is rotating around his own axis, the meaning of it being that just by going deep inside oneself one can reach the Ultimate reality.

I will illustrate this ritual dance not with a documentary clip, but with a scene from the movie *Jodha Akbar*.

<https://www.youtube.com/watch?v=Pam8tXa6pkM>

6. Conclusion: At the Beginning There was the Dance ...

This short essay is an exercise in the field of theology of religions. What it intends must be delimited with care. Among the four models of theology of religions, the underlying vision of these lines is the closest to comparative theology. There are also important differences. First of all, we do not focus on texts, as Francis X. Clooney methodically does, but on practices and experiences. Secondly, we do not study locally one common subject in two different religious traditions. We are not focusing on a subject, although one cannot proceed without it. But we are searching with the help of it *the outward borderline of a tradition*, in our case the Eastern Orthodox tradition. This approach is also different from a brilliant investigation of Father André Scrima about Jerusalem¹ as the *inter-sign* of the three Abrahamic traditions. Inter-signs of different traditions and outer-signs of the border of a tradition are, of course, distinct hermeneutical marks.

Let us make things even clearer. The main religious traditions are vehicles for reaching the unity with the boundless Absolute. But given that possibility, the unity cannot take place out of the human condition, which is finitude. A real, mystical experience of Infinity of God is made through the limited expressions of the human persons. And even if a huge and rich tradition has many dimensions, different spiritual types, distinct modalities to realize this union, it cannot surpass the boundaries of finitude. A tradition is selecting some paths and expressions of its spiritual life and these have a human admixture, if not a considerable one.

The kind of investigation that we are doing is concerned about the topics and themes of a tradition that were neglected or blocked by historical processes of that tradition. They configure the outward borderline of that tradition in a specific period of time or generally. In

¹ André Scrima, *Jérusalem: réflexion sur une cité 'unique et universelle' pour les trois religions monothéistes*, in **Concilium** 155, 1980, pp. 117-129.

our case the topic is the breaking of the antinomy of the body as a temple versus being a possible place for demonic influences, in the favor of the last element. We are also not interested what are the details of the historical process leading to this disruption of the antinomy, although it is important that a saint like Saint Silouane in the XXth century has regained it. The theme which we investigated comparatively is dance.

There is a need of dance in the Orthodox Christian tradition attested by the fact that there are numerous folk dances after liturgy in all the Orthodox cultures. This type of dance is not born from the interior doctrine of the Church, from a theology of prayer in movement. This is the reason why somebody starting dancing during the church services will produce just stupor and indignation. But there is the fact of the need to dance and there are types of human being who are structurally more dynamic. And there is also the deep theological thought of the body as a temple, so we cannot exclude *a priori* dance as prayer form in Christian tradition. In fact there is much more than that.

We inherit from Father André Scrima the question of the primordially of dance at the origin.¹ This is the title of a short text probably written after the attendance of a Sufi dance at Rothko chapel in Houston. When Father André speaks of the origin (ἐν ἀρχῇ), the beginning of the Gospel after John resonates here. At the origin, before Creation, was the Holy Trinity with the perichoretic relation that characterizes the Love of the triune God.² This word, περιχώρησις, means *to step around, rotation, dance*. The relationship between the three Persons of the Holy Trinity are not just interpenetration of will and intentions, but also a dance before Creation and, then, in the midst of our created world. To dance in harmony would then be just an outer expression of the Highest Reality.

¹ André Scrima, *Teme ecumenice*, Humanitas, București, 2002-2004.

² Michael von Brück, *God dances in Man. Paths to the inner Self in the Christian-Hinduism Dialogue*, lecture in München, 23 January, 2011.

Dance is therefore a topic that could be viewed both as a limit for the Orthodox tradition, as an outer mark of its border, but also as a possible inter-sign between the Abrahamic traditions and the oriental ones. This perspective could open an academic research program, but it is not reducible to that.

What if some of us would like to dance in the church? Should this be unbearable because we do not do it today any more?

Saint Maximus the Confessor has used the theological distinction between the separation because of the sins and the diversity which is created as good by God. We are not meant to be uniform troops of Christ. The image of God in the human being has both general and specific traits, that means we are at the origin different. Some of us do not bear movement to well, still others would like to dance and pray. Because of the blessed diversity, the more a tradition contains diverse and authentic expressions of the relationship to the living Absolute, the closer is it to the original thought of God and the better it answers the different needs of the human beings to dance, sing, love, serve hieratically, work and many other activities, for the sake of the mystery of the Most Holy One. There are a variety of gifts, but the same Spirit and the same God who works all things in all persons.

We have not been interested in this essay in the historical causes of this limitation in the Orthodox tradition, although we have suggested that it is largely related to the dominance of the monastic ascetic culture on the ascetic culture of the married ones. Along the history there are many monastic texts which choose from the two possibilities of seeing the body, only the negative one, as a place of temptations. The moving body, which could be seen as a moving manifestation of the Logos, it is reduced just to the obscene dimension without the power of discrimination. In the periods when society is dominated by a negative phenomenon as the exaggerated and ungodly erotic, one of the possible answers is to react not with discernment, but by the pronounced support of the opposite claims and way of life. The body as a moving temple in dance or in martial

arts, ballet, and gymnastics is no more seen as the place of the other, perichoretic dance of the Holy Trinity. According to our knowledge such a view does not appear in any theological text of the tradition.

We do not intent, of course, to change a tradition, neither to say that dance should be necessary for our salvation. Drawing the attention to the limits which configure normally the human finitude, we neither want to depreciate in any way the traditional expressions of Orthodox Christianity, which in their authentic form are deeply moving for the human soul. The fundamental thought of these lines is the following: being finite in our expressions which help us to relate to God, we could learn from other traditions, especially in those areas of the general religious topography that they occupied and investigate much more than our tradition has done it. Through inter-religiously learning there appears a danger to diminish our own identity just in the case where this identity is too superficially and kataphatical situated. Where the roots are deep into the experience of God, learning from others will reduce our superiority and enhance the ascetic attitude of humbleness and maybe this will operate a break into temporality and, flashingly, we will see the deep humbleness of Christ and the centrality of the Christian tradition.

But if, though, we would like to pray by dancing and not just dance in our leisure time?

What we need first of all is a hierarchy of gestures, states, energies, and therefore discernment, capacity of differentiating things. We need an ascesis of the body as a temple, but also a doctrine of the moving body. In addition to a long practical knowledge and body control, we need to make decisions about the transition from the erotic dimension to the deified dimension of the human being. Some short theological considerations are required here. In the Christian tradition God is not a principle in continuity with the Creation. Therefore, grace descends upon the created human being surpassing the ontic and epistemic abyss between created and uncreated realities. We are confronted in the case of Christian interpretation of Reality with a

paradox: passing the second ontological distance¹ divine grace acts in the heart of the creature. For this to be possible, not only lasciviousness, but any mundane adherence must be forsaken. One could wonder if this is really necessary ...

Is the blessing gesture of the priest in the same category as the *delicate and tender* gesture of lovers? Let's dare to ask this question and dare to put it for the authentic cases, when the blessing is not formal, empty, or the caress of the lover does not take the form of a blood-sucker or a simple, sportive gesture. And let the answer remain for now open, as the whole problematic of the temple of the body. Finally this is a matter of acquiring divine, pure, gracious energies, not of theorizing.

I wish that the reader of these lines would have learned as much about the subject of dance from my sketchy reflections as he could have learned from just paying attention to the video illustrations. There is a lot of knowledge in the moving images themselves. And there is, of course, much more to understand by dancing, by practically repeating dance sequences. There is an aesthetic knowledge of/in the body which could be completely different from knowing about, from theoretical knowledge. Aesthetic knowledge means first of all knowledge incorporated in, not opposed to the sensible part (from the original, ancient Greek meaning), a knowledge of the moving body which is beautiful, but also a knowledge radiating from the sensitive part of sacred spaces, from icons, from minister clothes, from the circular sacred movements of the priests and deacons. This is the type of understanding for which taking part into, 'come and see' the Logos, is essential.

¹ The first ontologic distance is that between Being and beings, the second is that between God and Being or between God and the whole Creation.

General Bibliography

1. Jade Luerssen, *The Evolution of Sacred Dance in the Judeo-Christian Tradition*, Illinois Wesleyan University, 1967.
2. Anne-Marie Gaston (Anjali) with Tony Gaston, 'Dance as a Way of Being Religious', chapter 11 in Frank Burch Brown (ed.), *The Oxford Handbook of Religion and the Arts*, Oxford University Press, 2014, pp. 182-202.
3. *The History of Dance in the Church*, electronic post on www.refinedundignified.com
4. *La Danse de l'enchanteresse* (DVD), un film de Ador Gopalakrishnan et Brigitte Chataigner.
5. John Baldock, *The Essence of Rumi*, Chartwell Books, 2005.
6. Eva de Vitray Meyerovitch, *RÛMÎ et le Soufisme*, Editions du Seuil, 1977 (translated into Romanian by Anca Manolescu, *Rumi și Sufismul*, Humanitas, București, 2003).

The Shamanic Dance

Emilia TOMESCU

Dansul Șamanic

Abstract:

As an archaic practice of contacting the spirits of the natural world, shamanism is based on the belief that there is continuity between visible and invisible, that there are multiple levels of Reality. The shamanic dance is experienced in an altered state of consciousness, generated by intense drumming and hallucinogenic plants. The dancing shaman enters a trance, even ecstasy, and thus he/she is able to undertake a quest of the soul which represents a journey to the sacred powers and places in order to find solutions and answers and mainly healing. The shaman's drum with its intense vibrations is the vehicle that carries the shaman to the other world, like a boat or a horse.

The ritual of the shamanic dance is very much a case of participating in a mystery, of leaving the everyday realm and, for a sacred and short period of time, entering the Reality. Whereas in the West, most people perceive hallucinogenic substances as invariably producing a distortion, a wavering from reality, in the shamanic perspective the exact opposite is true. Here the sacred plants are believed to open the gates to superior levels of existence, to allow contacts with the spirits and to permit access to the greater reality beyond. Sacred plants, by removing the barriers between humankind and the realm of the spirits, give access to receiving learning and wisdom. Some people even describe the familiar (physical) world as being a "lie", while the "supernatural" world is considered to be the only Reality.

According to Neuro-Linguistic Programming, the more we reside in our habitual behaviour patterns, the less able we are to be open to acquiring new knowledge. This is where shamanism can be of help. We need the courage to challenge the darkness from within, to awaken ourselves by breaking through daily habitual form into Spirit. The message of the shamanic experience, if

accepted, suggests the perspective of a certain “natural” democracy, summed up by a famous Native American Shaman – Sun Bear: We all share the same Earth Mother, regardless of race or country of origin, so let us learn the ways of love, peace and harmony and see the good paths in life.

Key words: *Spirit, continuity, visible, invisible, multiple levels, Reality*

Rezumat: *Fiind o practica arhaică de contactare a spiritelor lumii naturale, Șamanismul se bazează pe credința în continuitatea dintre vizibil și invizibil, deci pe credința într-un Univers, o Realitate cu multiple dimensiuni. Dansul șamanic se realizează într-o stare modificată de conștiință, generată de bătăi intense în tobă și de plante halucinogene. Șamanul dansator intră în transă (extaz) și astfel el/ea devine capabil/ă să călătorească cu spiritul în lumea cealaltă, chiar pe tărâmul puterilor sacre, în căutarea soluțiilor și a răspunsurilor și, mai ales, în căutarea vindecării. Toba șamanului cu vibrațiile ei intense reprezintă un vehicul care-l poartă pe șaman în altă lume, asemenea unei bărci sau a unui cal.*

Ritualul șamanic implică în mod preponderent participarea la mister, părăsirea planului cotidian și intrarea pentru scurt timp în zona sacră a Realității. În timp ce în Vest, cei mai mulți oameni percep substanțele halucinogene ca producând o distorsionare a realității, în viziunea șamanică opusul este valabil, adică faptul că plantele sacre deschid porțile către niveluri superioare de existență, permițând contactul cu spiritele și accesul la realitatea minunată de dincolo. Plantele sacre, îndepărtând barierele dintre lumea de aici și cea a spiritelor, permit accesul la cunoaștere și (chiar) la înțelepciune. Unii oameni chiar consideră lumea fizică drept o minciună (o amăgire) în timp ce „supranaturalul” este considerat adevărata și singura Realitate.

Potrivit Programării Neuro-Lingvistice, cu cât staționăm mai mult în modelele obișnuite de comportament, în rutină și prejudecăți, cu atât suntem mai puțin apti de a ne deschide spre o nouă cunoaștere. În această situație șamanismul ne poate ajuta, tehnicile șamanice fiind de un real folos în tratarea diferitelor afecțiuni. Avem nevoie să provocăm întunericul din interiorul nostru, să ne trezim și să străbatem calea spre Spirit și Lumină, depășind formele vieții obișnuite, cotidianul material și senzorial. Mesajul experienței șamanice, dacă este acceptat, oferă perspectiva unei forme genuine de democrație, rezumată de către cunoscutul șaman amerindian Sun Bear:

Noi toți trăim pe același pământ mamă, indiferent de rasă sau țară de origine, deci haideți să învățăm căile dragostei, ale păcii și armoniei și să vedem căile bune ale vieții.

Cuvinte cheie: *Spirit, continuitate, vizibil, invizibil, niveluri multiple, Realitate*

Motto:

*Few are those who see with their own eyes and feel
with their own hearts.*

Albert Einstein

*We all share the same Earth Mother, regardless of race
or country of origin, so let us learn the ways of love,
peace and harmony, and seek the good paths in life.*

Sun Bear

All around the world, along centuries, even millennia, many people have asked themselves questions such as:

- *Who am I?*
- *What am I?*
- *Why am I here?*
- *Where am I going from here?*
- *What is the purpose of life?*¹

Some people consider that “*the world’s great religions offer beliefs while the world’s great philosophers offer opinions and the world’s materialistic science offers assumptions.*”²

Old people as well as Indigenous of today offer an impressive wisdom which has been passed on through oral traditions. This wisdom is to be found in the Book of Nature revealing how the Universe is and that we humans are part of It and It is part of us. By reconnecting

¹ Kenneth Meadows, *Where Eagles Fly- A Shamanic Way to Inner Wisdom*, Element Books Ltd, Shaftesbury, Dorset, 1995, p. iii

² *Ibidem*

*with Nature we can make contact with our own source and thereby find the answers we seek.*¹

All over the world -from the beginning of human experience- we have used plants to refill human energy and also to get rid of the negative spiritual influences. These are the two main causes of sickness, according to the perspective of the traditional societies. None of the causes has anything in common with conventional, modern medicine. On the contrary, the health problem is seen as a sign or a reflection of an inner lack of balance or trouble which, from a shamanic perspective, usually appears from two forms of energetic lack of balance:

Spiritual intrusion-when exterior forces access one person's energetic system. This intrusion could be from the people around or deliberately introduced from a distance. As a consequence, these forces could induce physical, emotional, mental and spiritual discomfort.

Soul crisis-which appears when traumatic events as accidents, the loss of a member of the family, natural disasters or abuses on the person cause a massive loss of the vital force, which can generate lack of balance or sickness.² Both situations could make the person have no sense of life, generating physical or psychological and spiritual (psycho-spiritual) problems as a result of the weakness of the body and its vital force.³

The shamanic perspective reflects an understanding of the true holistic and holographic nature of the universe and the application of that understanding to everyday life experiences. The shaman himself/herself is the one who perceives what others cannot see, who understands that each and every thing experiences its own awareness of 'aliveness'. The shaman is able to explore dimensions other than the physical reality with the help of plants and drumming as a sonic method of enabling the awareness to travel from ordinary reality into

¹ *Ibidem*

² Ross Heaven, Howard G. Charing, *Shaman-Spitul Plantelor, Căile străvechi de vindecare a sufletului*, Elena Francisc Publishing, București, 2007, p. 115

³ *Ibidem*

a non-ordinary state. Thus shamanism is the practice of the principles and techniques of shamans, which involves working with the powers of Nature that exist both inside and outside the individual as manifest forms or hidden potentials, in other words, learning by direct personal experience.

The shaman gets to distinguish between to look and to see, between looking at the surface of physical world and seeing their energetic essences. Thus, a shaman or a person who fully uses the natural capacity to perceive reality can *look*, that is, perceive in our common way the surface of things and know through this perception the existence of physical bodies, but he/she can also see, that is perceive the structure of shining fibres making up the energetic body or the existential field of things. Such a person sees the people around as cocoons of light.¹ The shamans experiment other ways of perception as compared to common people and thus, their *double* can take the form of an animal or of an unknown being, their energetic (astral) body adopting the form and the behaviour of that being.² This is done through *dreaming*, *stalking* and *intent* – three steps needed by a shaman of the Toltec tradition, according to the anthropological account of Carlos Castaneda. In his work, this former disciple of a Yaqui Shaman speaks about controlled dreaming and that there are three ways to use this technique: *to travel in places of this world, to travel in places out of this world and to travel to places existing only in other people's intention.*³ The shamanic techniques are based on the universal existence of the double. From this point of view, *we are all born shamans as we all have the innate disposition to rise above our own body and travel consciously above this world or in parallel dimensions of the physical Universe. Most of us are not aware of this innate gift and also lack the power to focus on the the second conscience.*⁴

¹ Mihai M. S. Maxim, *Grădina deliciilor imaginare*, Editura Lucian Blaga din Sibiu, 2007, p.232

² *Ibidem*, p.237

³ *Ibidem*, p.246

⁴ *Ibidem*, pp. 250-251

The Shamanic Dance, as a sacred ritual, is a healing ritual intended to cure the sick by travelling into another dimension, by meeting spirits (spirit-guides) from Beyond. The shaman should be in an altered state of consciousness as the result of inhaling drugs and/or of dancing according to the traditional movements and intensely feeling the vibrations created by the sounds of the drumming. The dance experience can be translated as meeting the guides of the shaman; it is a journey to himself/herself.

An example of a shamanic dance performed for healing people and contacting the ancestors is one very complex dance of the Oglala nation. This ritual implies horses, maidens, healing plants, white feathers, holy pipes and a blooming walking stick and also offerings for the spirits. All those with health problems present at the ritual felt much better and joyful at the end.¹

There are more ‘golden’ rules of shamanism, of which we selected some:

1. Everything is connected: we are not alone
2. Help is always near: trust the power, help and advice offered by your allies
3. Keep your quest or purpose simple
4. Only attempt healing with those who believe benefit may come
5. Respect all ways of being
6. Behave ethically and teach by example
7. Be thankful and you will become part of the gift
8. Be detached from Results²

At a time when we are all becoming increasingly aware of our environment and the fragility of ecological balance, shamanism has a

¹ Hehaka Sapa, *Marea viziune. Povestea unui om sfânt al poporului Sioux Oglala spusă prin John G. Neihardt*, Herald, Bucureşti, p. 140

² Caitlin Matthews, *Singing the Soul Back Home-Shamanism in Daily Life*, Element Books Ltd., Shaftesbury, Dorset, 1995,p.227

clear message – we should respect the sanctity of Nature. Shamanism also reminds us that our destinies on this earth are all connected, for we are all one in Spirit. To this extent, shamanism offers a powerful and optimistic message and it is our mutual interest to hear its call.¹

*The Shamanic Dance experiments journeys up into the sky, as well as down into the lower world. The Drum is a mode of transport. It is the monotonous rhythm of the drum that the Shaman ‘rides’ into the upper and lower worlds.*² As a consequence, the shaman’s essential instrument ‘the drum’ is often closely identified with a horse, or some sort of animal. Soyots call their Shaman drum ‘khamu-at’, meaning Shaman Horse and Altaic Shamans embellish their Drums with horse symbols.³ Thus, the vibrations of the drum, its sound acts as a focusing device for the Shaman. It creates an atmosphere of concentration and resolve, enabling him/her to sink deep into Trance as he/she shifts his/her attention to the inner journey of the Spirit.⁴

*It is not uncommon, either, for the Drum to have a symbolic link with the Centre of the World, or the World Tree... The Lapp Shaman decorate their Drums with mythic symbols such as the Cosmic Tree, the sun, moon or rainbow.*⁵

The Shaman’s Drum not only produces an altered state of consciousness, but confirms the shifts in perception, which results from the drumming, as the bases for a mythic encounter. Research among the Salish Indians, undertaken by Wolfgang G. Jilek, found that rhythmic Shamanic Drumming produced a drumbeat frequency in the theta wave EEG frequency (4-7 cycles/second) – the brainwave range associated with dreams, hypnotic imagery and trance.⁶ This is hardly surprising, for Shamanism is a type of mythic ‘lucid dreaming’ (the

¹ Nevill Drury, *Shamanism-An Introduction Guide to Living In Harmony with Nature*, Element Books Ltd, Shaftesbury, Dorset, 2000, p.10

² *Ibidem*, p. 58

³ *Ibidem*, p. 57

⁴ *Ibidem*, p.58

⁵ *Ibidem*, p.59

⁶ *Ibidem*

category of dreaming in which one is 'aware' that one is dreaming). In Shamanism, like lucid dreaming, one is conscious in the altered state and able to act purposefully within it. Shamans invariably report their encounters not as hallucinations or fanciful imagination but as experientially valid: what happens during the spirit-journey is real in that dimension.¹

The Native American Apache Shaman-chief Geronimo once proclaimed: *'As I sing, I go through the air to a holy place where Yusun [the Supreme Being] will give me power to do wonderful things. I am surrounded by little clouds, and as I go through the air I change, becoming spirit only.'*² Some Shamans dance until they fall into a state of trance. *Thy are then borne up into the sky in a boat carried by eagles where they meet sky spirits and ask them for remedies to treat disease.*³

U.S. Anthropologist Michael Harner explains the transformatory nature of ritual in his description of the dances of the beast gods in Zuni Pueblo ritual: *The Beast Gods are summoned by dancing, rattling and drumming, and the dancers work themselves into a frenzied condition on which they imitate the actions and cries of animals. Those dancers assuming the personality of the bear may even wear actual bear paws over their hands. But this dance of the Beast Gods is more than simple imitation, since the Zuni dancer, like a North American Plains Indian doing an Eagle or Buffalo Dance is striving to go beyond imitation to become one with the animal... Likewise, Zuni dancer wearing the mask of one of the Kachina gods is doing more than impersonating the Kachina animal. Transported into an altered state of consciousness by the dancing, drumming, rattling and whirr of bull roarers he becomes for the time being the actual embodiment of the spirit which is believed to reside in the mask.*⁴

¹ *Ibidem*, p. 60

² Joan Halifax, apud Nevill Drury, *Op cit*, p. 59

³ Nevill Drury, *Op. cit.* p. 22

⁴ *Ibidem*, p. 54

Clearly in such rituals as the dance of the beast gods there are physical observances... and symbolic, mythic processes that are represented by the ceremonial sequences of events. Unlike the scientifically trained modern observer, who no doubt would miss much of the importance of such a ritual as that described above, the Shaman does not distinguish between 'real' and 'unreal' worlds. The entire magical domain explored during the shamanizing is an integrated expression of both 'natural' and 'magical' events, for the Shaman is *'breaking through (in plane) from the everyday reality to the upper or lower worlds. For him, in a nutshell, the magic is real.'*¹

*The Shaman's costume contains elements representing symbolic links with the other world.*² A solar disc, representing the opening of the underworld; a coat depicting the cosmic tree and power animals such as bears and wild cats, which are part of their mythic experience; winged owl caps to symbolize magical flight; iron ornaments, portraying the iron bones of immortality. *All the bears, leopards, serpents, lizards present on the Shaman's costume are his/her spirit helpers.*³ The shamanic outfit is itself a mask and could be considered as derived from a mask, the mask having the same function as the shamanic costume as the two elements are interchangeable. This specific costume has the power to change the shaman into a superhuman being in the eyes of the audience.⁴ The drum is indispensable in the ritual, taking the shaman in "the Centre of the World" or helping him fly, or helping him call the spirits...or, at last, as the shaman is drumming, to be able to concentrate and re-establish the contact with the spiritual world toward which he is to travel.⁵

¹ *Ibidem*, p. 55

² *Ibidem*, p. 56

³ *Ibidem*

⁴ Mircea Eliade, *Șamanismul și tehnicile arhaice ale extazului*, Humanitas, București, 1997, p. 165

⁵ *Ibidem*, p.166

At the present moment shamanism is being re-evaluated in many places all over the world. As an encouraging example, we can refer to the fact that in American hospitals-USA and Canada- shamanic healing techniques are more and more often used, as Native American medicine men are allowed to participate to the treatment of some patients. The Oglala shaman/medicine man Wallace Black Elk speaks about this experiment which is growing. Such traditional medicine men are accepted for cases with no other solution. The shamanic ritual includes traditional songs and offerings, drumming to call the spirits of nature or animals.¹ The same situation with a Cree medicine man from Alberta, Russell Willier who is trying to revitalize the Cree world and give its place in the Canadian society. He uses animal spirits (totemic animals) and plant medicine plus offering of tobacco. In 1989 he created a Health Centre in which other Indian shamans work with him. Thus the traditional shamanic medicine is trying to integrate itself in the multicultural world of today.²

It is obvious that shamanism was, is and will survive in the history of mankind. It will not disappear as it is in a natural way connected to human nature. It reflects the ancient culture of humanity.³

Bibliography

1. Drouot, Patrick, *Șamanul, fizicianul și misticul*, Humanitas, București, 2003
2. Drury, Nevill, *Shamanism. An Introductory Guide to Living in Harmony with Nature*, Element Books Ltd., Shaftesbury, Dorset, 2000
3. Eliade, Mircea, *Șamanismul și tehnicile arhaice ale extazului*, Humanitas, București, 1997

¹ Patrick Drouot, *Șamanul, fizicianul și misticul*, Humanitas, București, 2003, pp.218-219

² *Ibidem*, pp.221-222

³ M.B. Kenin-Lopsan, *Șamanii din Tuva. O cercetare asupra șamanismului siberian*, Herald, București, 2013, p.324

4. Heaven, Ross, Charing, Howard G., *Shaman-Spiritul Planteilor, Căile străvechi de vindecare a sufletului*, Elena Francisc Publishing, București, 2007
5. Kenin-Lopsan, *Șamanii din Tuva. O cercetare asupra șamanismului siberian*, Herald, București, 2013
6. Matthews, Caitlin, *Singing the Way Back Home, Shamanism in Daily Life*, Element Books Ltd., Shaftesbury, Dorset, 1995
7. Maxim, Mihai M. S., *Grădina deliciilor imaginare*, Editura „Lucian Blaga” din Sibiu, 2007
8. Meadows, Kenneth, *Where Eagles Fly-A Shamanic Way to Inner Wisdom*, Element Books Ltd., Shaftesbury, Dorset, 1995
9. Sapa, Hehaka, *Marea Viziune. Povestea unui om sfânt al poporului Sioux Oglala spusă prin John G. Neihardt*, Herald, București, 2010

Danse et anthropophagie rituelle chez les Tupinamba (Brésil – XVI^e siècle)

Jerome THOMAS

Dans și antropofagie rituală la Tupinambas (Brazilia -sec. al XVI-lea)

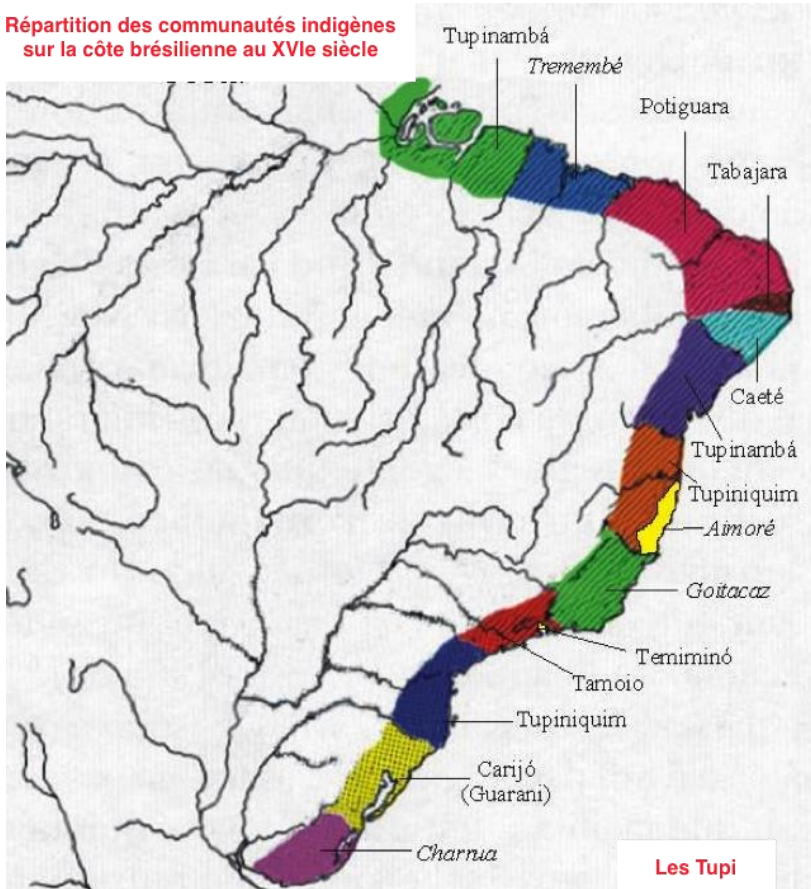
Tout au long du XVI^e siècle, les populations indigènes réparties le long du littoral brésilien excitèrent constamment la curiosité et l'étonnement des Européens qui se ne privèrent pas de les décrire, ni de les représenter¹. Les colonisateurs côtoyèrent tout particulièrement les «Tupinamba», nom générique donné dans les textes à tous les habitants de la côte, sans distinction aucune entre eux. En effet, des bassins de l'Orénoque et de l'Amazone jusqu'à la partie supérieure du Río de la Plata, une grande famille ethnique et linguistique, les Tupi-Guaranis, divisés en de très nombreux groupes, dont les «Tupinamba», peuplait ces régions² (**Illus. 01**). Ces sociétés évoluèrent relativement peu, au cours du XVI^e siècle, dans leurs rites et traditions et il ne s'est pas produit de grands changements avec la colonisation portugaise dans les rituels anthropophagiques avant la fin du XVI^e siècle. En effet, par manque d'hommes et de moyens, la maîtrise lusophone sur ces terres fut lente et progressive, tout comme l'évangélisation. Par conséquent, les indigènes purent préserver et conserver

¹ Cf. cet exemple très significatif dans Frank Lestringant, «Les représentations du sauvage dans l'iconographie relative aux ouvrages du cosmographe André Thevet», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, t. 40, n° 3, 1978, p. 583-595.

² Carlos Fausto, «Fragmentos de história e cultura tupinambá: da etnologia como instrumento crítico de conhecimento etno-histórico», dans *História dos Índios no Brasil*, Manuela Carneiro da Cunha (éd.), São Paulo, Companhia das Letras/Secretaria Municipal de Cultura/FAPESP, 1992, p. 381-396

de la destruction certaines coutumes jugées barbares¹. Par ailleurs, de nombreux groupes ethniques restèrent isolés ou éloignés, ce qui leur permit de continuer à observer leurs traditions ancestrales.

Répartition des communautés indigènes sur la côte brésilienne au XVIe siècle



Illus. 01 Répartition des Tupi sur la côte brésilienne au XVIe siècle

¹ Charlotte de Castelnau-l'Estoile montre bien qu'au début des années 1580 le Brésil est une «vigne stérile», difficile à évangéliser et les interrogations sont fortes sur la possibilité de véritablement convertir les Indiens. Charlotte de Castelnau-l'Estoile, *Les ouvriers d'une vigne stérile. Les jésuites et la conversion des Indiens au Brésil 1580-1620*, Lisbonne-Paris, Centre culturel Calouste Gulbenkian, 2000, p. 93-104. Voir également, Jean-Claude Laborie, *La mission jésuite au Brésil. Lettres & autres documents (1549-1570)*, Paris, Chandeigne, 1998.

Tout d'abord, il est nécessaire de bien comprendre que le *corpus* documentaire est assez limité pour le Brésil de cette période, surtout si on le compare aux territoires dominés par les Espagnols. C'est une spécificité de l'histoire de la colonie brésilienne. La documentation est également très fragmentaire avec des informations répétitives et parfois contradictoires. Mais si les traces des sociétés amérindiennes apparaissent de loin en loin, le tableau, bien qu'incomplet des coutumes indigènes nous est, au final, très utile pour leur compréhension. Les sources se divisent de la sorte, portugaises et étrangères. Du côté lusophone, les observations des Pères jésuites offrent des informations de valeur à caractère véritablement anthropologiques dans certaines descriptions, en particulier les danses autochtones. Pour notre propos, Pero de Magalhães de Gândavo (1576), Fernão Cardim (1585), Gabriel Soares de Sousa (1587) sont d'une très grande importance¹. Ces terres riches d'avenir suscitèrent la convoitise des grandes puissances européennes qui tentèrent de s'y implanter. Aussi, soldats, marins, et surtout religieux relatèrent leurs aventures et rencontres avec les populations locales. Les français qui disputèrent la possession du Brésil aux portugais et qui faillirent bien l'emporter sont les plus nombreux à avoir couché sur le papier leurs impressions brésiliennes. Les «informateurs» européens les plus importants sont, dans l'ordre chronologique, l'allemand Hans Staden (1557), les français André Thevet (1557) et Jean de Léry (1578), l'anglais Anthony Knivet (1591), les religieux capucins français Claude d'Abbeville (1614) et Yves d'Evreux (1615)². Ces ouvrages sont à la base de travaux contemporains consacrés aux rituels

¹ Pero de Magalhães de Gândavo, *Tratado da terra do Brasil e Historia da Pruvincia da Santa Cruz* (1576); Fernão Cardim, *Tratados da terra e gente do Brasil* qui regroupe *Do clima e terra e gente do Brasil*, *Do principio e origem dos indios do Brasil* et la *Narrativa* (1585); Gabriel Soares de Sousa, *Tratado descritivo do Brasil em 1587*.

² Hans Staden, *Nus, féroces, anthropophages* (1557); André Thevet, *Les singularités de la France Antarctique* (1557); Jean de Léry, *Histoire d'un voyage en terre du Brésil* (1578); Anthony Knivet, *Un aventurier anglais au Brésil. Les tribulations d'Anthony Knivet* (1591); Claude d'Abbeville, *Histoire de la mission des Pères Capucins en l'Isle de Maragnan et terres circonvoysines* (1614); Yves d'Evreux, *Voyage dans le nord du Brésil* (1615).

anthropophages, dont les plus marquants sont ceux d'Alfred Métraux (1928) et de Florestan Fernandes (1952) et plus récemment, d'Hélène Clastres (1972; 1975) et d'Isabelle Combès (1992).

C'est seulement dans les années 1570 que les conditions furent réunies pour une véritable description des sociétés indigènes. La colonie est enfin débarrassée des menaces françaises et les populations indiennes hostiles repoussées de plus en plus loin du littoral. La réorganisation du territoire débutée en 1549 par le gouverneur Tomé de Sousa et poursuivie par ses successeurs Duarte da Costa (1553-1557) et Mem de Sá (1558-1572) porte également ses fruits.

Quelques textes apparaissent fondamentaux. Un des plus anciens et des plus fameux témoignages est celui du mercenaire allemand Hans Staden. Fait prisonnier en 1553 par une tribu Tupinamba, il vécut une captivité de neuf mois. Constamment sous la menace d'être dévoré par ses «hôtes», il a laissé un texte fondateur à son retour en Europe. C'est la source la plus célèbre et la plus connue, largement diffusée au XVI^e siècle et qui fixa en grande partie l'imaginaire européen sur ces populations. Ensuite, les écrits du moine catholique André Thevet qui brosse les mœurs tupinamba dans *Les singularités de la France Antarctique* en 1557 et ceux du pasteur protestant Jean de Léry qui publia en 1578 une *Histoire d'un voyage en terre de Brésil*, ouvrage qualifié de «bréviaire de l'ethnologie» par Claude Lévi-Strauss, complètent avantageusement le témoignage très réaliste de Staden¹. Ces trois auteurs sont d'une importance capitale puisqu'ils ont vécu au plus près de ces communautés et ont pu assister à certains rituels, dont les danses. Ce qui a contribué également à l'intérêt des Européens pour ces sociétés, ce sont les très belles gravures de Théodore de Bry publiées à la fin du XVI^e siècle. Cet artiste s'est inspiré du texte d'André Thevet.

¹ Comme l'a remarqué Frank Lestringant, à cette époque Thevet et Léry «constituent le noyau incontournable de toute information sur le Brésil». Cité par Philippe Desan, *Montaigne, les Cannibales et les Conquistadores*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, 1994, p. 34.

A la lecture des récits, il semble que les danses et chanteries président à leurs réjouissances qui sont perpétuelles, si l'on en croit ces auteurs. Ils passent leur temps à danser. «Que s'il est question de sauter, boire et caouiner qui est presque leur métier ordinaire» affirme Léry qui poursuit: «ils ont sans cesse coutume de s'assembler tous les jours pour danser et s'amuser en leurs villages»¹. Montaigne reprendra en écho dans «Des cannibales»: «Toute la journée se passe à danser»². Les descriptions des rites collectifs sont forts nombreuses et, bien entendu, le rite qui capte toute l'attention des observateurs est bien celui du repas cannibale au cours duquel la danse est constamment présente. Mais il n'est pas le seul analysé par les contemporains. Nous verrons en quoi les danses rituelles permettent d'exprimer aussi et surtout les liens étroits qui unissent les membres de la communauté. Langage corporel, c'est un mode de communication qui favorise la cohésion sociale du groupe. La danse fait également partie intégrante d'un rituel sacré lié au domaine spirituel au même titre que les beuveries ou le dépeçage du sacrifié alors que son importance a été largement occultée jusque-là, phagocytée en quelque sorte par la seule étude du «moment» cannibale.

Le rituel anthropophage

La danse est un élément important dans le rituel anthropophage pratiqué par les Tupinamba du Brésil. Tout au long de cette cérémonie, les danses sont omniprésentes et un élément très important dans le déroulé de la mise à mort du prisonnier. Il est possible d'affirmer qu'elles sont même cosubstantielles à cet événement. Ciment qui unit et resserre les liens entre les membres de la communauté, rituel très codifié, la danse s'inscrit dans un système complexe. A ce titre, il ne faut pas négliger l'importance de son rôle alors que les beuveries

¹ Jean de Léry, *Histoire d'un voyage en terre du Brésil*, Paris, Librairie Générale Française, 1994, p. 223-224 et 252-253.

² Michel de Montaigne, *Essais*, I, XXXI, «Des cannibales», Pierre Villey (éd.), Paris, PUF, 1992, p. 207.

appelées «cahouinage» ont le plus souvent capté l'attention des observateurs et ce, dans un but éminemment moralisateur: dénoncer leurs excès et prouver leur sauvagerie¹.

L'observance de rituels collectifs ou individuels rythme la vie sociale du groupe et marque chaque étape importante de la vie de la communauté. «La danse, précise le médecin et érudit Hippolyte Belloc au milieu du XIXe siècle, chez tous les peuples du Nouveau-Monde, était liée aux affaires les plus sérieuses et les plus importantes de la vie. En effet, soit qu'ils veillent apaiser la colère divine ou célébrer ses bienfaits, soit qu'ils se réjouissent de la naissance d'un fils ou qu'ils pleurent la mort d'un ami, tous ont pour chacune de ces situations des danses convenables, et appropriées aux sentiments divers dont ils sont animés»². Les chroniqueurs sont surtout prolixes sur le sort des prisonniers et les rites anthropophages qui les effraient et les fascinent tout à la fois. Exotisme, sauvagerie, maléfices se mélangent pour offrir l'image spectaculaire de leur vie religieuse, culturelle et sociale. Les descriptions de ces «sauvages» dans le miroir européen selon le titre d'un ouvrage de Jean-Paul Duviols vont «déterminer la vision européenne d'un Nouveau Monde inaccessible et de ses habitants» et ce, pour longtemps³. Ce rite collectif codifié du «repas cannibale» s'apparente à un acte «contre-nature» puisqu'il transgresse deux interdits: ne pas tuer et surtout ne pas manger ses semblables. Les Tupinamba réservaient un destin spécifique aux captifs en leur offrant des femmes, en les engraisant avant de les tuer rituellement et de les

¹ Jean de Léry ou André Thevet consacrent par exemple de nombreuses observations à la préparation de ce breuvage et à la manière dont les tupinamba le consomment dans leurs cérémonies ou au quotidien. Cf. Jean de Léry, *op. cit.*, p. 246-254; André Thevet, *Les singularités de la France Antarctique (1557)*, Paris, Chandeigne, 2011, p. 150-151, 171-174.

² M. Belloc, *Histoires d'Amérique et d'Océanie*, Paris, P. Duménil, 1844, p. 214.

³ Jean-Paul Duviols, *Le miroir du Nouveau Monde. Images primitives de l'Amérique*, Paris, PUPS, 2006, p. 9. Sur la vision «mythifiée» du Brésil, cf. Rebecca Parker Briennen, *Visions of Savage Paradise. Albert Eckhout, Court Painter in Colonial Dutch Brazil*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2006.

consommer au cours de grandes cérémonies. Knivet rappelle sans nuance qu'ils «dévorent tous ceux qui sont leurs ennemis»¹.

Sans entrer dans les détails car ce n'est le propos de cet exposé, voyons rapidement la signification de cette anthropophagie rituelle. Il n'est que de renvoyer à l'analyse classique mais toujours pertinente de Florestan Fernandes². Les Tupinamba ne se délectaient pas de leurs captifs pour exclusivement se nourrir. Ce rituel porte surtout en lui l'expression de la vengeance en tant que stade suprême de la justice. Gândavo précise qu'il est nécessaire que tous se vengent lorsqu'un Indien en tue un autre³. Staden rapporte les mots du prisonnier peu avant son exécution: «Quand je serai mort, mes amis me vengeront»⁴. Montaigne, qui puise son récit aux meilleures sources de son époque, précise bien qu'ils tuent non pas pour se nourrir mais que cet acte représente «une extrême vengeance»⁵. Claude d'Abbeville insiste bien sur ce point: ce qu'ils en font (manger le prisonnier) «n'est que venger la mort de leurs prédécesseurs et pour assouvir la rage insatiable et plus que diabolique qu'ils ont contre leurs ennemis»⁶. Cette explication n'a pas été démentie par les recherches récentes.

Lié à la guerre et au but de faire des prisonniers, le cannibalisme est à rapprocher des croyances animistes selon lesquelles dévorer un

¹ Anthony Knivet, *Un aventurier anglais au Brésil. Les tribulations d'Anthony Knivet (1591)*, Paris, Chandeigne, 2003, p. 135.

² Florestan Fernandes, «La guerre et le sacrifice humain chez les Tupinamba», *Journal de la Société des Américanistes*, t. 41, n° 1, 1952, p. 139-220. Un utile résumé des différentes théories du «fait cannibale» dans Ouriel Perez, Eric Navet, «L'anthropophagie des Tupi-Guarani. Du sujet bon à penser à l'objet bon à manger», *Société suisse des Américanistes/Schweizerische Amerikanisten-Gesellschaft*, Bulletin 66-67, 2002-2003, p. 104-106 (art. p. 101-112).

³ Pero de Magalhães de Gândavo, *Histoire de la province de Santa Cruz, que nous nommons ordinairement le Brésil*, dans *Voyages, relations et mémoires originaux pour servir à l'histoire de la découverte de l'Amérique*, Henri Ternaux (éd.), Paris, Arthus Bertrand, 1838, p. 138

⁴ Hans Staden, *Nus, féroces et anthropophages*, Paris, Métailié, 2005, p. 210.

⁵ Michel de Montaigne, *op. cit.*, I, XXXI, p. 209.

⁶ Claude d'Abbeville, *Histoire de la mission des Pères Capucins en l'isle de Maragnan et terres circonvoisines*, Paris, A l'imprimerie de François Huby, 1614, f° 294v.

ennemi permet d'acquérir sa force et son énergie vitale et ses capacités guerrières. Bien que cette interprétation fut contestée, elle revient en force depuis quelques années. Maxime Haubært emploie l'expression «rapt de force vitale» pour qualifier cette pratique. Il s'agit également de renforcer la cohésion du groupe au travers de fêtes rituelles. Cet aspect a été très bien étudié par Françoise Mari¹.

Le déroulement de la cérémonie du sacrifice

Le prisonnier est un hôte de marque bien traité puisque sa capture confère un grand prestige à celui qui l'a fait prisonnier. Selon Alfred Métraux la troupe de guerriers revient avec ses prisonniers et s'arrête dans les villages amis où elle fait une entrée triomphale au milieu des danses, des cris et des hululements des femmes qui se frappent la bouche en cadence². Dans une contribution importante, Hélène Clastres rappelle que lors de l'arrivée dans le village, les femmes chantent et dansent autour du prisonnier et que parfois le captif est lui-même contraint de participer à ces réjouissances. Elles lui attachent «une sonnaille autour d'un mollet de manière à ce qu'il rythm[e] leur danse en martelant le sol du pied»³. Le captif est intégré à la communauté même s'il garde un statut d'infériorité, peut se marier, avoir des enfants qui seront tués après la mort de leur géniteur⁴. Il participe également aux activités de la vie quotidienne. Cela peut durer des années avant de le sacrifier.

¹ Françoise Mari, «Les Indiens entre Sodome et les Scythes. Un aspect de la perception morale des premiers Européens en Amérique», *Histoire, économie et société*, 5^e a., n° 1, 1986, p. 3-30, ici p. 15.

² Cf. le résumé circonstancié que fait A. Métraux de la capture du prisonnier à son exécution rituelle : Alfred Métraux, *Les indiens de l'Amérique du Sud*, Paris, Métailié, 1982, p. 49-53. Il s'inspire essentiellement du récit de Jean de Léry.

³ Hélène Clastres, «Les beaux-frères ennemis. A propos du cannibalisme Tupinamba», *Nouvelle revue de psychanalyse*, n° 6 «Destins du cannibalisme», 1972, p. 73. (art. p. 71-82).

⁴ Claude d'Abbeville, *op. cit.*, f° 295r.; Yves d'Evreux, *Voyage dans le nord du Brésil fait durant les années 1613 et 1614*, Leipzig & Paris, Librairie A. Franck, 1864, p. 46.

Mais un jour il est décidé de le tuer et de le consommer. La cérémonie se déroule généralement sur cinq jours, parfois trois selon certains auteurs¹. D'après Knivet, qui décrit les mœurs et coutumes des Tupiniquin, «ils font des danses trois jours entiers avant d'en venir à ce massacre»². Selon d'Abbeville, pendant toute la durée dudit «massacre», les «topinamba» boivent avec excès puis sautent, dansent et chantent³.

1^{er} jour: ce sont les préparatifs de la corde qui servira à entraver le prisonnier alors que celui-ci est rasé et peint. Les sacrificateurs préparent aussi la massue qui servira à tuer le captif. Selon Thevet, tout le jour et la nuit, hommes et femmes ne cessent de danser en allant de hutte en hutte⁴.

2^e jour: des fagots sont apportés sur la place du village où ils sont brûlés alors qu'hommes et femmes dansent autour du feu. Pendant ce temps, le prisonnier, attaché, leur jette tout ce qu'il trouve à portée de mains, dans un geste vengeur et provocateur.

3^e jour: les danses se poursuivent dans un bruit d'enfer selon le jésuite Cardim mais «mais ils aiment cette musique comme si c'était la plus douce du monde»⁵. Les sifflets, les danses en rythme provoquent un brouhaha assourdissant qui raisonne dans la forêt, ce qui ne semble pas les gêner. «Hommes et femmes, réunis sur la place du village, une trompette à la main, dansaient au son de cet instrument, martelant alternativement le sol avec chaque pied, suivant un rythme déterminé» selon la description d'Alfred Métraux⁶.

4^e jour: le grand moment approche et la tension monte d'un cran. Un combat rituel oppose le prisonnier entravé avec les guerriers

¹ Pour une analyse du rite de «s'entremanger», cf. Isabelle Combès, *La tragédie cannibale chez les anciens Tupi-Guarani*, Paris, PUF, 1992, p. 59-63.

² Anthony Knivet, *op. cit.*, p. 144.

³ Claude d'Abbeville, *op. cit.*, f° 291v.

⁴ André Thevet, *op. cit.*, p. 213.

⁵ Fernão Cardim, *Do Principio e Origem dos Indios do Brazil e de seus costumbres, adoração e ceremonias*, Rio de Janeiro, Typographia da Gazeta de Noticias, 1881, p. 23-24.

⁶ Alfred Métraux, *Religions et magies indiennes d'Amérique du Sud*, Paris, Gallimard, 1967, p. 57.

du village. Chacun veut montrer sa bravoure. La corde est nouée autour de son cou alors que les femmes chantent et dansent. Dès le matin, selon Staden, ils se mettent à danser autour de la massue qui doit servir au supplice. Le soir une grande beuverie rassemble tout le monde¹, le sacrifié y compris qui exécute ce que Thevet appelle la «danse de la biche»: le captif commence à danser au son des maracas puis interrompt violemment cette danse rituelle en poursuivant les assistants avec des projectiles². Puis c'est au tour des hommes et femmes de la communauté de danser.

5^e jour: au matin ils se mettent à danser autour de la massue selon Staden, puis le captif est présenté devant la hutte du guerrier qui le tuera. Celui-ci sort en dansant entouré de toutes ses femmes qui dansent également et il reçoit la massue qui servira à sacrifier le prisonnier³. Entravé par une corde enroulée à présent autour de ses reins, le captif doit éviter les coups. Et il peut se passer une journée avant qu'il ne soit tué. Claude d'Abbeville en fait une description très suggestive, non dénuée d'une certaine ironie⁴.

Sitôt tué, il est préparé dépecé et cuit sur un boucan et ses membres distribués à tous selon une codification très stricte, des nourrissons aux plus vieux, au cours du festin qui suit l'exécution. Les morceaux délicats comme les bouts des doigts sont offerts aux invités qu'on doit honorer. La cervelle et la langue sont réservées aux femmes,

¹ Selon Jean de Léry, pendant toute la cérémonie du sacrifice, les hommes viennent chercher en dansant leurs «grandes gobelles» remplies de caouin. Jean de Léry, *op. cit.*, p. 249.

² «Sur le soir, ainsy que le soleil se couche, menèrent les susdits prisonniers au milieu de la place avec les instruments, dont est faite mention cy dessus, à fin de faire danser lesdits prisonniers. Ce que l'un d'eux ne dédaigna de faire, à sçavoir le plus ancien lequel dança, la danse finie, en laquelle dansèrent tous les Sauvages, tant hommes que femmes, laquelle danse ils appellent la danse de la biche : mais elle leur fut rompue par lesdits prisonniers d'autant qu'ils commencèrent à les poursuivre à coup de fonde, tellement qu'elles furent contraintes tout quitter», André Thevet, *Histoire d'André Thevet Angoumoisain, Cosmographe du Roy, de deux voyages par luy faits aux Indes Australes et Occidentales*, Paris, Droz, 2006, p. 176.

³ Anthony Knivet, *op. cit.*, p. 135.

⁴ Claude d'Abbeville, *op. cit.*, f° 293r-293v.

les intestins et l'estomac aux jeunes hommes¹. Leur besogne achevée, Knivet précise qu'ils «commencèrent leurs danses et les femmes préparèrent du vin en abondance». Alors «ils ne firent rien que de danser et de boire, sans relâche, trois jours durant»².

Mais les danses ne sont pas réservées aux seuls rituels anthropophages, cérémonies les plus spectaculaires souvent décrites avec force détails par les observateurs. Elles scandent tous les moments importants de la vie sociale des Tupinamba.

Les danses dans la vie sociale

Nous possédons plusieurs descriptions des danses tupinamba. En comparant les différents récits, on peut se faire une idée assez exacte, compte tenu des sources, de la manière dont étaient célébrées leurs fêtes dont le but religieux nous est malheureusement rarement connu.

Léry décrit une cérémonie qui avait lieu lors de la visite des grands magiciens, les *Caraïbes*³. (021) Hommes, femmes et enfants sont séparés et chaque groupe se retire dans une hutte. Les hommes commencent à chanter et les femmes leur répondent. Léry est effaré par ces femmes qui hurlent et sautent en l'air avec une grande violence et qui ensuite tombent évanouies comme si le diable était entré dans leur corps. Elles se taisent et alors les hommes, sortis des huttes, chantent et dansent à leur tour: il les voit «tout près l'un de l'autre, sans se tenir par la main ni sans bouger de place, étant arrangé en rond, courbés sur le devant, remuant seulement la jambe et le pied droit, chacun ayant la main droite sur la fesse et le bras et la main gauche qui pendent, chantant et dansant de cette manière. Et comme ils étaient nombreux il y avait trois rondes avec au milieu de chacune trois ou quatre de ces *Caraïbes*, richement parés de robes, bonnets et bracelets, faits de belles plumes naturelles et de diverses couleurs; tenant un maraca

¹ Pour la répartition des parties du corps du sacrifié, cf. Isabelle Combès, *op. cit.*, p. 62-63.

² Anthony Knivet, *op. cit.*, p. 101.

³ Jean de Léry, *op. cit.*, p. 396-406.

dans chacune de leur main, c'est-à-dire une sonnette faite d'un fruit plus gros qu'un œuf d'autruche afin que l'esprit parle»¹. Cette danse sera illustrée en 1592 par Théodore de Bry dans le troisième volume des *Grands voyages* d'après la planche de Jean de Léry où sont réunis «Le danseur et le sonneur de maraca» et «Fête et danse des sauvages Caraïbes»².

Dans «Le danseur et le sonneur de maraca» (**illus. 02**) deux indigènes figurent la tribu à un moment précis du rituel. Un objet, le seul représenté, est fortement mis en valeur dans la gravure. Il s'agit du maraca tenu et exposé par le danseur au second plan. Par le jeu du regard, il est mis en relation avec le perroquet. Emblème du continent américain et de son exotisme, cet oiseau a également pour caractéristique d'imiter la parole humaine, accentuant ainsi le caractère de faux prophète de l'indigène qui fait croire à ses semblables que le maraca est doué de parole. Selon Staden «leur idole est une espèce de calebasse, environ de la grandeur d'une pinte; elle est creusée dedans; ils y adaptent un bâton, y font une fente qui ressemble à une bouche, et y mettent ensuite des petites pierres, ce qui produit un certain bruit quand ils chantent ou qu'ils dansent. Ils la nomment *tammaraka* et chaque homme a la sienne»³. Léry précise qu'il est «enrichi de belles plumes»⁴. D'Abbeville décrit précisément cet instrument: «Ils ne se servent d'autre instrument pour danser que du chant et de la voix, qui n'est pas moins étrange que leur façon, à ceux qui n'ont accoutumé de les voir: et pour observer leurs cadences et tenir la mesure, ils portent à la main un certain instrument ou hochet appelé maraca, fait d'un fruit en forme d'un moyen melon mais tout uni qui croît en leur pays dedans lequel ils mettent force petits grains noirs forts durs et

¹ Jean de Léry, *op. cit.*, p. 401.

² Théodore de Bry, *Americae Tertia Pars*, Francfort, 1592. Ces deux gravures ont été étudiées par Jacques Forge, «Naissance d'une image», dans *L'Amérique de Théodore de Bry. Une collection de voyages protestants du XVI^e siècle*, Micèle Duchet (dir.), Paris, CNRS, 1987, p. 105-125.

³ Hans Staden, *op. cit.*, p. 194.

⁴ Jean de Léry, *op. cit.* p. 224.

passent un bâton au travers pour servir de manche et poignée qu'ils couvrent de fil de coton et l'enrichissent les jours de leurs grands festins avec de belles plumes de diverses couleurs, ayant à leurs jambes des sonnettes de coques de fruits. Ils sonnent ces maraca ou hochets selon le chant de leurs chansons en guise de tambour»¹.



Illus. 02 «Fête et danse des sauvages Caraïbes», Théodore de Bry, *Americae Tertia Pars. Memorabile provinciae Brasiliae historiam continens*, Francfort, 1592

¹ Claude d'Abbeville, *op. cit.*, f° 300r-300v.

Le divin s'exprime par l'intermédiaire des maracas qui «sont considérées comme le réceptacle d'un esprit»¹. C'est le médiateur privilégié avec l'au-delà et c'est le chamane qui détient le privilège et le pouvoir de le faire parler. Ces calebasses sont personnelles et sacrées. Ce sont en quelque sorte des esprits privés tels que les mentionne Yves d'Evreux². Le chamane en use pendant les danses, les cérémonies de guérison, ses entretiens avec les esprits. C'est le véhicule de l'initié. Le chamane l'utilise en particulier pour obtenir l'abondance saisonnière selon Léry. Le maraca est anthropomorphe dans de nombreux cas³. Ce hochet sacré est selon l'expression de Lévi-Strauss le dieu réduit à sa tête⁴. D'après Staden, ces calebasses sacrées veulent manger de la chair humaine et ce sont elles qui poussent les hommes à la guerre⁵.

Dans la gravure «Fête et danse des sauvages Caraïbes» (**illus. 03**) la multitude des danseurs est réunie en un rondeau. Le danseur au corps nu de la gravure précédente fait désormais partie de la ronde dans laquelle il est reproduit de la même manière. Tous les danseurs courbent l'échine, le bras droit dans le dos, l'autre ballant. Trois *Caraïbes* sont au centre de la ronde. Le premier, en plein milieu de l'illustration, se tient le corps rigide, la jambe droite levée pour rythmer la danse. Les mouvements du corps de ses deux compères sont en étroite relation avec la posture du *Caraïbe* central. Cette mise en scène donne une impression de fort dynamisme. Celui de gauche a les jambes fléchies, celui de droite le buste en torsion dans des mouvements à la limite du déséquilibre. Léry précise qu'ils s'avancent et sautent puis reculent tout en soufflant de la fumée sur les danseurs⁶. Cette composition offre

¹ Alfred Métraux, *La religion des Tupinamba et ses rapports avec celle des autres tribus Tupi-Guarani*. Paris, Librairie Ernest Leroux, 1928, p. 74.

² Isabelle Combès, *op. cit.*, p. 149-151.

³ Alfred Métraux, *La religion des Tupinamba... op. cit.*, p. 72.

⁴ Alfred Métraux, *Religions et magies indiennes...*, *op. cit.*, p. 43-78; Isabelle Combès, *op.cit.*, p. 150.

⁵ Hans Staden, *op. cit.*, p. 195.

⁶ Jean de Léry, *op. cit.*, p. 402. F. Lestringant a analysé «la chorégraphie des Indiens et le ravissement de Jean de Léry» dans Frank Lestringant, *Jean de Léry ou l'invention du*

une sensation d'énergie, d'agitation effrénés et de mouvement perpétuel. Cette danse chamanique du tabac est un rite religieux placé sous la responsabilité du chamane. Les Tupinamba, en dansant et en psalmodiant, chantent leurs grands mythes d'origine, honorent leurs ancêtres et menacent leurs ennemis. La répétition obsessionnelle et virtuellement infinie des mêmes silhouettes suggère la transe et une danse syncopée et elle crée une atmosphère fantastique d'autant plus qu'elle dure près de deux heures et rassemble de 500 à 600 hommes d'après Léry¹.

Claude d'Abbeville, Fernão Cardim, Gabriel Soares de Sousa et Yves d'Evreux complètent avantageusement le récit de Léry. D'Abbeville précise qu'ils se mettent tous en rond, très près les uns des autres mais sans se toucher et qu'ils dansent sur place, sans bouger. Il décrit les «deux bras pendants et quelquefois la main droite vers le dos, se contenant de remuer seulement la jambe et le pied droit»². Parfois, ils se rapprochent les uns des autres puis se retirent en arrière et tournent ensuite en rond, toujours en frappant du pied contre terre, mais après avoir tourné



Illus. 03 «Danseur et sonneur de maraca», Jean de Léry, *Historia navigationis in Brasiliam quae et America dicitur...*, Genève, 1594.

sauvage. *Essai sur l'«Histoire d'un voyage fait en la terre du Brésil»*, Paris, H. Champion, 2005, p. 147-170.

¹ Jean de Léry, *op. cit.*, p. 403.

² Claude d'Abbeville, *op. cit.*, f° 300r.

trois ou quatre fois, chacun se retrouve à la place d'où il est parti. Cardim montre bien la synchronisation dans les mouvements et l'ordre qui règne lors de la danse: «Leur danse est un mouvement continu avec les pieds et ils tournent en cercle tout en secouant le corps et la tête avec beaucoup de sérénité au son d'un hochet¹ rempli de pierres ou de graines comme ceux utilisés par les enfants espagnols, avec lequel ils dansent et chantent au même temps parce qu'ils ne font pas une chose sans l'autre, et avec une telle mesure et un tel ordre que cent hommes les uns derrière les autres gardent tous le même rythme comme s'ils n'étaient qu'un au même endroit»².

Gabriel Soares de Sousa insiste sur le rythme et la pulsation musicale marqués par le maraca, les pieds qui tapent le sol en cadence et ce qu'il appelle le *tamboril* (un tambour?): «Ils chantent et dansent ensemble en cercle, à l'intérieur duquel l'un joue du *tamboril*, et ne dédouble pas les coups, d'autres apportent des maracas dans leurs mains – c'est une calebasse avec des petits cailloux à l'intérieur, avec un manche pour le tenir – et dans leurs danses ils ne font que taper le sol avec un seul pied au son du *tamboril*; et ainsi ils tournent tous ensemble en cercle»³. Cette manière de danser en rond sans remuer sur place est, semble-t-il, propre aux Tupinamba d'après les dires d'Yves d'Evreux. En effet, le religieux rapporte une danse un peu dissemblable pratiquée par les Tapouis puisqu'au lieu de rester en rond, un groupe de «quelque cent ou six vingt» fait le tour des huttes «tous queue à queue», s'avançant et cheminant avec mesure, frappant également tous ensemble la terre de leurs pieds, au son du maraca, qu'ils gardent en même cadence et tout en récitant une chanson de

¹ Ce que Cardim désigne comme un «hochet» est sans nul doute le *maraca*, fruit du calebassier. Evidée et emplie de noyaux de fruits ou de petits cailloux, puis fichée sur un manche et surmontée d'un ornement de plumes, la *maraca* fait office de hochet rituel. Elle représente un médiateur privilégié entre le chamane et l'au-delà grâce auquel la voix de l'esprit se fait entendre.

² Fernão Cardim, *Do Principio e Origem... op. cit.*, p. 14-15.

³ Gabriel Soares de Sousa, *Tratado descritivo do Brazil em 1587*, Rio de Janeiro, Typografia Universal de Lammer, 1851, p. 324.

victoire¹. Par contre, lors de certaines fêtes, deux danseurs tupinamba pouvaient se détacher de leur groupe et commencer à danser tout seul sur la place.

Lors des danses, les femmes étaient séparées des hommes². Elles exécutaient les mêmes pas mais leurs contorsions et leurs gestes étaient plus exagérés. Quelques fois, lorsque les hommes faisaient des rondes à travers le village, deux jeunes femmes passaient en chantant entre les groupes selon Soares de Sousa³. Dans aucune de leurs fêtes, les tupinamba ne se couvraient le visage de masques. Les instruments de musique étaient peu nombreux, hormis le maraca, les trompettes, les tambours qui sont le plus souvent mentionnées et le bâton de rythme⁴. Yves d'Evreux compare les trompettes à «un grand bois creusé, ayant la gueule d'en bas & d'en haut à la façon d'une trompette»⁵. Soares de Sousa affirme qu'elles étaient fabriquées avec des os de pattes d'animaux et qu'ils utilisaient également pour en faire des conques des coquillages ramassés sur le rivage dont ils perçaient le sommet pour former l'embouchure de la trompette⁶. Les tambours sont mentionnés par Thevet et Soares de Sousa, accessoires indispensables lors des expéditions militaires⁷. Enfin, le bâton de rythme est essentiel pour marquer la cadence de la danse en le tapant contre le sol. D'après Soares de Sousa, c'est un long morceau de bambou de la grosseur du bras⁸. Lors d'une cérémonie en l'honneur de la lune, précise Claude d'Abbeville, «tous les hommes prennent des bâtons à la main et se tournent tous ensemble vers la Lune, frappant la terre tant qu'ils peuvent»⁹.

¹ Yves d'Evreux, *op. cit.*, p. 133-134.

² Jean de Léry, *op. cit.*, p. 253.

³ Cité par Alfred Métraux, *La religion des Tupinamba... op. cit.*, p. 192.

⁴ Alfred Métraux, *La civilisation matérielle des tribus tupi-guarani*, Paris, Librairie Paul Geuthner, 1928, p. 214-217.

⁵ Yves d'Evreux, *op. cit.*, p. 141.

⁶ Cité par Alfred Métraux, *La civilisation matérielle... op. cit.*, p. 214.

⁷ Cité par Alfred Métraux, *La civilisation matérielle... op. cit.*, p. 215.

⁸ Cité par Alfred Métraux, *La civilisation matérielle... op. cit.*, p. 215.

⁹ Claude d'Abbeville, *op. cit.*, f° 317v.

En dehors des grandes fêtes, les tupinamba exécutaient chaque soir des danses où les jeunes célibataires tentaient de briller pour capter l'attention des jeunes filles. Ils se présentaient richement emplumés, un grand bouquet de plumes sur les reins, des grelots faits de fruits secs attachés aux pieds et la maraca à la main. Léry mentionne qu'ils ne font presque autre chose toutes les nuits allant et venant, sautant et dansant de maison en maison¹.

Toutes les danses sont accompagnées de chants. Les bons chanteurs jouissaient du respect général et s'ils étaient faits prisonniers, ils devaient à leur talent de pouvoir échapper à une mort certaine. Ils se livraient à toutes sortes d'improvisations. Les airs chantés pendant les danses étaient entonnés par un seul individu selon Soares de Sousa puis les autres reprenaient en chœur le refrain: «Les Tupinamba sont eux-mêmes de grands musiciens et, à leur manière, chantent avec un ton de souffrance; ils ont de bonnes voix mais ils chantent tous à l'unisson. Les musiciens font des strophes improvisées, et leurs vers finissent en rime avec la strophe: un seul dit la strophe, et les autres répondent avec la fin de la strophe»². Un thème, improvisé ou non, est chanté par le soliste et repris par le chœur. D'après d'Abbeville, les chants servent à louer leurs combats, leurs victoires et autres exploits guerriers et à magnifier leur courage³. Cardim rapporte que les chansons servent à exciter au combat mais également à raconter les mythes de la communauté. Danses et chants, étroitement liés, ont également pour fonction d'accueillir des étrangers ou des hôtes de marque. Ils font partie d'un système plus global, cette hospitalité si souvent remarquée et louée par les observateurs. Knivet, lors de ces nombreuses pérégrinations et rencontres souligne que lui et ses compagnons sont accueillis par des chants et des danses. Les Indiens montrent ainsi «la grande satisfaction qu'ils avaient de nous voir»⁴.

¹ Jean de Léry, *op. cit.*, p. 252-253.

² Gabriel Soares de Sousa, *op. cit.*, p. 324. Cf. Alfred Métraux, *La religion des Tupinamba...*, *op. cit.*, p. 194.

³ Claude d'Abbeville, *op. cit.*, f° 300v-301r.

⁴ Anthony Knivet, *op. cit.* p. 81, 147.

Conclusion:

Selon Frank Lestringant «la danse des Indiens est à coup sûr un moment clé de la rencontre entre les deux mondes»¹. Malgré cela, les observateurs européens associèrent toujours étroitement danse et ivrognerie, source de débauche sous l'influence du diable. Les zéloteurs catholiques ou calvinistes comme Léry proscrirent sévèrement la danse, source d'exaltation des passions qui favorise la fornication². Pourtant, les danses renforcent la cohésion de la communauté. Elles permettent de raconter les mythes, de structurer la société, d'initier selon l'âge et le sexe. A l'orée du XVIIe siècle des peintres et illustrateurs européens fixèrent ces instants privilégiés dans la vie des communautés. Nous possédons quelques dessins et peintures représentant des danses indigènes, que ce soit du néerlandais Albert Eckhout qui croqua les Tapuias brésiliens ou de l'anglais John White qui peignit les danses rituelles des Powhatan de Caroline du Nord.

Une partie de ces rites, surtout les danses liées aux repas cannibales disparaissent progressivement, féroce­ment combattus par les Européens. Pourtant, fin XIXe-début XXe siècle, on peut comparer les danses des Apapocuva-Guarani et des Caingua avec celles qui viennent d'être décrites³. On est frappés par la ressemblance qui existe entre elles. Un texte de 1894 décrit les danses effectuées par les Caingua. Face à face de chaque côté d'un grand feu, hommes et femmes séparés se font face. Au centre le cacique tient un bâton pour marquer le rythme. Quand commence la musique, tous chantent au rythme des maracas portés à leurs chevilles. Les mouvements se réduisent à sauter pieds joints latéralement, les hommes vers la gauche, les femmes vers la droite⁴. Ainsi ils peuvent danser pendant des heures comme leurs lointains ancêtres...

¹ Frank Lestringant, *Jean de Léry ou l'invention du sauvage... op. cit.*, p. 147.

² Frank Lestringant, *Jean de Léry ou l'invention du sauvage... op. cit.*, p. 147-151.

³ Curt Nimuendaju Unkel, *As lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião dos Apapocuva-Guarani*, São Paulo, Editora Hucitec, 1987 [1914], p. 86-87.

⁴ Juan B. Ambrosetti, «Les Indios Caingua del Alto Paraná (misiones)», *Boletín del Instituto Geográfico Argentino*, t. XV, 1894, p. 673-674 (art p. 661-744)

Annexe

Claude d'Abbeville, *Histoire de la mission des Pères Capucins en l'isle de Maragnan et terres circonvoisines*, Paris, A l'imprimerie de François Huby, 1614.

f° 299r.

La danle est le premier & le princi-

f° 299v.

pal exercice des *Maragnans* : lesquels sont à mon aduis les plus grands danseurs qu'on trouue sous le ciel : car il ne se passe iour qu'ils ne s'assemblent en leurs villages pour ce subiet. Mais les danses ne sont si dissoluës entre ces Barbares comme elles sont entre les Chrestiens ; d'autant que les filles & les femmes ne dansent iamais avec les hommes , si ce n'est quelquefois en *Caouinnant* ou beuuant:encore se gardent-ils bien alors de beaucoup de folies, d'attraitz & deshonestetez par trop ordinaires és danses de pardeçà ; car les femmes ne mettēt que la main sur les espaules de leurs maris qui dansent , aussi ne voit-on tant de scandales & de mal-heurs qui arriuent icy par les danses & balets pleins de lubricitez & de dissolutions.

Quant à leur maniere de danser, elle est telle qu'ils ne font tant de mines & de folies, tant de sauts, tant de mignardises & destours:seulement ils se mettent tous en rond, fort pres les vns des autres, sans neantmoins se toucher ny s'entretenir aucunement, ne bougeant ordinairement d'une place:

de forte qu'ils ne s'eschauffent gueres en dansant, & encore moins en sautant, si ce n'est au temps de leur *Caouin*; car lors ils vont dansant & sautant autour des loges de leurs villages.

Lors qu'ils dansent, ils ont coustumierement les deux bras pendans, & quelquefois la main droicte vers le dos, se contentans de remuer seulement la iambe & le pied droict. Il est bien vray, que quelquefois ils s'approchent les vns des autres, & puis ils se retirent en arriere, tournant apres en rond, tousiours frappant du pied contre terre, mais ayant tournoyé trois ou quatre tours, chacun à la cadence se retrouve en sa place d'où il estoit party.

Ils ne se seruent d'autre instrument pour danser que du chant & de la voix, qui n'est pas moins estrange que leur façon, à ceux qui n'ont accoustumé de les voir: & pour obseruer leurs cadences & tenir la mesure, ils portent à la main vn certain instrument ou hochet appellé *Maraca*, fait d'vn fruit vn petit long en forme d'vn moyen Melon, mais tout vny, qui croist en leur

païs, dedans lequel ils mettent force petits grains noirs fort durs, & passent vn baston au trauers pour seruir de m^ache & poignée, qu'ils courent de fil de cotton & l'enrichissent és iours de leurs grands festins avec de belles plumes de diuerses couleurs; ayans à leurs iartieres des sonnettes de coques de fruits. Ils sonnent ces *Maraca* ou hochets selon le chant de leurs chansons en guise de tambour de bisquaye.

Il ne leur arriue iamais de chanter aucune chanson vilaine ou scandaleuse, comme l'on fait icy, avec par trop de licence, souuentefois au preiudice de l'honneur de Dieu, au detrimement de l'Eglise, au deshonneur du prochain, & à la corruption des bonnes mœurs, estant pleines de salerez, de detractions, & quelquefois remplies de blasphemmes. Mais leurs chansons ne sont qu'à la loiiange d'un Arbre, d'un Oyseau, d'un Poisson, d'un animal & autre chose semblable, sans aucunes paroles scandaleuses; & sur tout ils prennent plaisir à chanter chansons de leurs combats, de leurs victoires, de leurs triomphes, & autres exploits de guer-

re, dont ils se vantent à merueille, rapportant le tout à exalter & magnifier la vertu militaire; donnant des chants diuers à toutes leurs chansons, avec vn refrain qu'ils repetent tous ensemble à la cadance & à la fin de chaque couplet.

Ils chantent fort bas au commencement de leurs danses; & petit à petit ils se mettent en haleine, esleuât leurs voix en telle sorte, qu'en la fin vous les entendez chanter de fort loin avec vn accord merueilleux, principalement estant assemblez en grand nombre comme ils sont ordinairement.

Știri despre dans în literatura istorică bizantină din secolele VI-XIII

Vasile MĂRCULEȚ

News on Dance in Byzantine Historical Literature Between the 6th and the 13th Centuries

Information regarding dancing present in the byzantine historical literature from the 6th-13th centuries

The achievements of the Byzantine historical literature from the 6th-13th centuries sent us a series of information regarding dancing in the Byzantine world. They reveal us different forms of dancing or of the manifestations of human interaction through dance. This, we can identify both types of dances – saximum, gothic, kordax etc. –, and the circumstances in which the different dances were practiced. The information transmitted also allows us to ascertain the fact that some dances were taken and perpetuated from the Greek-Roman world and others were specific to the Byzantine world itself.

Key words: *dance, Byzantine world, saximum, gothic, kordax.*

Informations sur la danse dans la littérature historique byzantine des VI^e-XIII^e siècles

Les créations de la littérature historique byzantine des VI^e-XIII^e siècles nous ont transmises une série d'informations concernant la danse dans le monde byzantin. Celles-ci nous relèvent des diverses formes de la danse ou de manifestation de l'interaction humaine par danse. Selon celles-ci on peut identifier quelques types de danse – saximum, gothique, kordax etc. – mais aussi les circonstances où ont été pratiquées des diverses danses. Selon les informations transmises on peut tirer la conclusion que certaines danses ont été assimilées et perpétuées du monde gréco-romain et des autres étaient spécifiques seulement au monde byzantin.

Mots clef: *danse, monde byzantin, saximum, gothique, kordax.*

Formă de interacțiune umană și socială, dansul a constituit și în cadrul civilizației bizantine o componentă a culturii acesteia. La fel ca în toate celelalte civilizații, manifestarea prin dans a constituit și în lumea bizantină o formă de comunicare interumană.

De-a lungul secolelor, sursele istorice ne-au transmis o serie de informații referitoare la dans (*ᾠρχησις*) în lumea bizantină. Deși sumare, unele dintre acestea ne prezintă diferite forme ale dansului sau de manifestare ale interacțiunii umane prin dans. Pe baza lor pot fi identificate, atât unele tipuri de dans, cât și împrejurările în care erau practicate diferite dansuri. Ele permit de asemenea constatarea că unele dansuri au fost preluate și perpetuate din lumea greco-romană, iar altele sunt specifice lumii bizantine însăși.

Primele informații referitoare la dans, asupra cărora ne-am oprit, provin din lucrări ale literaturii istorice romano-bizantine din secolul al VI-lea. Asemenea știri, succinte, de altfel, se regăsesc în *Historia arcana (Istoria secretă)* a lui Procopius din Caesarea, precum și în *Ecclesiastike Istoria (Istoria ecleziastică)* a lui Evagrius Scholasticus.

Știrile comunicate de Procopius prin lucrarea sa sunt în relație directă cu viața și activitatea împărătesei Theodora, soția lui Justinianus I (527-565). Relatarea istoricului romano-bizantin cuprinde o serie de informații picante referitoare la tinerețea viitoarei împărătese, petrecută în lumea promiscuă a Constantinopolului, care gravita în jurul teatrelor și a Hippodromului.

Între informațiile transmise de Procopius se numără și acelea referitoare la dansurile practicate de Theodora, prezentată în două ipostaze: cea de actriță, lipsită de talent și cea de femeie de moravuri ușoare. Conform relatării autorului, asemenea dansuri erau executate de viitoarea împărăteasă, fie în cadrul unor orgii oferite de diverși particulari, fie cu ocazia spectacolelor care se desfășurau în Hippodrom.

Potrivit relatării lui Procopius, viitoarea împărăteasă „*nu era nici flautistă, nici cântăreață din harpă și nici pricepută la dans*”, ci se pricepea doar în „*a arăta frăgezimea și goliciunea trupului numeroșilor*

privitori”¹. Cu toată lipsa ei de talent actoricesc, Theodora era apreciată de un public frivol, tocmai datorită faptului că practica pe scenă o serie de dansuri lascive, erotice și obscene, cu o profundă conotație sexuală. Referitor la acest lucru, susține Procopius, „*de multe ori se dezbrăca în mijlocul teatrului, în fața mulțimii, și rămânea goală, purtând doar o centură în jurul părților rușinoase și peste sâni [...]. În această stare, se întindea pe jos pe pământ și stătea culcată cu fața în sus. Câțiva lucrători din teatru, desemnați să facă treaba aceasta, aruncau boabe de orz peste părțile rușinoase, iar niște gânsaci, anume pregătiți pentru acest lucru, le ciupeau una câte una cu pliscurile și le mâncau. Ea nu se rușina și nu se pierdea cu firea, ci părea că această gâdileală îi face plăcere*”². Într-o altă relatare a istoriei sale, Procopius scria că Theodora „*se dezbrăca și ieșea pe scenă în mijlocul jucătorilor, aplecându-se înainte sau scoțând în afară partea dindărăt a trupului. Împungea cu ea pe cei care o încercaseră sau pe alții care nu se apropiaseră de dânsa și le arăta tot ce putuse învăța pe nisipul palestreii*”³.

Știrile cuprinse în lucrarea lui Procopius din Caesarea permit identificarea unor similitudini perfecte între dansurile atribuite Theodorei și cele erotice și lascive practicate în zilele noastre în cluburile de streptees sau în diverse localuri de acest tip, în general rău famate, de către dansatoare specializate.

Parcurgerea *Istoriei secrete* ne relevă o ostilitate nedisimulată pe care Procopius din Caesarea o arată pe tot parcursul lucrării cuplului imperial, Justinianus I și Theodora. Cu atât mai interesant rămâne

¹ Prokopios, *The Secret History with Related Texts*. Edited and Translated with an Introduction, by A. Kaldellis, Indianapolis-Cambridge, 2010, II.9.12; Procopius, *The Secret History by Procopius*, Translated from the Latin by R. Atwater, Forgotten Books, 2010, p. 41; Procopius din Caesarea, *Istoria secretă*. Ediție critică, traducere și introducere de H. Mihăescu, București, 1972, 9.12.

² *Ibidem, Ibidem, Ibidem.*

³ *Ibidem*, II.9.23; *Ibidem*, p. 42; *Ibidem*, 9.23.

faptul că asemenea știri lipsesc cu desăvârșire în celelalte lucrări ale autorului, *De Bellis (Despre războaie)* și *De Aedificiis (Despre zidiri)*¹.

Întemeiați pe constatarea realizată, facem aici precizarea că informațiile transmise de Procopius, cu privire la viața de desfrâu dusă de viitoarea împărăteasă de la Constantinopol în tinerețea ei, se cuvin a fi acceptate nu multă atenție și cu spirit critic. O asemenea abordare este impusă de contextul specific și, mai ales de statutul politic și social avut de autorul romano-bizantin în momentul redactării diferitelor lucrări ale operei sale. Spre exemplu, atâta timp cât a fost un apropiat al curții imperiale, Procopius nu a avut decât aprecieri laudative la superlativ la adresa vieții și activității cuplului imperial, după cum se poate constata din celelalte două lucrări ale sale *De Bellis (Despre războaie)* și *De Aedificiis (Despre zidiri)*². Așa cum s-a demonstrat, *Historia arcana (Istoria secretă)* a fost scrisă după 550-551³. La data redactării ei, autorul, care ieșise din grațiile lui Justinianus I, fusese obligat să părăsească curtea, fapt care explică, în mare parte, ostilitatea arătată împăratului și defunctei sale soții. Din asemenea considerente, veridicitatea informațiilor cuprinse de Procopius în *Historia arcana (Istoria secretă)* se cuvine a fi acceptată cu serioase rezerve.

Asupra unui astfel de dans lasciv, de tipul celor la care face referire Procopius, numit *kordax*, practicat în perioada medievală în lumea bizantină, ne oferă câteva informații Niketas Choniates, la sfârșitul secolului al XII-lea și la începutul secolului al XIII-lea. Potrivit știrilor transmise de cronicarul bizantin, se pare că, un bun cunoscător al

¹ Idem, *The Wars of Justinian*. Translated by H.B. Dewing. Revised and Modernized, with an Introduction and Notes, by A. Kaldellis. Maps and Genealogies by. I. Mladjov, Indianapolis-Cambridge, 2014, pass.; Idem, *On Buildings*. Translated by H. B. Dewing and Glanville Downey, London -Cambridge, 1940, pass.

² Idem, *The Wars of Justinian*. Translated by H.B. Dewing. Revised and Modernized, with an Introduction and Notes, by A. Kaldellis. Maps and Genealogies by. I. Mladjov, Indianapolis-Cambridge, 2014, pass.; Idem, *On Buildings*. Translated by H. B. Dewing and Glanville Downey, London -Cambridge, 1940, pass.

³ A. Kaldellis, *The Date and Structure of Prokopios' Secret History and His Projected Work on Church History*, în „Greek, Roman, and Byzantine Studies”, XLIX, 2009, p. 585-616.

acestui dans a fost Ioannes Kamateros, o personalitate cultivată, la data respectivă *logothetes al dromoului* (λογοθέτης τοῦ δρόμου), viitor arhiepiscop al Bulgariei, respectiv de Ochrida. Cunoaștem din relatarea lui Niketas Choniates că Ioannes Kamateros, care era un mare chefliu, cu prilejul unei petreceri „a dansat dansul licențios al kordaxului, lovindu-și picioarele încoace și în colo”¹.

Dansul numit *kordax*, era unul de origine greacă². Despre *kordax* se știe că „era dansul comediei vechi; era lasciv și abia mai târziu a fost dansat și în alte locuri decât pe scenă”³. Putem conchide, deci, ca dansul numit *kordax*, era unul vechi, care s-a transmis din antichitatea greacă până în epoca bizantină.

Contemporan cu Procopius din Caesarea, scriitorul bisericesc Evagrius Scholasticus ne transmite și el unele informații care prezintă o altă formă de manifestare a sentimentelor prin dans. Respectivele știri sunt înregistrate de autor în contextul prezentării asasinării generalului Justinus-Boraides, nepot al lui Justinianus I și, totodată, vărul și contracandidatul la tronul imperial al împăratului Justinus II (565-578). Suprimarea lui Justinus-Baraides, la Alexandria, în Egypt, poate fi datată cu exactitate în anul 566. Evagrius relatează că în momentul în care le-a fost prezentat capul generalului asasinat, din ordin imperial, „împăratul însuși și consoarta lui Sophia, nu și-au putut stăpânii ura și plini de o furie de nestăpânit, uitându-se la capul lui retezat au jucat pe el, lovindu-l cu picioarele”⁴.

Informațiile transmise de Evagrius ne pun în prezența unui dans macabru, dacă actul poate fi numit dans. În opinia noastră, ceea ce ne prezintă autorul romano-bizantin este o modalitate de exprimare a unor sentimente de ură, comprimate până la momentul respectiv, de

¹ N. Choniats, *O City of Byzantium, Annales of Niketas Choniates*. Translated by H.J. Magoulias, Detroit, 1984, p. 64.

² G. Rachet, *Dicționar de civilizație greacă*, traducerea C. Litman, București, 1998, p. 93.

³ *Ibidem*.

⁴ *The Ecclesiastical History of Evagrius Scholasticus*, translated with introduction by M. Whitby, Liverpool, 2000, V.2.

refulare a tensiunii trăite de cuplul imperial atâta timp cât contracandidatul la tron, unul dintre cei mai talentați și mai populari generali ai imperiului, a fost în viață.

Un moment la fel de macabru, în care a fost implicat dansul, este prezentat de Niketas Choniates la sfârșitul secolului al XII-lea, Evenimentele consemnate de autor s-au consumat după urcarea pe tron a împăratului Andronikos I Comnenos (1183-1185). Potrivit relațiilor cronicarului bizantin, după asasinarea împăratului minor Alexios II Comnenos (1180-1183), în septembrie 1183, din ordinul lui Andronikos I, acesta a dat dispoziții ca trupul defunctului să fie aruncat în mare. Prezentând modul în care a fost dus la îndeplinire ordinul imperial, Niketas Choniates consemnează că „*barca de pescuit care a efectuat această dispoziție tragică a fost scoasă pe mare, acompaniată de cântec și dans, de doi bărbați care avea mare cinste, Ioannes Kamateros, prefect al kanikleii (ἐπί τοῦ κανικλείου), care mai târziu a fost numit arhiepiscop al Bulgariei, și Theodoros Chumos, care a fost onorat cu rangul de chartoularios*”¹.

O serie de știri, referitoare la dans în lumea bizantină, se regăsesc în unele variante ale poemului *Digenis Akritas*, care relatează evenimente consumate la hotarul răsăritean al Imperiului Bizantin, la zona de contact cu lumea seldjukidă musulmană, în secolele X-XI. La baza celei mai vechi versiuni cunoscute stă, potrivit cercetătoarei Elizabeth Jeffreys, un text „*creat la Constantinopol prin 1150*”². Eroul poemului este Basilio Digenis Akritas, fiul unui emir musulman din Syria, trecut în imperiu și creștinat, și al descendentei unei familii aristocrate bizantine, care își avea domeniile în vecinătatea respectivului hotar.

În acest punct al demersului nostru, precizăm faptul că în raport cu subiectul abordat de noi, referirile la dans cuprinse în poemul

¹ N. Choniates, *op. cit.*, p. 152.

² Elizabeth Jeffreys, *The Grottaferrata Version of Digenis Akrites: A Reassessment*, în vol. *Digenis Akrites. New Approaches to Byzantine Heroic Poetry*, edited by R. Beaton and D. Ricks, London, 1993, p. 36-37.

Digenis Akritas sunt însă extrem de puține. Totodată, ele sunt inegale din punctul de vedere al calității informațiilor transmise.

O variantă a poemului, se pare că una dintre cele mai vechi cunoscute, cea conținută de manuscrisul grec păstrat la Abația de la Grottaferrata, datat în secolul al XIV-lea sau chiar la sfârșitul secolului al XIII-lea (c. 1300)¹, cuprinde, între altele, și o scurtă referire la dans. Ea este făcută în contextul în care mama emirului seldjukid, stabilit în Imperiul Bizantin, este informată că fiul său, împreună cu nora, revine în țara natală. Potrivit relatării autorului poemului, la aflarea acestei vești, ea „*a dansat de bucurie*”². Dansul la care face referire poemul este unul al fericirii, al bucuriei, al mulțumirii generate de revederea unei persoane dragi.

O altă variantă, o prelucrare târzie a poemului, realizată pe la 1670 de călugărul Ignatios Petritzis din Chios, pătrată în biblioteca Colegiului Lincoln din Oxford³, conține două relatări referitoare la dans. Conținutul știrilor transmise este aproape la fel de laconic ca și în cazul variantei prezentate.

Prima știre despre dans din această versiune este făcut cu prilejul prezentării evenimentelor legate de căsătoria părinților eroului, Basileios Digenis Akritas, mama bizantină, tatăl, un emir musulman trecut la ortodoxie. Făcând o succintă descriere a nunții care a urmat

¹ N.-Ș. Tanașoca, *Istorie, legendă, poezie în poema bizantină despre Vasile Dighenis Akritas*, în *Dighenis Akritas*, traducere de N.I. Pintilie și N. Gaidagis, prefață și note de N.-Ș. Tanașoca, București, 1974, p. 8.

² *Les exploits de Basile Digénis Acrítas*, épopée byzantine publiée d'après le manuscrit de Grotta-Ferrara par É. Legrand, Paris, 1902, III, v. 117; *Digenis Akritas. Poema anonimo bizantino*, a cura di Paolo Odorico, Firenze, 1995, III, v. 117; *Digenis Akritis. The Grottaferrata and escorial versions*. Edited and translated by Elizabeth Jeffreys, Cambridge, 1998, III, v. 117.

³ Elizabeth Jeffreys, *Introduction*, în *Digenis Akritis. The Grottaferrata and escorial versions*. Edited and translated by Elizabeth Jeffreys, Cambridge, 1998, p. xxii; N.-Ș. Tanașoca, *op. cit.*, p. 8.

căsătoriei, autorul poemului scrie că „a nunții jocuri au ținut la patruzeci de zile / Și tineri falnici dănțuiau cu vrednice copile”¹.

A doua relatare, care se regăsește în aceeași variantă a poemului, este făcută în contextul descrierii deznădejzii și durerii sufletești a eroului, Basileios Digenis Akritas, pricinuite de neputința de a avea urmași. Cu privire la aceasta, autorul poemului relatează că, măcinat de durere, Digenis Akritas căuta să se consoleze angrenându-se în alte activități. Ca urmare, consemnează poetul, „de-aceea doru-i s-a schimbat în deznădejde mare / Și-a prins să meargă la vânat și la petreceri multe / Să vadă jocurile-n toi și cântece s-a asculte”².

Nu știm ce fel de dansuri erau cele la care face referire poemul *Digenis Akritas*. Nici denumirile lor nu le cunoaștem. Fac parte probabil din acele dansuri practicate în taverne unde „bărbații dansau cu femei pe muzică de flaut și chimvale și de bătăi ale mâinilor”³. Ceea ce putem afirma pe baza informațiilor prezentate este faptul că ele erau practicate cu ocazia unor evenimente fericite, precum nunțile și petrecerile.

Știri mult mai interesante și mai consistente referitoare la dans în lumea bizantină se regăsesc în lucrarea *De Ceremoniis Aulae Byzantinae*, atribuită împăratului Constantinos VII Porphyrogenetos. Știrile din lucrare permit, între altele, chiar identificarea unui tip de dans, *saximum*, practicat, atât în mediul aulic, cât și în cel popular al demelor⁴.

Informațiile referitoare la acest dans, cuprinse în cartea basileului-cărturar, conduc la constatarea că el era practicat pe scară largă în lumea bizantină, cel puțin în capitala imperiului. Lucrarea menționează,

¹ *Digenis Akritas*, traducere de N.I. Pintilie și N. Gaidagis, prefață și note de N.-Ș. Tanașoca, București, 1974, II, v. 547-548.

² *Ibidem*, VI, v. 2.214-2.216.

³ *The Oxford Dictionary of Byzantium*, editor in chief Al. P. Kazhdan, vol. 1-2-3, New York-Oxford, 1991, p. 582 (*The Oxford Dictionary*).

⁴ Constantini Porphyrogeneti Imperatoris, *De Ceremoniis Aulae Byzantinae libri duo*, Graece et Latine e recensione Io. lac. Reiskii, cum eiusdem commentarii integris, vol. I, Bonnae, MDCCCXXIX, II.15; II.18; II.35.

pe lângă alte detalii, inclusiv existența unor dansatori specializați în practicarea acestui tip sau stil de dans¹.

Importanța dansului *saximum* în lumea bizantină este relevată și de stabilirea unor reglementări și norme ale practicării acestuia, chiar de către autoritatea imperială. În acest sens, în *De Cermoniis* se precizează clar că practicarea dansului se realizează „în conformitate cu prevederile impuse de codul ceremonialului aceluia *saximum*”².

O serie de reglementări cuprinse în cartea împăratului-cărturar se referă la modul de executare a dansului *saximum* în mediul aulic. Prevederile stabileau inclusiv ordinea în care demnitarii participau la *saximum* cu prilejul diferitelor petreceri date la palatul imperial. Constatăm și în acest caz o strictă respectare, atât a ceremonialului aulic, cât și a etichetei de la curte. Potrivit știrilor cuprinse în *De Cermoniis*, demnitarii prezenți participau la *saximum* în funcție de ordinea rangurilor. Reglementările stabilite prevedeau că „*intră în saximum, adică în locul și în spațiul destinat dansului, magistri, anthipates, patricii, officiales, protospathares, care dansează după un mod și un ritual propriu*”³. Aceeași sursă ne mai informează și asupra faptului că fiecare demnitar își prezenta numărul numai în compania celor de același rang și numai cu acordul împăratului⁴.

Informațiile transmise ne determină să punem dansul *saximum* în legătură directă cu pantomima. Credem că nu este exclus ca el să fie chiar o formă a pantomimei.

Din unele informații, provenite din aceeași sursă, se desprinde constatarea potrivit căreia dansul *saximum* era practicat și în rândul populației de rând a lumii bizantine. Printre altele, aflăm că el era pus în scenă în primul rând de membri demeloi ai căror reprezentanți ieșeau învingători în întrecerile din Hippodrom. Spre exemplu, Constantinos VII Porphyrogenetos relatează în lucrarea lui că ieșind învingătoare

¹ *Ibidem*, II.35.

² *Ibidem*, II.18.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

în respectivele întreceri, dema albaștrilor „*a realizat saximum după ritul cunoscut*”¹.

Asemenea reprezentații erau oferite de deme și cu prilejul altor evenimente, ele fiind de altfel parte a ceremonialului care avea loc cu respectivele ocazii. Cunoaștem din relatarea lui Constantinos VII că, în data celebrării zilei sale de naștere, reprezentanții celor două deme principale, albastră și verde, „*nu au dansat în oraș*”². Această neglijență sau reavointă a atras după sine admonestarea conducătorilor celor două deme de către împărat. Lucrurile s-au rezolvat prin punerea în scenă a unui *saximum* de reprezentanții facțiunilor³.

Un dans sau joc, asupra căruia insistă Constantinos VII în *De Cermoniis Aulae Byzantine*, este așa-numitul *gotic*⁴. Dansul sau jocul se desfășura în fața suveranilor în dreptul celor două mari intrări ale marelui triclinium, în „*a noua zi a dodekaimeronului*”, respectiv în perioada celor 12 zile de sărbătoare cuprinse între Crăciun și Bobotează, cel mai probabil în data de 2 ianuarie⁵. Dansatorii sau jucătorii erau membri ai celor două deme principale, Albastră și Verde. Potrivit informațiilor transmise de împăratul cărturar câte doi dintre dansatori, *goții*, din rândul reprezentanților fiecărei deme, purtau măști. Dansatorii sau jucătorii demei albaștrilor se poziționau întotdeauna în partea stângă a spațiului destinat jocului, avândul drept conducător sau *maistor* (*μαίστωρ*) pe *drongarul flotei* (*δρογγάριος τοῦ πλοίμου*)⁶. La rândul lor, reprezentanții demei verzilor, avândul ca *maistor* (*μαίστωρ*), pe *drongarul Viglei* (*δρογγάριος τῆς Βίγλης*), se poziționau în partea

¹ *Ibidem*, II.15.

² *Ibidem*, II.35.

³ *Ibidem*.

⁴ *The Oxford Dictionary*, p. 582.

⁵ Constantini Porphyrogeneti Imperatoris, *De Cermoniis*, I.83; Constantin. VII Porphyrogénète, *Les livres des cérémonies*, t. II: *Livre I – Chapitres 47(38)-92(83)*. Texte établi et traduit par A. Vogt, Paris, 1939, § 92(83); Cf. Constantin VII Porphyrogénète, *Les livres des cérémonies*, t. II: *Commentaire. Livre I – Chapitres 47(38)-92(83)*, par A. Vogt, Paris, 1940, p. 186 (*Les livres des cérémonies*, II: *Commentaire*).

⁶ *Ibidem*; *Ibidem*.

dreaptă a spațiului destinat dansului sau jocului¹. Dansatorii mascați ai ambelor facțiuni, respectiv *goșii*, „*purtau blănuri întoarse și măști de diferite tipuri, țineau în mâna stângă un scut, iar în cea dreaptă bastoane*”². Dansul sau jocul se desfășura pe muzică de lăută interpretată de reprezentanții celor două facțiuni, care participau la el³.

Semnificația dansului sau jocului nu o cunoaștem. Albert Vogt oferă două ipoteze în acest sens. Prima este aceea că respectivul dans sau joc ar fi fost „*urmarea unei amintiri întepărtate a sărbătorilor bahice care se celebrau în momentul recoltării strugurilor și probabil supraviețuise, asemenea Carnavalului, în Bizanț*”⁴. Potrivit celei de-a doua ipoteze a autorului, „*este foarte probabil că acest joc să fie la originea admirației existente în Bizanț pentru costumele și modele gotice care luară naștere în capitală după victoriile imperiului asupra goșilor în secolul al VI-lea, dar deveniră, cu timpul, simple divertismente*”⁵.

În sfârșit, în lumea bizantină, dansul reprezenta un element indispensabil al unor sărbători. Spre exemplu, festivalul Sfintei Agatha, prăznuită la 5 februarie, „*includea dansul femeilor care tranzacționau pânză*”⁶.

Scene de dans sunt reprezentate de asemenea pe diferite artefacte, constând în piese de ceremonial sau de lux. Asemenea reprezentări se regăsesc, spre exemplu, pe coroana împăratului Constantin IX Monomachos (1042-1054), dar și pe o vază de argint din secolul al XII-lea aflată la Berezovo⁷.

¹ *Ibidem; Ibidem.*

² *Ibidem; Ibidem.*

³ *Ibidem; Ibidem.*

⁴ Constantin VII Porphyrogénète, *Les livres des cérémonies*, II: *Commentaire*, p. 187.

⁵ *Ibidem.*

⁶ *The Oxford Dictionary*, p. 582.

⁷ *Ibidem.*



În **concluzie**, creațiile literaturii istorice din Bizanțul secolelor VI-XII ne-au transmis o serie de informații referitoare la dans în lumea bizantină. Acestea ne relevă diferite forme ale dansului sau de manifestare ale interacțiunii umane prin dans. Pe baza lor pot fi identificate, atât unele tipuri de dans – *saximum, gothic, kordax* etc. –, cât și împrejurările în care erau practicate diferite dansuri. Știrile transmise permit de asemenea constatarea că unele dansuri au fost preluate și perpetuate din lumea greco-romană, iar altele erau specifice lumii bizantine însăși.

Bibliografie

1. N. Choniats, *O City of Byzantium, Annales of Niketas Choniates*. Translated by H.J. Magoulias, Detroit, 1984, p. 64.
2. *Dighenis Akritas*, traducere de N.I. Pintilie și N. Gaidagis, prefață și note de N.-Ș. Tanașoca, București, 1974, II, v. 547-548.
3. *The Ecclesiastical History of Evagrius Scholasticus*, translated with introduction by M. Whitby, Liverpool, 2000, V.2.
4. Elizabeth Jeffreys, *The Grottaferrata Version of Digenis Akrites: A Reassessment*, în vol. *Digenis Akrites. New Approaches to Byzantine Heroic Poetry*, edited by R. Beaton and D. Ricks, London, 1993, p. 36-37.
5. A. Kaldellis, *The Date and Structure of Prokopios' Secret History and His Projected Work on Church History*, în „Greek, Roman, and Byzantine Studies”, XLIX, 2009, p. 585-616.
6. *Les exploits de Basile Digénis Acritas*, épopée byzantine publiée d'après le manuscrit de Grotta-Ferrara par É. Legrand, Paris, 1902, III, v. 117; *Digenis Akritas. Poema*

- anonimo bizantino*, a cura di Paolo Odorico, Firenze, 1995, III, v. 117; *Digenis Akritis. The Grottaferrata and escorial versions*. Edited and translated by Elizabeth Jeffreys, Cambridge, 1998, III, v. 117.
7. *The Oxford Dictionary of Byzantium*, editor in chief Al. P. Kazhdan, vol. 1-2-3, New York-Oxford, 1991, p. 582 (*The Oxford Dictionary*).
 8. Constantini Porphyrogeneti Imperatoris, *De Cermoniis Aulae Byzantinae libri duo*, Graece et Latine e recensione Io. Iac. Reiskii, cum eiusdem commentariis integris, vol. I, Bonnae, MDCCCXXIX, II.15; II.18; II.35.
 9. Prokopios, *The Secret History with Related Texts*. Edited and Translated with an Introduction, by A. Kaldellis, Indianapolis-Cambridge, 2010, II.9.12; Procopius, *The Secret History by Procopius*, Translated from the Latin by R. Atwater, Forgotten Books, 2010, p. 41; Procopius din Caesarea, *Istoria secretă*. Ediție critică, traducere și introducere de H. Mihăescu, București, 1972, 9.12.
 10. G. Rachet, *Dicționar de civilizație greacă*, traducerea C. Litman, București, 1998, p. 93.
 11. N.-Ș. Tanașoca, *Istorie, legendă, poezie în poema bizantină despre Vasile Dighenis Akritas*, în *Dighenis Akritas*, traducere de N.I. Pintilie și N. Gaidagis, prefață și note de N.-Ș. Tanașoca, București, 1974, p. 8.

La *TARANTELLA*... Une danse pour exorciser la folie

Sara BACCHINI et Rosina SCALISE

Tarantella Un dans pentru exorcizarea nebuniei

Origines et signification de la danse rituelle

Abstract

In the southern regions of Italy for time immemorial a special dance was performed in the case of someone gone insane. It's supposed that lunacy was caused by a tarantula bite; so the other members of the community had to accomplish a special ritual for saving the "tarantolato" by madness. This ritual consisted in a dance in which the person bitten was in the middle and the other members of his community revolved around him organized in a circle and getting faster and faster.

This kind of dance is named tarantella by the name of tarantula, in Italian "tarantola". We can find many variants of tarantella region by region. People thought that thanks to this dance the person affected by mental disorder could be saved.

This dance, that in some special occasions like wedding is danced even today, testifies strong links in old communities and their reciprocal help!

Keywords

dance, ritual, madness, tarantula, communities.

Origines et signification de la danse rituelle

La *Tarantella* est une danse traditionnelle et populaire exécutée en un temps très rapide, généralement avec un rythme 6/8, mais aussi

12/8 et 3/8. On peut retrouver cette danse un peu partout en Italie Méridionale à partir du XIV siècle, surtout parmi les couches sociales les plus populaires. Elle dérive de la musicothérapie de groupe contre le tarentisme, en italien *tarantisme*¹. Ceci est une manifestation pathologique attribuée, selon les croyances populaires, à la morsure de la tarentule. Le seul moyen pour soigner l'individu atteint par cette manifestation est la *Tarantella*, une danse rituelle faite par les autres membres de la communauté qui peut durer plusieurs heures ou bien deux ou trois jours. Elle consiste en une répétition obsessionnelle d'un rythme frénétique par des *équipes* de musiciens guérisseur qui maintiennent constamment un niveau sonore impressionnant de rythme, de vitesse et de sonorité. Ils exécutent une danse pantomime que le *taranté* (l'individu mordu par la tarentule) et les autres membres de sa communauté doivent suivre sans pause. Toute la communauté danse en cercle autour de l'individu atteint par la morsure. Le symbole du cercle est fondamental puisqu'il recèle la signification plus profonde de cette danse ancestrale. Comme on peut le voir lors de l'exécution, chaque danseur du cercle se rapproche de l'individu au centre et danse librement avec lui en essayant d'apporter sa contribution à sa guérison; ensuite il revient dans le cercle dont un autre danseur se détache pour secourir le *taranté* au centre de la ronde. A la fin de ce rituel tous les membres de la communauté auront dansé avec le fou. Cette osmose continue entre les individus sains et l'individu troublé, entre le cercle et son centre, témoigne la signification profonde de guérison par la contribution collective de la *Tarantella* ainsi que les liens qui existaient autrefois dans les communautés. Cette dynamique du cercle et de l'encerclement qui protège l'individu a son reflet dans l'expression qu'on utilise dans certaines zones du sud de la Péninsule pour désigner les personnes atteintes de troubles psychiatriques. En ce cas on dit en dialecte: «il est sorti fou» à la place de l'expression courante en italien qui serait: «il est devenu fou».

¹ Alberto Basso, *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, pag.491-492

Le cercle est donc constitué par la communauté dont l'individu fait partie. La folie contraint l'individu qui en est atteint à sortir de cet encerclement où l'entière communauté essaie de le faire rentrer. La ronde rituelle est ainsi «le cercle magique qui représente l'unité à l'intérieur de laquelle la vie lutte contre la mort et la guérison contre la maladie¹». La morsure de la tarentule est perte de la conscience, perte de la volonté et de la présence. Le remède à cette condition est enveloppé en un horizon magique et obscur, avec une ritualité qui s'exécute surtout la nuit, qui renvoie mystiquement au royaume des ténèbres. Se mettre à la merci d'un être mystérieux, noir et poilu qui met en péril l'ordre de notre vie signifie faire les comptes avec l'inconnu et avec la mort. Cependant, comme l'affirme le musicien Danilo Gatto, «tout cela se produit en groupe, en même temps et entre individus appartenant au même peuple qui a trouvé les moyens pour élaborer un rituel; cela se produit donc en forme protégée²». De manière paradoxale, perdre sa propre conscience en dansant au rythme effréné de la tarentelle ne constitue pas un abrutissement ni moins un avilissement de la conscience; au contraire: perdre sa propre conscience en s'abandonnant à la musique des castagnettes et tambourins permet de retrouver une conscience majorée, devenue plus forte et puissante. La musicienne Anna Ricci, qui a étudié le phénomène de près au cours d'essais pratiques d'entrée en transe à travers la *Tarantella*, soutient à ce propos: «celui qui fait cette expérience se rend compte de l'énorme avantage, il sent qu'il guérit; et la guérison n'est pas terminer la transe mais retrouver soi-même³».

Avec le mot spécifique *tarentisme* (ou *tarentulisme*) on entend un état de malaise général accompagné d'un ensemble de convulsions et spasmes musculaires semblables à ceux causés par l'épilepsie, la catatonie, les délires, la dépression, les douleurs abdominales et musculaires, l'épuisement, les troubles émotionnels, l'hystérie. Prétendent

¹ Marius Schneider, *La danza delle spade e la tarantella*; p.16

² Danilo Gatto, *Basta Tarantelle, Antropologia della nuova musica popolare*; p.155

³ Anna Ricci, *Neotarantismo, Pizzica, trance e riti dalle campagne alle metropoli*; p.59

causée par la morsure de l'araignée italienne *Tarentule des Pouilles*, ou *Tarantola italiana*, *Lycosa Tarantula* (pour la différencier de la *Lycosa Raptor* ou *Tarentule de l'Amérique du Sud* bien plus dangereuse). La tarentule italienne, appelée aussi *Araignée Loup* dans la tradition populaire, est une araignée de grande dimension: la femelle peut atteindre, avec l'extension des pattes, la longueur de 7 centimètres.

La femelle a un curieux aspect éthologique: elle traîne pendant environ un mois son cocon avec les œufs, attaché à ses filières (des petits appendices abdominaux par lesquels est sécrété le fil de la toile). Les petits, dès l'éclosion du cocon, montent sur le dos de la mère pour être transportés à nouveau. Cette espèce d'araignée, en réalité pas offensive, utilisée comme bouc émissaire, a seulement une morsure douloureuse mais qui n'induit pas du tout les malaises que la tradition populaire méridionale lui a attribuée pendant des siècles.



D'ailleurs une raison plus cachée pourrait être à l'origine de cette danse thaumaturgique: c'était la seule manière pour que les couches sociales plus démunies puissent fêter et se livrer à une danse libératrice en toute circonstance et période de l'année. Cela permettait aussi aux femmes de danser librement. Tout cela n'aurait pas été possible dans l'ambiance moralisatrice et arriérée de l'Italie du Sud où dominait le

Les mouvements fébriles de la *Tarantella* avaient pour but de libérer, à travers la transpiration, le venin inoculé par l'araignée, et de rendre ainsi plus rapide et certaine la guérison. Les *tarantés* devaient danser, souvent pendant plusieurs jours de suite, pour estomper les effets du venin. Curieusement, la plupart des individus mordus étaient des femmes qui, si elles n'avaient pas été atteintes par la morsure, n'auraient pas eu d'excuse pour pouvoir danser de manière effrénée en se libérant de la fatigue et des préoccupations journalières.



Un autre aspect intéressant d'un point de vue anthropologique c'est que le tarentisme se manifestait surtout pendant les mois d'été, quand les paysans étaient le plus souvent en contact direct avec la terre et risquaient ainsi une morsure de la tarentule¹. Nous pouvons penser que la véritable raison de cette recrudescence du phénomène

¹ Très intéressant à ce propos sont les études menées par l'anthropologue Ernesto de Martino autour des années '50 du XX siècle. Ce chercheur s'est beaucoup intéressé aux rituels magiques et ésotériques pratiqués dans les régions les plus reculées d'Italie.

pendant les mois estivaux était due au fait que les gens passaient plus de temps en plein air et ensemble. Tout cela générait une plus grande énergie vitale, une envie de s'amuser, un désir de se défouler en oubliant temporairement la fatigue liée au dur travail des champs. Encore une fois la tarentule et sa morsure était un bon prétexte pour se distraire. Dans les dernières décennies, les études de médecine, pharmacie, entomologie, anthropologie¹ nous ont permis de comprendre que ces malaises ont une origine psychosomatique et que la morsure de la tarentule n'était qu'une excuse pour pouvoir danser librement à un rythme effréné, non codifié, en libérant des endorphines, laissant souvent entrer le sujet dansant dans un état de transe grâce aux mouvements de la musique. Ce phénomène est présent dans certaines œuvres littéraires depuis le XI et le XII siècles, mais certains chercheurs ont démontré l'absence de fondement de cette croyance populaire qui voit la cause du tarentisme dans la morsure de la tarentule. Cette danse rituelle a été plutôt interprétée en termes psychologiques et sociologiques. Ainsi, selon les différents chercheurs, la version thaumaturgico-musicale de la *Tarantella* serait une forme spéciale de danse macabre qui libère l'individu des phobies ancestrales, dont la tarentule n'est qu'un symbole, ou bien elle serait la manifestation d'un rituel chamanique où le tambourin est «l'instrument sacerdotal», l'instrument qui obtient la communication entre le ciel et la terre². De manière plus générale la *Tarantella* est interprétée comme la survie du lien entre «magie» et «rationnel» qui existait dans les anciennes civilisations et qui a été effacé par un progrès économique qui n'a pas tenu compte des coutumes ancestrales³.

La thérapie musicale de groupe du tarentisme est pratiquée surtout dans les Pouilles, où la présence de la ville de Tarente et du fleuve Tara pourrait aussi être vue comme un clin d'œil au nom de la

¹ *Quarant'anni dopo De martino. Il Tarantismo*. Atti del Convegno, Galatina 24-25 Octobre 1998; p.143

² Marius Schneider, directeur P. De Giorgi, *La danza delle spade e la tarantella*; p.17

³ Ernesto De Martino, *Sud e Magia*; préface

danse. La forme populaire de la *Tarantella* dans les autres régions de l'Italie du sud semble être moins liée à la guérison de la morsure d'insecte ou, peut-être cet aspect a été perdu au fil du temps. Elle est dansée au rythme des castagnettes et des tambourins, généralement en couples et présente certaines caractéristiques de la parade nuptiale. Nombreuses sont les descriptions d'érudits étrangers qui se sont intéressés à ce phénomène, souvent lors de leurs voyages en Italie du sud (*Manuel complet de la Danse*, de C. Blasis; *Lettres sur l'Italie*, de M. Dupaty; *Fragmente eines Reisejournals über Italien*, di Goethe; *Corinne ou l'Italie*, de Mme de Staël, parmi d'autres). Ils soulignent la nature libre et sauvage de cette danse et, en même temps, la grâce des danseurs unie à leur incroyable résistance physique. Parmi les premiers érudits qui se sont intéressés à ce phénomène on trouve le jésuite allemand Athanasius Kircher ¹, qui a étudié les tarentelles déjà au cours du XVII^e siècle. Ce grand savant de l'époque baroque, dont l'intellect et la curiosité se sont épanouis dans presque tous les domaines du savoir humain, nous a laissé trente-neuf livres qui touchent les mathématiques, l'astronomie, la musique, l'archéologie, la médecine, sans parler des langues orientales, de la volcanologie et d'autres sujets «curieux» même si moins scientifiques: la kabbale, l'occultisme. Ces livres fourmillent d'intuitions et d'hypothèses diverses dont il laisse à ses successeurs la tâche de les confirmer ou infirmer. Kircher nous a transmis plusieurs informations sur la *Tarantella* dans son traité *Magnes sive de arte magnetica* de 1641. Il s'y interroge à propos des effets de la morsure des tarentules et de l'antidote proposé traditionnellement. Ainsi ce moine jésuite rapporte qu'il y avait plusieurs mélodies de tarentelle. Chacune était liée au caractère spécifique de l'araignée. Il fallait que la danse plaise à l'insecte qui avait mordu le malade pour que la thérapie soit efficace.

¹ Athanasius Kircher est un savant et philologue allemand, né à Geisa (Geysen), près de Fulda, le 2 mai 1602, mort à Rome le 28 novembre 1680. Souvent comparé à Leonardo da Vinci, ce génie encyclopédique est appelé le «Maître des cent savoirs».



Cette union entre musique instrumentale et danse est très ancienne. Le chercheur André Schaeffner ¹ qui s'est intéressé à ce phénomène soutient que, si le chant a pu exister indépendamment de l'invention du langage, la musique instrumentale, même dans ses formes les plus primitives, présuppose toujours la danse; elle-même

¹ André Schaeffner, *Origine degli strumenti musicali*, 1996; pag.44

est danse. «L'être humain bat le sol avec ses pieds et ses mains, bouscule son corps en cadence, l'agite partiellement ou entièrement pour animer les objets et les ornements sonores qu'il endosse. Ces danses populaires accompagnent les premières musiques instrumentales existantes¹». Différemment des grelots et des sistres qui étaient liés au corps et étaient donc mis en vibration tout simplement par le mouvement de la danse, les castagnettes et les autres instruments secoués par les mains des danseurs peuvent résonner selon un rythme qui n'est pas nécessairement celui des pieds ou de la danse elle-même. Il en dérive un accompagnement instrumental qui peut être plus ou moins indépendant du corps et du rythme dansé et qui enrichit la musique par des nouvelles perspectives. Les castagnettes et les tambourins joués ensemble produisent ainsi une variété d'accents rythmiques qui, tout en contribuant à l'excitation de la danse, ne peuvent pas cependant être égaux aux pas de cette dernière. Il en résulte une polyrythmie (castagnettes-tambours-pieds) caractérisée par la diversité des rythmes et des accents plus que par la différence des trois matériaux. En tout cas, le danseur ne se laisse plus transporter seulement par le son, et la violence de ses pas ou la variété des grelots qu'il fait vibrer. Cela ne lui suffit plus; il produit alors une prolifération rythmique, conséquence naturelle de tout rythme collectif qui remplit les intervalles et les espaces de la musique avec d'autres mouvements et sons produits par d'autres instruments. Ceci se produit aussi dans la variété de *Tarantella* dansée, chantée et accompagnée par les castagnettes et les tambourins.

Les instruments musicaux: castagnettes et tambourins

Les instruments musicaux qui constituent la base de la *Tarantella* sont les castagnettes et les tambourins joués par couples de danseurs. Cette danse peut être accompagnée par la guitare et le violon ou par

¹ *Ibidem*; p. 25

d'autres instruments représentatifs des différents groupes ethniques qui peuplent l'Italie du Sud: les flûtes, les cornemuses, les accordéons. Les deux instruments musicaux par excellence restent quand même les castagnettes et les tambourins. Les castagnettes (appelées *nacchere*), sont un instrument musical idiophone à percussion réciproque, avec une intonation indéterminée, formées par deux tablettes creuses en forme de valve de coquillage et liées entre elles par une ficelle. Celle-ci est généralement fixée au pouce et à l'index de la main du musicien; à travers un mouvement circulaire du poignet et la rapide percussion exercée par les autres doigts, cet instrument produit un son sec et aigu et un effet rythmique très marqué. Déjà connues auprès des anciennes civilisations de la Méditerranée, en Grèce et à Rome, les castagnettes étaient connues sous le nom de *crotales*, instruments constitués initialement par des tablettes à percuter l'une contre l'autre, qui ensuite ont assumé une forme arrondie. Elles étaient employées dans les cultes de la déesse Cybèle et durant les rythmes dionysiaques. Les castagnettes sont arrivées en Europe probablement à travers les Arabes ou les Phéniciens. Elles sont typiques de la tradition espagnole et du folklore de l'Italie méridionale; souvent elles sont employées pour rythmer des danses comme celles de la *sarabanda* (ayant originellement un contenu effréné et licencieux), le *fandango*, le *flamenco* et les ballets traditionnels.





Le tambourin ou tambour basque est, par contre, un instrument membranophone à percussion. Il est formé d'un petit cercle en bois sur lequel est tendue une peau d'animal et dans lequel sont creusées des fissures où se trouvent des petits grelots ou des plaquettes métalliques. On le joue en percutant la peau avec la paume des doigts, ou bien en l'agitant rapidement en l'air et en utilisant uniquement le son des petits disques métalliques, ou en faisant descendre le pouce et les autres doigts de la main tout au long du diamètre de la membrane de

peau. Son origine est très ancienne: déjà dans l'ancien Egypte le tambourin était lié aux cultes lunaires et au rituel de la fertilité; pour ceci il était considéré aussi comme un instrument musical essentiellement féminin. En Grèce, où il était connu comme le *týmpanon*, il était un des attributs des baccantes et était joué pendant les rituels dionysiaques. Durant le Moyen Age il a été réintroduit en Europe par la culture islamique, à travers l'Espagne et l'Italie méridionale (souvent on l'appelle *cembalo*).

Jusqu'à la fin de la Renaissance, le tambourin a accompagné le chant et la danse, souvent à l'occasion de fêtes ou de représentations théâtrales. Par la suite il a fini par s'identifier de plus en plus avec la musique populaire. En effet, grâce au fait qu'il pouvait être utilisé rythmiquement comme accompagnement, le tambourin a trouvé un large emploi dans la musique et dans les ballets traditionnels, surtout dans les pays méditerranéens, où on peut le retrouver souvent représenté comme motif de décoration dans l'encadrement de tableaux ou à l'intérieur de ceux-ci avec des motifs floraux ou avec des figures dansant dérivées de l'iconographie pastorale (voir l'image de la Madone de l'Arc). Aujourd'hui il est diffusé dans tous les pays de la Méditerranée méridionale.

Une révolte à l'oppression catholique et sexiste par la danse

Dans le Sud de l'Italie, on peut trouver de nombreux types de *Tarantella*. Au cours des siècles, le phénomène *tarantella* s'est développé, diversifié, contaminé. La danse folklorique italienne est la photographie d'une identité nationale: un bagage complexe qui reflète pleinement la diversité sociale et géopolitique du pays. La danse traditionnelle italienne, est spécifique d'une région à une autre, mais se retrouve ensuite dans le terme générique tarentelle: acclamé, craint, utilisé et vendu, surtout par les peuples italiens, pendant des siècles. Araignée mythique, qui pique et injecte un venin capable d'entraîner

bientôt la victime dans la folie, à des crises et au besoin immédiat de soins physiques. Ainsi ce besoin d'évasion et de révolte envers les mœurs trop strictes a généré dans les différentes régions d'Italie des variantes de cette danse. **La tarentelle des Pouilles est appelée *pizzica* ou *pizzica-pizzica*, son nom est ainsi explicatif de ses fonctions puisque le verbe *pizzicare* en italien signifie «piquer». Cette variante régionale** est aujourd'hui connue pour avoir été le moyen principal de guérison du phénomène médico-socio-culturel appelé *tarantisme*. Le rythme est effréné et endiablé; les mélodies puissantes et entraînantes. Les coups des tambours et le bruit des cymbales se mêlent aux sons mélodiques des flûtes et des violons en donnant vie à d'anciennes sonorités qui ressuscitent les cultures et les peuples qui ont habité ces terres: grecs, arabes, albanais.

La *Pizzica* est une danse sensuelle et symbolique qui, au rythme furieux du tambourin, incarne la passion, la joie de vivre, la créativité populaire et en même temps la douleur d'une existence vécue sur une terre à la fois belle et rude. Cette danse est gaie et ludique, mais elle est souvent sensuelle et peut devenir une danse de séduction. Le couple exprime sa passion dans un tourbillon de pas, de regards qui donnent vie à la danse sensuelle d'un couple dressé entre ciel et terre, entre symbolisme et passion, et dans laquelle la simple conquête d'un foulard peut représenter une conquête amoureuse. Comme pour les autres tarentelles, la *Pizzica* est l'expression des humeurs, des soucis personnels qui deviennent socialement partagés. Mythe antique qui trouve ses racines dans le passé archétypal, saturé de symboles et d'idées provenant de la tradition du théâtre populaire. Utilisée principalement par les femmes, la danse de la *Pizzica* est liée à une souffrance où la féminité est très impliquée. La danse dans ce rituel est utilisée pour crier sa présence à travers le corps aux yeux du monde, un monde qui préférerait ignorer les vies délicates et compliquées des *tarantées*¹. Le tarentisme ne serait pas alors une religion du remord,

¹ Tullia Conte, *Tout sur la Tarentelle, anthropologie de la tarentelle contemporaine*, en "Sudanzare"; pag. 22

elle serait plutôt la célébration du revivre de la tarentule, empoisonneuse et tisserande, gardienne des rythmes et ordinatrice des cycles. En dansant avec la tarentule, en dansant comme la tarentule, la femme dépose son fardeau de peines quotidiennes et ancestrales, elle rétablit son sens de l'existence et se refond sur le plan de la valeur et de la signification. L'invisibilité sociale cède ainsi le pas à «une éclatante et résolue subjectivité¹». Se confondre avec la tarentule, devenir un seul organisme avec elle, permet de rentrer dans un univers mythique, de se rapprocher de ce cycle vie-mort-vie que la tarentule amène avec soi, d'aboutir à un plan cosmique. Le phénomène des *tarantées* ne serait alors que l'expression d'une astuce féminine à l'intérieur d'une société féroce ment répressive de la personnalité et de la condition des femmes.

La tarentelle de la région de Naples est plus connue sous le nom de *Tammurriata*. Elle tire son nom de la rythmique de base marquée par un énorme tambour appelé *tammorra*. Ceci est un tambour sur cadre avec de grandes cymbales en étain peint, il peut être décoré de peintures polychromes ou orné d'accessoires comme des rubans et/ou des cloches. Cette forme de tarentelle est dansée dans une vaste zone s'étendant de la vallée sud-est de Volturno, Caserta, la région Circumvesuviana (autour du Vésuve), jusqu'à l'Agro Nocerino, Nola et la côte amalfitaine. Sa forme musicale est très simple, la mélodie est produite exclusivement par la voix. Le rythme, ainsi créé est frénétique et irrégulier, et se base sur les variations du chant. La *Tammurriata* est une musique souvent liée à des rituels et à des fêtes religieuses, dans lesquelles la population se retrouve pour rendre hommage à la Sainte Vierge Marie, par le chant et la danse. Cette manifestation, tout comme la religion de ces terres a gardé un côté très païen, avec des mouvements à la fois agressifs et sensuels, qui rappellent les danses de séduction des oiseaux et des animaux. Dans une classification plus large des danses ethniques italiennes, la *Tammurriata* peut être incluse dans la famille de la *Tarantella* et constitue un sous-

¹ Ernesto de Martino, *La terra del rimorso* in "Ossimori", n.9-10, 1997; p.21

groupe spécifique et original basé sur le rythme binaire de façon rigide, sur la participation au bal uniquement en couples (mixtes ou non), sur la dynamique intense des bras. L'utilisation de castagnettes, qui en plus de fournir le rythme de base, nécessite une cinétique particulière des mains, des bras et du torse.



U sonu a ballu (le son pour danser), représente par contre un ensemble de tarentelles typiques de Calabre, dans lequel est représentée la grande variété des instruments utilisés dans les différentes zones

de cette région. Ainsi l'on peut trouver, selon les différentes localités: les cornemuses (appelées *zampogne*), les flûtes, les guitares battantes, les lyres). On y décèle les influences grecques et albanaises. La danse est composée d'une suite très rapide de pas, des plus contenus pour les femmes, aux plus extravagants pour les hommes. Comme dans les autres tarentelles, un seul couple danse à la fois, dans un cercle formé par le public, les musiciens, qui participent en poussant des cris, en battant des mains et en chantant. Curieusement c'est tout juste dans cette région située au fin fond de la Péninsule que cette danse rituelle assume le plus de variétés et de dénominations. Ainsi dans la zone centrale elle est appelée *U ballu zumparieddu* (le ballet sauteur). Dans la pointe de la région, aux alentours de la ville de Reggio Calabria, en face de la Sicile, la danse est définie *Viddanedda* (petite vilaine); ici on retrouve même une version de *Tarantella* pour les femmes et une pour les hommes, appelées respectivement *fimminina* et *masculina*. Au niveau instrumental la caractéristique de cette version de la danse est constituée par l'emploi de l'orgue de Barbarie et de l'accordéon ainsi que des cornemuses qu'on a déjà mentionnées. Au niveau chorégraphique on retrouve, par contre, le symbole du foulard agité par la danseuse que l'homme doit conquérir. Typique de cette version régionale de tarentelle est aussi le fait de soulever le jupon en tenant les extrémités soulevées avec les mains comme dans le *flamenco*. Ce qui ne nous surprend pas si l'on réfléchit que cette zone a été longtemps sous la domination ibérique et a ainsi subi une forte influence espagnole.

Dans toutes ces régions nous pouvons observer un évènement très curieux: la *Tarantella*, après des années d'oubli, est devenue un phénomène de masse à tel point que les mairies organisent des festivals de tarentelles, les écoles de danse en proposent de cours, et partout on peut trouver des sites, des associations culturelles, des formations musicales à ce sujet. Cette situation a vu aussi la naissance de plusieurs groupes musicaux qui proposent cette danse ancestrale; le musicien Danilo Gatto en compte plus que cent. Selon lui cette

prolifération est l'expression d'une révolte plus profonde et macroscopique que dans le passé; cette fois-ci c'est la révolte de toute l'Italie du sud face à un progrès économique dont cette terre a été exclue et qui n'a intéressé que le nord de la Péninsule¹.



Suspendue entre Passé et Présent la danse de la *Tarantella*, avec ses sons, ses couleurs, ses mouvements a une connotation marquée et exclusive. Elle est l'expression de la chaleur et de la vitalité du peuple de l'Italie du Sud dont elle témoigne l'histoire compliquée et la relation difficile avec une nature hostile. Cette danse s'imprègne aussi des us et coutumes propres à chaque ethnie vivant sur ce territoire. Elle est l'expression des liens de solidarité qui unissaient les anciennes communautés; mais elle est aussi, et surtout, l'expression de l'âme féminine qui, dans une terre rude et arriérée, trouvait en cette danse, sous prétexte de la tarentule, la seule possibilité de faire surgir sa passion et sa force vitale !

¹ Danilo Gatto, *Basta Tarantelle, Antropologia della nuova musica popolare*; p.68

Bibliographie

1. Alberto Basso, *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, vol. II Lexique, 1983-2005, ed. Utet, Turin
2. Ernesto De Martino, *La terra del rimorso*, 2002, ed. Net, Milan
3. Ernesto De Martino, *Sud e Magia*, 1959, ed. Feltrinelli, Milan
4. Danilo Gatto, Basta Tarantelle, *Antropologia della nuova musica popolare*, directeur Sergio Prodigio, 2014, ed. Ermes, Rome
5. Anna Ricci, Neotarantismo. *Pizzica, trance e riti dalle campagne alle metropoli*, 2004, ed. Graffiti, Pavona
6. André Schaeffner, *Origine degli strumenti musicali*, 1996, ed. Sellerio, Palerme
7. Marius Schneider, *La danza delle spade e la tarantella*, directeur Pierpaolo De Giorgi, 1999, ed. Argo, Lecce

Documents en ligne

8. Tullia Conte, *Tout sur la Tarentelle, anthropologie de la tarentelle contemporaine*, revue en ligne “Sudanzare”; 2016
9. *Quarant’anni dopo De martino. Il Tarantismo*. Atti del convegno, Galatina 24-25 Octobre 1998, ed. Besa, Nardò; 1999
10. Photos: La terra del Rimorso, de E. De Martino, Museo Tradizioni popolari Roma; exposition 2015

Dansurile anatoliene: Specificitate și posibile influențe

Alexandru BUCUR

Anatolian Dances Peculiarity and Plausible Influences

Abstract

A great number of old traditional dances have been preserved in Anatolia, among them the Sufi whirling dervish ritual dance being best known. The dance performed by the Whirling dervishes of the Mevlevi sect, followers of Mevlana's (1207-1273) Order, was forbidden by Mustafa Kemal, later known as Ataturk, the founder of the Turkish Republic. This mystic dance performed in order to reach religious ecstasy was their connection to the divine and the outer world, achieved by spinning in repetitive circles, by listening to the music and focusing on God. Through other dances, especially war dances, men often used weapons exposing their rapidity needed in a combat. Usually, men and women dance together each of them having a specific role. Some of these dances are surprisingly similar to dances from Muntenia region, Romania. It is difficult to know if, when and what influences existed between them.

Ideea acestui studiu ne-a încolțit în momentul în care, în Cappadocia, la Konya, în 7 octombrie 2015, am avut ocazia să admirăm o formație de dansatori profesioniști anatolieni, care ne-au încântat sufletul și privirea cu multitudinea de dansuri specifice. La un moment dat, spre sfârșitul spectacolului, s-a declanșat o melodie care, prin ritm și melodicitate, semăna cu ceea ce se cântă prin Muntenia. Dansatorii au încins o horă care, la fel, semăna izbitor cu o sârbă din sudul României. A fost momentul care ne-a declanșat o sumedenie

de întrebări, printre care: *De ce se dansează ca pe la noi?*; *Cine de la cine a împrumutat?* Revenirea acasă a însemnat o aprofundare a muzicii și dansurilor turcești, a istoriei, a originilor, evoluției și preluărilor realizate de otomani, în decursul timpului. Rezultatele sunt, pentru noi, extrem de interesante. Dar, pentru a le prezenta, este necesară – mai întâi – o trecere în revistă a zonei studiate, din punct de vedere geografic, istoric, antropologic și muzical.

A. Scurtă istorie al Anatoliei

Anatolia, în limba greacă Est, cunoscută și sub denumirea de Asia Mică, acum Turcia modernă, a fost inima Bizanțului înainte de invazia otomană. Cele mai vechi colonizări neolitice, descoperite la Çatalhöyük, Cayonu, Nevali Cori, Hacilar, Gobekli Tepe și Mersin sunt considerate a fi printre cele mai timpurii colonizări umane din lume. Deși originile unora dintre primele popoare sunt învăluite în mister, rămășițele civilizațiilor din epoca bronzului, cum ar fi popoarele hatice, acadice, asiriene și hitite, ne oferă numeroase exemple ale vieții cotidiene a cetățenilor săi și a comerțului lor. După căderea hitiților, noile state din Frigia și Lydia s-au dezvoltat puternic pe coasta de vest, pe măsură ce civilizația greacă a început să înflorească. Numai amenințarea persană le-a împiedicat să avanseze. Romanii, apoi bizantinii au continuat să clădească o civilizație înfloritoare în zonă.

Migrarea către vest a turcomanilor, originari din Asia Centrală, a dus la întemeierea, în anul 1055, a sultanatului Marilor Selgiucizi din Iran. Prin cucerirea drumului spre Antolia, bizantinii au reacționat și vor lupta împotriva lui Alp Arslan¹, care îi va învinge, în 1071, la Mentzikert. Și, iată, Porțile Anatoliei le erau deschise invadatorilor, care erau de două categorii: „războinici ai credinței” sau ghazi și nomazi

¹ Alp Arslan (n. 1029 – d. 15 decembrie 1072, Oxus, Turkmenistan) a fost al treilea sultan (din 27 aprilie 1064) al dinastiei Seljuq și stră-nepotul lui Seljuq, fondatorul dinastiei ce-i poartă numele. El a preluat numele de Muhammad bin Da'ud Chaghri atunci când a adoptat Islamul. Pentru priceperea sa militară, vitejia personală și abilitățile în luptă a obținut numele de familie Alp Arslan, care înseamnă *Leu Războinic* în turcă.

turcomani în căutare de pășuni pentru turmele lor. Prin răspândirea lor ulterioară, în toată Anatolia, s-a produs convertirea – parțială – a populațiilor creștine, autohtone, la islamism. Urmează influența sultanatului selgiucid din Rum (1037-1194), care dorea un stat bazat pe ordine, asupra „principatelor” anatoliene, conduse de „ghazi. Acesta i-a alungat pe bizantini din Anatolia Centrală, după înfrângerea lor la Myriokephalon, în 1176¹. Sultanatul și-a stabilit capitala la Konya. A urmat sosirea mongolilor, care și-au impus suzeranitatea asupra zonei. Prin dispariția sultanatului, apoi prin slăbirea puterii mongole, la începutul secolului al XIV-lea, ghazii recapătă forță și încep lupta cu populațiile creștine din zonă. În 1326, căpetenia turcomană Osman² cucerește orașul Brusa (Bursa), care a devenit prima capitală adevărată a otomanilor. Apoi, alte victorii asupra bizantinilor vor duce la cucerirea țărmului sudic al Mării Marmara și intrarea în Dardanele. Apare un alt lider, cunoscut ca Murad I (1360-1389), care a cucerit Ankara apoi, a luptat împotriva Principatului din Karaman, pe care l-a învins și a transformat teritoriul în imperiu. Un alt lider, Baiazid I (1389-1402), a învins armata principilor anatolieni apoi a luptat împotriva lui Tamerlan³, care a invadat sud-estul Anatoliei. Baiazid a decis să supună întreaga Anatolie. În 1397 a cucerit Karamanul, principatele nordice în 1398 iar în 1399, Cilicia. În 1402, Tamerlan – alături de principii – a restaurat principatele, prin învingerea lui Baiazid. Fiul lui Baiazid, Mehmet I (1413-1421) și fiul acestuia, Murad al II-lea⁴ au reintegrat în teritoriul otoman nordul și sud-vestul

¹ Turcii selgiucizi, conduși de sultanul Kilidj Arslan al II-lea (1156-1192), au înfrânt trupele bizantine ale lui Manuel I Comnen (n. 28 noiembrie 1143, Constantinopol – d. 24 septembrie 1180, Constantinopol).

² Osman I, Osman Gazi, Osman Bey sau Osman Han, cu pseudonimul Fahrüddin sau Osmancik (n. 1258, Provincia Bilecik, Turcia – d. 1324, Provincia Bilecik, Turcia), a fost fondatorul Dinastiei Otomane și al Imperiului Otoman.

³ Timur Lenk („Timur cel Șchiop”, n. 8 aprilie 1336 – d. 18 februarie 1405), a fost un cuceritor mongol, întemeietorul unui imperiu cu capitala la Samarkand (astăzi în Uzbekistan) și al dinastiei timuride, care a durat până în 1507.

⁴ Murad al II-lea sau Koca Murad (n. iunie 1404, Amasya, Turcia – d. 3 februarie 1451, Edirne, Imperiul Otoman) a fost sultan între anii 1421-1451 (cu o întrerupere între 1444-1446).

Anatoliei. A urmat Mehmed (Mahomed Cuceritorul, 1451-1481) care, în 1461 a anexat Trapezuntul din Anatolia Orientală, apoi, în mai puțin de zece ani, a pus stăpânire pe Karaman. Nomazii turcomani au fost, în marea lor majoritate, masacrați. Totuși, cei din sud au stârnit revolte. Pe fundament religios, în 1511, o puternică revoltă a cuprins Anatolia Centrală. Selim I (1512-1520) a reinstaurat ordinea, prin înfrângerea sultanului mameluc, în apropierea Alepului, în august 1516. Ultimul, care integrează toată Anatolia la imperiu, a fost Suleiman Magnificul (1520-1566)¹.

B. Istoria muzicii și dansului anatolian

Având un amplasament geografic unic, acolo unde Occidentul și Orientul se întâlnesc, Turcia a fost liantul esențial în amestecarea culturilor orientale, islamice și mediteraneene, de-a lungul istoriei. Anatolia, una dintre primele zone populate de oameni, dispune de o diversitate culturală unică, datorită influenței diversității populațiilor care s-au succedat în zonă. Cultura bogată se reflectă atât în muzică cât și în dansuri. Există chiar și o legendă care ne relatează cum a luat naștere muzica în Turcia. La întoarcerea de la o vânătoare, unul dintre participanți a auzit un sunet aparte și frumos. Când s-a uitat mai atent, pentru a vedea de unde provine, a descoperit un craniu de cal. Câteva șuvițe din coamă erau înfășurate în jurul craniului, vibrând la adierea vântului. Vânătorul a luat craniul și a încercat să imite sunetul, bătând ritmul cu degetele. Muzica venită din craniu era frumoasă și melodioasă, așa că, pe baza acestui principiu a realizat primul instrument cu coarde.

Muzica turcă se împarte în următoarele categorii: 1. Muzică laică (vocală; instrumentală); 2. Muzică religioasă (pentru moschee; misti-

¹ Panait I. Panait, *La cumpăna continentelor*, București, 1980, p. 19-29; Mehmet Ali Ekrem, *Civilizația turcă*, București, 1981, p. 9-60, 91-100; Robert Mantran (coord.), *Istoria Imperiului Otoman*, București, 2001, p. 15-143; Jean Sellier, André Sellier, *Atlasul popoarelor din Orient. Orientul mijlociu, Caucaz, Asia Centrală*, București, 2007, p. 171-176; Ömer Demir, *Cappadoce. Berceau de l'Histoire*, Ankara, 2012, p. 16-17, 54, 97, 106-107; .

că); 3. Muzică militară; 4. Muzică de scenă (pentru dansatorii din buric: Köçek, Çengi și Curcunabaz; muzică de dans; muzică „Karagöz”, pentru teatrul de păpuși; muzică pentru „Orta Oyunu” – dans intermediar; canto; operetă). Este necesar să subliniem faptul că, muzica populară turcească, cu origini în stepele Asiei, este în completă contrastanță cu muzica turcească clasică de la curtea Imperiului Otoman.

Muzica tradițională include – în principiu – cântece anonime, care sunt create urmând un anumit ritm, fiind apoi cântate în locuri publice în regiunea unde au fost compuse, o parte din ele supraviețuind până la noi¹. În strânsă legătură cu muzica, a apărut și dansul. Denumirea de „Dans Oriental” – în arabă „Raks Sharqi” – include diversitatea dansurilor din Orientul Apropiat – denumire pe care cultura europeană, plină de prejudecăți, a tradus-o „danse du ventre” (în franceză), „Belly Dance” (în engleză), în română însemnând „dans din buric”. Această denumire este foarte săracă și simplificată în comparație cu ceea ce se reflectă din complexitatea și bogăția mișcărilor dansatorilor. Este adevărat că mișcările provin mai degrabă din abdomen și din șolduri, dar tehnica și frumusețea dansului constă în ceea ce îi dă și dificultate, adică izolarea diferitelor părți ale corpului și mișcarea lor independentă sau simultană. Figurile de dans sunt completate de elemente tandre, într-un mod continuu pe ritmurile melodiei, pași condimentați cu accentuarea ritmurilor prin gesturi, mișcări energice, prompte și precise ale dansatorilor. Valoarea sentimentală a dansului se exprimă prin pozițiile și mișcările specifice ale brațelor, iar sufletul dansului, care provine din pasiunea și expresivitatea enigmatică a dansatorilor, o completează².

Dansul constă în mișcări voluntare, ritmice și armonioase ale corpului și este o modalitate universală de exprimare a ființei umane. Din vechime, oamenii au găsit multe ocazii de a dansa. Deși există o istorie foarte lungă a dansului, oamenii nu au dansat întotdeauna din

¹ George Pascu, Melania Boțocan, *Carte de istorie a muzicii*, vol. II, Iași, 2003, p. 551.

² Shay Anthony, *The Male Dancer in the Middle East and Central Asia*, în „Dance Research Journal”, 38, nr. 1-2, 2006, p. 137-162.

aceleași motive și nici în același mod. În unele civilizații dansul este considerat de natură divină și are drept scop să aducă rezultate magice și religioase. În altele, este utilizat ca divertisment individual sau colectiv. În societățile moderne de astăzi a devenit arta coregrafiei și a spectacolului. Principalele tipuri de dans pot fi clasificate astfel: dansurile religioase; dansul ca magie; dansul ca distracție și divertisment și dansul ca spectacol¹. Și în Anatolia, dansul s-a format în decursul evoluției otomanilor, cu rădăcini în trecutul acestora și legături cu zona de plecare, dar și prin preluarea unor dansuri locale.

C. Principalele tipologii ale dansului anatolian

Cel mai important cercetător al dansului turcesc, Metin And², a stabilit originea și a clasificat astfel dansurile turce:

1. Dansurile religioase și dansul ca magie. Mai mulți cercetători ai domeniului consideră că originea dansului este religioasă. În timpurile străvechi, oamenii au dansat crezând că prin această manifestare pot influența, controla sau modifica rezultatul evenimentelor naturale care se situau dincolo de puterea lor de înțelegere a fenomenelor. Aceste tipuri de dansuri au constatat doar din câteva gesturi. Și rolul lor a fost acela de a asigura comunicarea dintre oameni și lumea exterioară, care le era necunoscută. În timp, astfel de dansuri au fost transformate în rituri și ceremonii pentru a asigura fie gloria în război, fie ploaia fertilă sau o vânătoare productivă. De-a lungul secolelor, dansul, care inițial urmărea să aducă natura sub controlul oamenilor, a dobândit o caracteristică religioasă și a devenit o rugăciune sau o mulțumire pentru zei³.

2. Dansul ca distracție și divertisment. Deși bărbații, inițial, au dansat ca o închinare la forțele naturii, în timp au descoperit plăcerea

¹ Lomax, Alan, et.al, *Dance Style and Culture* in "Folk Song Style and Structure", 1968, Washington, D.C., s. 222-247; Nathalie Lecomte, *Dansin Yapisi ve Rolü*, Paris, 1991, vol. 5, p. 426-427.

² Născut la 17 iunie 1927, Istanbul, Turcia – decedat la 30 septembrie 2008, Ankara, Turcia.

³ Nathalie Lecomte, *Dansin Yapisi ve Rolü*, Paris, 1991, vol. 5, p. 427.

să danseze și pentru destindere, recreere. Această acțiune a fost realizată cu scopul unic de a încânta pe dansator, nu pe privitor. Dansurile folclorice fac parte din această categorie. Aceste dansuri sunt realizate pentru eliberarea emoțională a individului, dar și pentru coeziune, socializare și consolidarea relațiilor sociale¹.

3. Dansul ca spectacol. Orice dans, realizat pentru spectatori și pentru necesitatea de a încânta ochiul privitorului, intră în această categorie. Spre deosebire de dansurile ca distracție, cele din această categorie sunt realizate în beneficiul spectatorilor și nu neapărat de dragul dansatorului. Deoarece aceste dansuri au scopul de a fi urmărite, gustate și apreciate, trebuie să reflecte preferințele și gusturile publicului. Dansurile de acest tip sunt supuse unor reguli stricte și folosesc tehnici sofisticate. De cele mai multe ori, dansurile care se încadrează în categoria distracției se transformă în spectacol. Acest lucru se întâmplă și atunci când grupurile profesioniste de dans includ dansurile populare în repertoriul lor.

În Anatolia de astăzi toate cele trei tipuri de dans, prezentate mai sus, coexistă. Acestea sunt: dansurile cvasi-religioase ale ordinelor dervișilor și cele din gruparea aleviților²; dansurile țaranului anatolian, cele numite dansuri folclorice; dansurile „Çengis” și „Köçek”, care încă mai supraviețuiesc în mediul rural; dansul din buric; baletul clasic și dansul contemporan – dansul ca spectacol³.

¹ Ibidem, p. 427-428.

² Aleviții sunt o grupare religioasă islamică, care are un sistem religios ce încorporează aspecte religioase atât din islamul sunnit cât și din cel šiit. Guvernul turc consideră aleviții (estimați între 5 și 12 milioane) ca fiind o grupare heterodoxă.; totuși unii turci aleviți și radicali sunniți consideră că aleviții nu sunt musulmani. Practicile alevite includ elemente sufite.

³ Metin And, *Turkish Dancing*, Ankara, 1976, p. 15-17; Nathalie Lecomte, *Dansin Yapisi ve Rolü*, Paris, 1991, vol. 5, p. 428; Feride Pinar Selekler, *Competitive advantages Turkey in Folk*, Ankara, 1996, p. 17-18.

D. Caracteristicile și denumirile dansurilor populare anatoliene

Izolarea geografică a satelor, diversitatea influențelor rasiale și etnice, dar și tradițiile culturale au împiedicat Turcia să aibă dansuri folclorice în sensul real. Prin urmare, nu există nici un singur dans care să fie cunoscut și dansat de toată lumea din întreaga țară. Cu toate acestea, fiecare județ și chiar fiecare sat are propriile sale dansuri originale. De aceea Metin And a preferat să numească aceste forme de manifestare „dansuri ale țărânului anatolian”. Deși termenul „dansuri țărănești anatoliene” descrie mai bine caracteristicile acestora, ar fi necesar să se utilizeze cel de „dansuri populare turcești” din motive de simplitate, mai ales că cea mai mare parte a teritoriului Turciei se află în Anatolia. În limba turcă nu există niciun cuvânt care să fie folosit de toată lumea, în întreaga țară, pentru a denumi ceea ce înseamnă dans. Dar, diferite regiuni, chiar și fiecare district, dețin numele lor generic special, care acoperă toate dansurile originale din regiunea respectivă (**Foto 1**)¹.



Foto 1 (https://en.wikipedia.org/wiki/Turkish_dance)

¹ Metin And, *Ovun ve Bügü*, Istanbul, 1974, p. 130-132; Metin And, *Turkish Dancing*, Ankara, 1976, p. 65-67. Fotografiiile utilizate au fost preluate din: https://www.google.ro/search?q=imagini+dans+turcesc&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=NBppwbd-D7_kGM%253A%252CSM10fy1BMtViKM%252C_&usg=__5P8sYpQJjQOfFHU-O7wluuvQ-GE%3D&sa=X&ved=0ahUKEwid9f2ApKnAhVDJ1AKHaDgAjqQ9QEIKTAA#imgcr=m5IV-4PopRHpmM: (accesat la 25 martie 2017).

Nume regionale pentru dans: în mai multe regiuni se numesc „kalgi”; în Tekirdağ se numesc „Kirin”; în Manisa, „tüneğ”; în Elaziğ, „şikiltim”; în Isparta, „heleşek”; Există și unele cuvinte generice pentru grupuri mai mari de dans: în Anatolia de Est, „bar”; în Anatolia Centrală, „halay”; în Anatolia de Nord, „horon”; în Anatolia de Vest, „bengi” și „zeybek”; în Regiunea Tracică, „karşilama”, „sirtö”; în Anatolia de Sud-Vest, „teke”¹.

Un **dans** extrem de interesant este cel al **dervișilor rotitori**, practicat de sufiții² din ordinul religios al dervișilor, aleviților. Începând de prin secolul al XIII-lea, sufismul, orientat mai mult filosofic, a început să se transforme dintr-o teosofie heterodoxă, într-o doctrină „imanentistă” care a dus la extrem esoterismul și indiferența față de ideile religioase. În concepția sufiștilor, sufletul și întreaga creație nu sunt decât emanații divine. Contopirea mistică provocă o indistinție absolută între suflet și Dumnezeu. Ceea ce a fost la început un mod de viață, s-a amplificat într-un sistem mistico-filosofic, cu elemente panteiste. În acel secol iau ființă „frățiile” (literal „căile”), care recunosc un anumit lider spiritual și își dezvoltă propriul sistem și disciplină³. Cel mai important reprezentant din Anatolia a fost Rumi Jalal ed-Din⁴, mare maestru sufit și poet. Adept al căii contemplative centrată pe iubirea unitivă. A fondat, la Konya, o confrerie sufită (tariqah) a *dervișilor rotitori* (denumiți mawlawiya) a căror tehnică spirituală se bazează pe puterea transformantă a muzicii și a dansului sacru (sema). Sema este un ritual vechi de 700 de ani ce combină recitări din poemele Mevlânâ, pasaje din Coran acompaniate de muzică tradițională

¹ Feride Pinar Selekler, *Competitive advantages Turkey in Folk*, Ankara, 1996, Anexa B.

² Sufismul este un curent apărut în secolul al VIII-lea și răspândit mai ales în Persia. În centrul vieții religioase a acestei doctrine se află iubirea reciprocă dintre Dumnezeu și oameni, respingând, prin urmare, ideea inaccesibilității lui Dumnezeu. Doctrina sa este influențată de mai multe religii: budism, zoroastrism, hinduism și are la bază apropierea față de Dumnezeu prin cunoaștere mistică, iubire și asceză.

³ Nadia Angheliescu, *Introducere în Islam*, Editura Enciclopedică, București, 1993, p. 75.

⁴ Pe numele său complet Mawlânâ Jalâl ad-Dîn Muhammad Rûmî (n. 30 septembrie 1207, Khorassan, Iran - d. 17 decembrie 1273, Konya, Turcia), cunoscut și ca Mawlânâ (Domnul nostru).

orientală și dansul dervișilor, ce intră în transă putând în acest fel să execute la nesfârșit rotiri în jurul propriei axe (**Foto 2**).



Foto 2

Se crede că omul este posesor al unei inteligențe care-l distinge și îl face superior altor ființe. Dervișii își provoacă spiritul în a înțelege și a armoniza cu toate ființele din jur. Ceremonia Sema reprezintă o călătorie mistică a fiecărui individ, o ascensiune spirituală prin minte și iubire pentru aflarea adevărului și a perfecțiunii. Însuși costumul dervișului este plin de semnificații – pălăria înaltă și conică reprezintă mormântul egoului, cămașa albă cu poale largi ce se rotește armonios în timpul dansului semnifică giulgiul egoului iar mantia neagră, ce este abandonată înainte de începerea rotirii, reprezintă părăsirea mormântului și renașterea spiritului în adevăr. Poziția dervișului nu este nici ea întâmplătoare – mâna dreaptă este întinsă spre cer, cu palma ridicată pentru a primi binecuvântarea cerească, iar cea stângă coboară spre pământ, într-o mișcare stânga-dreapta în jurul inimii. Capul este aplecat lateral pe brațul ce tinde către divinitate, pregătit parcă de

primirea unui tăiș de iatagan. În acest fel dervișul îmbrățișează întreaga omenire cu afecțiune și dragoste¹.

Ce se prezintă azi turiștilor, este un dans spectacol. Pentru a înțelege adevărata lui semnificație este nevoie de studierea descrierilor vechi ale acestuia. Din fericire, despre obiceiurile turcilor, a ajuns până la noi scrierea unui ardelean, Christian Cloos². Acesta, în 1438, la asediul turcilor asupra orașului Sebeș (jud. Alba), a luptat eroic dar a căzut în captivitate și a ajuns rob la Edirne. În următorii 20 de ani, „studentul” din Sebeș a avut o viață plină de încercări: a fost vândut de la un stăpân la altul și încarcerat de mai multe ori, până să fie din nou eliberat. Despre destinul său din această perioadă amintește o scrisoare din San Michele, datată 12 decembrie 1458, în care se face referire la „Captivus Septem Castrensis”. În cei douăzeci de ani de captivitate, Christian a învățat turcește și a deprins foarte bine obiceiurile și firea oamenilor între care trăia. După eliberarea din robie, se pare că a ajuns în Germania, apoi la Roma. După ce și-a recâștigat libertatea și a ajuns cel mai probabil în Germania, a scris o carte, de 65 de foi, în limba latină, *Tractatus de moribus, conductionibus et nequicia Turcorum*, (*Tratat despre caracterul, moravurile și nelegiuirile turcilor*), semnată Anonimul de la Sebeș și publicată la Roma în 1475. Lucrarea respectivă a fost considerată în trecut primul incunabul

¹ Alfred von Kremer, *Geschichte der herrschenden Ideen des Islams*, Leipzig, 1868, p. 52-67; Ignaz Goldziher, *Materialien zur Entwicklungsgeschichte des Sufismus*, în „Vienna Oriental Journal”, vol. XIII, 1899, p. 35-56; Ali bin 'Uthman al-Hujwiri, *The Kashf al-Mahjub, the Oldest Persian Treatise on Sufism by al-Hujwiri*, London, Luzac, 1911, p. 30, 33-40; Louis Massignon, *Essai sur les origines du lexique technique de la mystique musulmane*, Paris, 1922, p. 84; Marijan Mole, *Les Mystiques Musulmans*, Paris, 1965, p. 9-10; Martin Lings, *What is Sufism?*, London, 1975, p. 16; Eva de Vitray-Meyerovitch, *Anthologie du soufisme*, Paris, 1978, p. 24; Javad Nurbakhsh, *Sufism: Meaning, Knowledge and Unity Khaliqahi Nimatullahi*, New York, 1981, p. 13; Muhammad Abdul Haq Ansari, *Sufism and shari'ah*, London, 1986, p. 31, 37-38; Julian Baldick, *Mystical Islam. An Introduction to Sufism*, London, 1992, p. 30; Arthur Arberry, *An Introduction to the History of Sufism*, New Delhi, 1992, p. 21-22, 31, 37; Mircea Florian, *Misticism și Credință*, București, 1993, p. 97.

² Datele referitoare la el sunt incomplete (n. 1422, Romoș, Hunedoara – d. 1502, Roma). Se crede că, la momentul capturării era elev, avea doar 16 ani și venise la Sebeș ca să urmeze clasele Gimnaziului. Este cunoscut și sub alte nume: *Studentul din Romoș*, (*Rumeser Student*), Georgius de Hungaria, Captivus Septemcastrensis, Frater Schebeschensis).

cu autor, din zona Transilvaniei. Timp de un secol, până în 1560, cartea a fost tipărită în 25 de ediții, apărute la Berlin, Köln, Nürnberg, Paris, Strasbourg, etc. fiind un fel de bestseller în epocă. Succesul ei extraordinar se explică prin faptul că a constituit primul studiu detaliat asupra vieții turcilor, cu aspecte din istorie și etnografie, popor practic straniu și necunoscut atunci europenilor. Una dintre ediții, cea apărută la Nürnberg în 1530, are prefața semnată de Martin Luther.

Iată extraordinara sa relatare despre modul de viață și dansul dervișilor rotitori. „Unii dintre ei dau dovadă de cea mai mare putere de a îndura [...] și nu se gândesc la treburile pământești [...] Unii au parte de vedenii, alții de revelații de tot felul, unii sunt într-o stare de contemplație, alții de extaz supranatural, iar din acest punct de vedere nu e nimeni dintre ei să nu aibă o revelație spirituală, despre care să se facă o presupunere, de care să fie sigur și să afirme fără tăgadă că este în rândul și în clasa *dervischler*. Căci acesta este numele tuturor celor care trăiesc într-o asemenea stare. Iar după cât de felurite le sunt experiențele spirituale se deosebesc în purtare și în felul de a trăi; fiecare poartă un semn al mărturisirii sale [...] Oamenii lor sfinți au și ei niște sărbători, fie pentru ofrandele aduse de popor, fie în amintirea înaintașilor lor ori pentru vreo altă trebuință de rând a poporului, cum ar fi să ceară ploaie sau cer senin ori altceva asemănător. Atunci se adună și se strâng toți cei care sunt din ținuturile din preajmă și se face mai întâi un ospăț pentru toți. [...] Și, odată încheiată masa, cel care este întâiul dintre ei, luând un chimval, îl face să sune, iar ceilalți, ridicându-se pe rând, încep să dănțuiască. Sărbătoarea lor este numită *machia* și dansul *czamah*. Se face cu o mișcare ritmică și bine strunită a întregului trup, cu gesturi cuviincioase și demne și cu mișcări bine potrivite ale tuturor mădularelor, după căutarea ritmică a instrumentului muzical, cu totul adecvat pentru aceasta, iar la sfârșit, cu o mișcare ca un vârtej, foarte iute, în cerc, și cu o rotire ori răsucire, care este esența însăși a acestui dans. Cei mai însuflețiți dintre ei se răsucesc cu o asemenea iuțeală, încât cei care privesc nu-și pot da seama dacă este om ori o statuie. În aceasta vădesc o sprinteneală a trupului aproape supranaturală. Și chiar dacă cineva îi poate imita în celelalte

gesturi ale dansului, în această răsucire însă nimeni nu-i poate imita, oricât ar fi de bine întocmit și de sprinten. După ce au dănțuit fiecare în parte, se ridică toți deodată și dănțuiesc de-a valma, rostind niște cuvinte de binecuvântare pentru sănătatea celor care le-au dăruit ofrande ori pomeni.

Recită și niște poeme transmise de la înaintașii lor, care le-au vorbit, în spirit, pe când se aflau în transă ori în extaz. Asemenea poeme [...] păreau să adeverească mai degrabă credința creștină decât pe cea a turcilor. De aceea preoții lor nu le recunosc temeinicia, spunând că cei care le-au rostit nu au înțeles ce rosteau, pentru că se aflau în transă ori extaz și erau lipsiți de puterea de a pricepe atunci când le rosteau.

Așadar, când sfinții se află printre oameni, fiecare se străduiește să dea un semn al desăvârșirii ori credinței sale, iar dintre toate gesturile prin care o demonstrează nici unul nu-i vedește atât de bine cucernicia ori înflăcărarea ca dansul despre care am vorbit mai înainte. [...] Pe când unul dintre aceștia era găzduit în casa noastră, după cină s-a ridicat, și-a pus cingătoarea și a început să dănțuiască; iar în vreme ce se rotea se auzeau niște glasuri ce răsunau din el, așa încât toți care se aflau în casă, încremeniți de uluire, abia puteau să-și țină în frâu lacrimile. [...] Dau dovadă de atâta frumusețe în toate vorbele și faptele lor și vădesc în deprinderi și gesturi o asemenea simțire religioasă, încât par a fi nu oameni, ci îngeri. Au uneori pe chip un semn al prezenței spirituale, încât chiar dacă nu l-ai mai fi văzut niciodată, pe dată îl puteai recunoaște doar privind-i fața. [...] Căci ei spun că au fost aleși de Dumnezeu să stea mai presus de ceilalți și că se cuvine să fie cinstiți de toți ca prieteni ai lui Dumnezeu. Spun că au dobândit în chip aparte bunăvoința lui Dumnezeu, mai mult decât ceilalți și mai presus de ceilalți, încât nimeni nu se poate mântui fără mijlocirea bunăvoinței lor”¹.

¹ Gerg Captivus Septemcastrensis, *Tratat despre obiceiurile, ceremoniile și infamia turcilor*, București, 2017, p. 102-106.

Considerăm necesară prezentarea, pe scurt, a principalelor tipuri de dansuri populare din Anatolia. Prin urmare, le vom enumera și vom face câteva referiri la modul de realizare a acestora, instrumentele muzicale utilizate și participanți.

Bar. Prin structura și formarea lor, acestea sunt dansurile efectuate de grupuri, în aer liber. Aceste dansuri sunt răspândite, în general, în partea estică a Anatoliei (provinciile Erzurum, Bayburt, Agri, Kars, Artvin și Erzincan). Dansurile femeilor și cele ale bărbaților, sunt diferite unele de celelalte. Principalele instrumente ale dansurilor sunt davul și zurna. Mai târziu, a fost adăugat și clarinetul, la cele ale femeilor.

Halay. Acest dans popular este răspândit, într-o mare măsură, în Anatolia de Est, Sud-Est și Centrală și este unul dintre cele mai izbitoare dansuri. Are o desfășurare bogată, și totuși, prin simplitatea lui este simbolul creației și originalității populației. Elementele ritmice ale dansurilor de halay sunt foarte bogate și se efectuează în cea mai mare parte cu o combinație tambur-zurna, precum și cu kaval, sipsi, cigirtma sau baglama (un instrument cu trei coarde duble) sau realizat atunci când doar se cântă vocal.

Horon (din grecescul „Horos”). Acest dans este întâlnit în zona de coastă a Mării Negre și în părțile adiacente. Se desfășoară de către grupuri mixte, circular (sub formă de horă), fiind caracterizat prin pași mici și distincți. Este foarte diferit de dansurile populare din alte părți ale țării, prin tempo, ritm și măsură. Melodiile de acompaniament sunt rediate foarte repede, cu un tambur și zurna (tipul mic de zurna, „cura”). În plus, se utilizează și instrumente de suflat, cum ar fi cimpoiul, fapt care arată preluarea lui de la traci.

Zeybek, este răspândit în: zona mării Egee, sudul mării Marmara și Anatolia Occidentală, fiind realizat de o persoană, de două sau de un grup. În părțile centrale ale Anatoliei poartă numele de „seymen”. Are o varietate de tempouri, cum ar fi: foarte lent, lent, rapid și foarte rapid. În special în zeybek lent, instrumentele tradiționale sunt combinația zurna-drum. Utilizarea a două tobe și două zurna, în combinație,

este o tradiție. În afară de tambur-zurna, un Baglama, un fluier etc., sunt folosite pentru dansuri Zeybek rapide.

Karşilama (un fel de muzică de nuntă) și **hora** (din arta antică grecească) sunt dansuri populare cu structură melodică și ritmică și cu diferențieri mari, în funcție de structura culturală a regiunii. Sunt utilizate în: vestul Anatoliei Centrale, zona vestică de lângă Marea Neagră, sudul Mării Marmara, estul regiunii mediteraneene.

Instrumentele tradiționale utilizate constau din combinația a doi tamburi și două zurna, cea mai caracteristică utilizare a acestei combinații fiind observată în această regiune. Dansurile Karşilama se pot găsi și sub denumirea de **Çifteteli**.

Kaşık Oyunlari (dansurile cu linguri de lemn). Aceste dansuri sunt, în general, răspândite în regiunea mediteraneană și au o structură foarte diferită, cu coregrafie caracteristică, evidențiată prin ritm și melocitate. Instrumentele folosite sunt violina, baglama și clarinetul. În general, ele sunt însoțite de cântece populare. **Kolbasti** este un dans foarte răspândit și utilizat în special de către adolescenți. **Lezginka** se regăsește în principal în Kars și Ardahan.

Samah. Instrumentele tradiționale sunt baglama, violina etc. Dar există dansuri în care nu se utilizează niciun instrument ritmic. Dansul pe ritmuri vocale (fără orice instrument) este, de asemenea, răspândit pe scară largă. Cele mai dezvoltate dansuri sunt formate din trei părți, și anume: a) agirlama, yeldirme, kogdurma.

Syrtos, sunt dansuri grecești, originare din antichitate, care se realizează de cercuri cu dansatori și pot fi admirate mai ales în regiunea Mării Negre. **Shiksaray**, este un alt dans turcesc, cu origini în regiunea Mării Negre. **Van** și **Adiyaman** sunt două dintre cele mai des utilizate și populare dansuri folclorice regionale din Anatolia.

Dansurile din Anatolia prezintă o mare varietate în ceea ce privește complexitatea pașilor și gradul de rapiditate. De exemplu, există dansurile „düz oyunlar” care sunt clare și simple; există „kivrak oyunlar”, care sunt realizate sărind pe un picior și făcând salturi; există, de asemenea, „kesik oyunlar” care sunt dansate într-un ritm

foarte rapid. În multe dintre dansuri, ritmul și ritmicitatea se schimbă în timpul spectacolului. În unele, aceste schimbări provoacă trei sau patru divizări, ca o suită¹. Acompaniamentul la dans variază de asemenea. Poate fi instrumental sau vocal. Un exemplu de dansuri însoțite vocal pot fi „nanay” (numite și „yalh” și „leylim”, în diferite districte) din Anatolia de Est. Acestea sunt dansuri cu ritm lent, fără acompaniament instrumental, însoțite doar de cântece. În unele dansuri însoțite de o melodie, tema cuvintelor este identică cu cea a dansului și a stilului dansului, iar atitudinea și gesturile dansatorilor ilustrează această temă. În unele, cântecele care însoțesc dansurile, sunt sub formă de argumente și dialoguri. Unele dintre aceste acompaniamente vocale sunt realizate din cuplete dar pot fi și dialoguri schimbate între fete și băieți².

În unele regiuni, dansurile sunt însoțite de sunetele produse de baterea palmelor sau prin pocnirea degetelor. Unele dansuri sunt însoțite de sunetul produs de linguri (**Foto 3**), iar în unele dintre astfel de dansuri, un clic al limbii este folosit în plus față de sunetul lingurilor³. Dacă dansurile sunt însoțite de muzică, atunci se va observa că instrumentele muzicale utilizate, sunt diferite de la o regiune la alta. Instrumentele includ cimpoi, corn sau goarnă („zurna”), tambur sau tobă („davul”), „bağlama”, acordeon, „kemençe” și multe altele⁴. Dansurile anatoliene variază și în funcție de sexul dansatorilor. Unele dansuri sunt realizate numai de bărbați, unele sunt efectuate numai de femei iar altele sunt amestecate. Variația genului afectează stilul mișcărilor dansatorilor. Dansurile realizate de bărbați sunt mai viguroase, în timp ce dansurile efectuate de femei sunt mai grațioase. Cu toate acestea, există excepții de la aceste generalizări⁵.

În ceea ce privește tema, dansurile anatoliene se împart în două mari categorii de dansuri: abstracte și mimetice. Dansurile artistice

¹ Metin And, *Türk Köylü Ovunlan*, Istanbul, 1964, p. 1-100; Metin And, *Turkish Dancing*, p. 67.

² Feride Pinar Selekler, *Competitive advantages Turkey in Folk*, Ankara, 1996, p. 18-19.

³ Metin And, *op. cit.*, p. 68-69.

⁴ Gökten Ay, *Folkloru Giriş*, Istanbul, 1990, p. 26-35.

⁵ Metin And, *op. cit.*, p. 70-71.

nu au teme. Dansurile mimetice se bazează pe o temă care prezintă caracteristici dramatice. Temele dansurilor mimetice se încadrează în cinci categorii. Acestea sunt: care redau acțiunile animalelor; care reproduc rutina zilnică a vieții satului; de personificare a naturii; care descriu lupta; care reprezintă curtea și flirtul.



Foto 3

Dansurile au diferite tipuri de coregrafii. Există trei categorii tipice de coregrafii, și anume dansurile cu lanțuri sau lanțurile, dansurile de cuplu și dansurile solo. Uneori, dansurile cu cercuri închise sunt combinate cu lanțuri sau cu dansuri drepte iar dansatorii își dau drumul unul la celălalt, rup cerclul pentru a forma un semicerc sau invers. În unele cazuri, inelul înconjoară pe cineva sau ceva; de exemplu muzicantul la „zurna”, muzicantul cu tamburină, muzicantul la „davul” sau mirele. În unele dansuri, un obiect este plasat în mijloc. De exemplu, o pălărie, care simbolizează prada, este plasată în centrul dansului „Kartal halayi” din Tokat¹, iar în „Çandır Tüfek Oyunu” din Giresun² dansatorii își descarcă armele în mijlocul cercului. În unele

¹ Oraș situat spre nordul Anadoliei.

² Capitala provinciei omonime, din nordul Anadoliei.

dansuri, dansatorii realizează două cercuri concentrice. În unele dintre astfel de dansuri, femeile se poziționează în cercul interior în timp ce bărbații dansează într-unul exterior, în altele, este exact opusul¹.

Modurile în care dansatorii se prind în dans, sunt – de asemenea – numeroase. În „daldala” din Erzurum², dansatorii se prind unul pe celălalt, punându-și brațul în jurul taliei vecinului. În unele dansuri, participanții stau în linie, unul după altul, ținând talia persoanei aflate în față cu ambele brațe. În unele dintre cele ale dansatorilor din Bitlis³ se țin unul pe altul, prin prinderea degetelor. Alte modalități includ legarea armelor, conectarea degetelor, îndoirea mâinilor cu degetele legate, ținându-se de umăr, îmbrățișându-se unii pe alții și altele. În majoritatea dansurilor din Anatolia de Sud-Est, partea superioară a corpurilor dansatorilor nu se mișcă, iar dansatorii se prind unul pe altul ferm, astfel încât să se miște ca un singur corp. În unele dansuri, la care participă ambele sexe, forma de legare este prin prinderea capetelor unei batiste⁴.

În multe dansuri, participanții sunt independenți de lanț. De exemplu, în „Çorum Halayı”, dansatorul principal iese ocazional de pe linie și dansează în fața celorlalți dansatori. Un alt exemplu ar fi „Kara Kız” din Gaziantep⁵, în care liderul lanțului se detașează de linie, iar ceilalți dansatori doar îl însoțesc⁶.

Există o serie de dansuri efectuate de o echipă de bărbați și femei. Câteva exemple pentru astfel de dansuri sunt „Kaşengi” din Kars⁷, „Delilo” de la Tunceli⁸, „Çibikli” din Gaziantep, „Temur Ağa” de la Van, „Türk kızı” de la Tunceli, „Bejini” de la Ağrı⁹, „Tiringo” de

¹ Metin And, *Ovun ve Bügü*, p. 135-139.

² Capitala provinciei omonime, situat spre estul Anatoliei.

³ Capitala provinciei Bitlis, din estul Anatoliei.

⁴ Metin And, *Turkish Dancing*, p. 72-75.

⁵ Cunoscut și ca Antep, este capitala provinciei omonime, situat în apropierea graniței cu Siria, în regiunea Anatolia de Sud-Est.

⁶ Metin And, *op. cit.*, p. 76.

⁷ Capitala provinciei cu același nume, din regiunea Anatolia de Est.

⁸ Capitala Provinciei Tunceli, situat în mijlocul regiunii Anatolia de Est.

⁹ Capitala provinciei Ağrı, la capătul estic al Turciei, lângă granița cu Iranul.

la Bitlis, „Töverek Koran” din Eskişehir¹, „Ebeler” din Kütahya². Modul în care femeile și bărbații sunt dispuși în aceste dansuri, variază. De exemplu, în „Süzme Oyunu” de la Bitlis, „İğdir Ban” de la Bayburt³ și Turnalar de la „bărbați și femei din Kayseri”⁴ se postează alternativ, astfel încât o femeie se află la un capăt și un bărbat stă la altul. În „Koç Halayı” din Sivas⁵, fiecare sex ocupă o jumătate din linie. În multe dansuri, dansatorii stau în două rânduri îndreptate unul spre celălalt. Unele dintre dansurile cu lanț dublu sunt doar pentru bărbați, unele sunt doar pentru femei, iar altele sunt pentru ambele sexe. Uneori, aceste două linii se apropie una de alta, își lovesc mâinile și se retrag pentru a lansa un nou atac⁶. Un alt tip de coregrafie este aceea prin care dansatorii trec pe sub o arcadă (Foto 4), realizată de brațele ridicate ale unui cuplu⁷.



Foto 4

¹ Capitala Provinciei Eskişehir, localizată în partea de nord-vest a țării.

² Oraș situat la sud de Eskişehir.

³ Oraș din nord-estul Turciei, situat pe râul Çoruh și este capitala provinciei Bayburt.

⁴ Oraș în partea centrală a Anadoliei, reședința Provinciei Kayseri.

⁵ Cunoscut și ca Sevastia sau Sebaste, este un oraș din centrul Anadoliei și capitala provinciei omonime, localizată în partea estică a regiunii Anadolii Centrală. Aici, în anul 324 d.Hr., 40 de soldați creștini (cei 40 de mucenici) aparținând Legiunii a XII-a Fulminata (*Legio duodecima Fulminata*), au fost torturați și apoi uciși din ordinul lui Licinus.

⁶ Metin And, *op. cit.* p. 76-79.

⁷ Ibidem, p. 76-79.

Cealaltă categorie de coregrafie include dansurile de cuplu. Aceste dansuri pot fi interpretate de doi bărbați, două femei, un bărbat și o femeie sau două femei, din care una este deghizată în bărbat. Există o altă coregrafie care se încadrează în două categorii: dansuri de grup și dansuri de cuplu. În aceste dansuri, numărul de dansatori variază între trei și patru. Exemple de dansuri care se încadrează în această categorie sunt: „bulgur oyunu” din Ankara, „Şeyh Şamil” din Muş¹ dansat de trei bărbați și o femeie; „Yavuz Bağlamalı” de la Izmit², dansat de doi bărbați și două femei, „Osmanlı” de la Safranbolu³, dansat de doi bărbați și o femeie; „Dringi” de la Bayburt⁴, dansat de două femei și doi bărbați⁵.

Ultima categorie de coregrafie o reprezintă dansurile solo. Acestea pot fi împărțite în cele realizate de un dansator și cele efectuate de o dansatoare. Dansurile „Zeybek” sunt în mare parte realizate de un singur dansator. Chiar și atunci când locul de dans poate fi ocupat de alți dansatori, este încă considerat un dans solo, în timp ce dansatorii se descurcă independent unul de celălalt. Prin urmare, prezența celorlalți dansatori nu adaugă nici o caracteristică nouă liniei coregrafice a spectacolului dansatorului individual. Pe lângă bogăția și varietatea dansurilor, există o bogată tradiție de dans în Anatolia și totodată numeroase ocazii de dans⁶.

O caracteristică finală a dansurilor populare anatoliene, care trebuie subliniată, este că aceste dansuri fac parte din categoria dansurilor de distracție și divertisment. Prin urmare, extrem de rar, participanții au intenția de a încânta ochii unui grup de spectatori și, prin urmare, majoritatea nu fac efortul de a se da în spectacol. În general, dansurile populare anatoliene sunt doar pentru bucuria și plăcerea participării

¹ Capitală a provinciei Muş, din Anatolia de Est.

² Anticul Nicomedia, oraș situat în nord-vestul Anadoliei, la circa 100 Km est de Istanbul spre Ankara, Prefectură a Provinciei Kocaeli.

³ Oraș și district al Provinciei Karabük, situat în nord-vestul Anadoliei, în regiunea Mării Negre.

⁴ Capitală a provinciei omonime, localizată în partea de nord-est a Anadoliei.

⁵ Metin And, *Ovun ve Bügü*, p. 140-143.

⁶ Metin And, *Turkish Dancing*, p. 80-85.

și pentru recreere. Din acest motiv, participanții la aceste dansuri nu au interese estetice. Excepțiile de la această regulă sunt – în majoritate – dansurile solo, cum ar fi „Zeybek”. Pe măsură ce dansatorii execută aceste dansuri pentru a obține satisfacția personală și eliberarea emoțională, există repetări ale pașilor și figurilor în aceste dansuri. Din același motiv, muzica lor are o structură pentatonică. Acestea sunt melodiile care variază între note singulare și patru note, provocând și o anumită monotonie în muzică. De asemenea, țăranul anatolian preferă să se desfășoare dansând în curțile din sate. Acest lucru duce la utilizarea unor anumite instrumente muzicale, cum ar fi tamburul sau toba („davul”) și cornul sau trompeta („zurna”). Trebuie remarcat faptul că numărul dansurilor populare de interior este semnificativ mai scăzut decât al celor de exterior. Astfel de dansuri sunt însoțite de instrumente de interior, cum ar fi „bağlama”.

În contextul otoman, tinerii dansatori de sex masculin erau cunoscuți ca „köçek”. Aceștia erau fie dansatori profesioniști, fie amatori, care puteau fi găsiți în spectacolele pentru curtea otomană imperială, pentru elitele otomane, în tavernele din Galata și Pera, din Istanbul, sau în întreaga Anatolie. Tânărul dansator a existat și există în diferite manifestări în Orientul Mijlociu și Asia Centrală. Fetele dansatoare și băieții dansatori sunt o instituție recunoscută în Orientul Apropiat; ei au fost considerați actori și actrițe în perioada lor de glorie. Cu toate acestea se știe destul de puțin despre ei, deoarece dansul lor a fost privit de către scriitorii din trecut ca un „sport necorespunzător și rău”, mai ales atunci când a fost practicat de către profesioniști. Numele, atât pentru băieții cât și fetele care dansează este, la origine, asemănător cu cuvântul „Çingene” care înseamnă țigan. Și, în mod real, majoritatea acestor dansatori erau, de fapt, țigani. Băieții dansatori au fost organizați în diferite bresle sau companii de animatori numite „KOL”. Pe la mijlocul anilor 1600 s-a estimat că numărul acestora ar fi fost de 3000, organizați în aproximativ 12 companii. Ei au fost, de obicei, țigani, armeni sau evrei, turci mai puțin, din cauză că aceștia au considerat – și încă consideră – că această profesie este una degradantă. În orice caz, astfel de dansatori au fost atât de iubiți

de publicul lor, că poeții îi omagiau în versurile lor, laudând frumusețea fizică și abilitățile acestora, iar pictorii și desenatorii i-au reprezentat în operele de artă (**Foto 5**)¹.



Foto 5

Fetele dansatoare au avut, de asemenea, o breaslă. Acestea au fost – și rămân – foarte populare și apreciate, făcând deliciul celor care le urmăresc. O „KOL” sau companie de dansatoare era formată din „Kolbași”, liderul companiei și asistentul ei și, de obicei, 12 fete dansatoare și patru muzicieni numiți „straci”, unul care cânta la vioară, altul la un tambur dublu, numit „nekkare”, iar ceilalți la două timpane. Limita de vârstă a dansatoarelor era 35 de ani. Kolbași și asistentul ei erau femei în vârstă. Dansul lor a fost descris ca fiind realizat prin contorsiuni sugestive, o mișcare rapidă de stomac și răsucire a corpului, o aplecare a trunchiului pe spate, în măsura în care spectatorii le încurajau și le recompensau prin punerea unei monede pe frunte (**Foto 6, 7**). Acesta este același obicei observat și în Egipt, numit „nukoot”. Fiecare mușchi și ambii umeri au fost acționați să tremure („șimi”) și toate acestea au fost alternate cu ipostaze grațioase și

¹ Brittany G. Haynes, *Performing modernity in Turkey: conflicts of masculinity, sexuality, and the Kôçek Dancer*, New York, 2014, p. 3-4.

gesturi afectuoase. Uneori se realiza o pantomimă a iubirii fizice, cu o expresie de pasiune reținută; uneori dansatoarea se retrage, alarmată sau umilită iar, alteori, luând atitudini curajoase și îndrăznețe, mimează că își aruncă sânii sau buzele către spectatori.



Foto 6

Cea mai mare contribuție a culturii din Turcia la dansul din buric este unul ritmic. Acesta este menținut prin utilizarea crotalelor, dar și a altor mici instrumente. Turcia are o istorie îndelungată de fabricare a

chimvalelor de metal, de toate dimensiunile; țambalul este și el utilizat. Atât băieții cât și fetele dansatoare, marchează timpii prin lovirea unor instrumente mici, prinse pe degete, cu bețe calpara, cu linguri sau castaniete de metal numite „Zill“. Ei au folosit, de asemenea, perechi de huruitori din lemn, un set în fiecare mână, așa cum apar în vechile picturi și în numeroase desene miniaturale. Acestea au fost numite „carpara“ sau „calpara“, care derivă din cuvântul persan „chalpara“, însemnând literal „4 piese“. Ei au utilizat și un instrument similar cu crotalele vechi, care a fost un simplu set de clești cu trei brațe, („masa Zilli“), cu chimvale mici atașate acestora. Acesta a fost numit „egane“. În plus, muzica turcă are modele complexe și neobișnuite de ritm, cum ar fi „asak“ sau ritm șchiopătat (ritm poliritmic și asimetric), sau „karslima“ („kashlima“), care este adesea folosit ca ritm de deschidere pentru seturi de dansatoare din buric. Cuvântul „karslima“ înseamnă „cu care se confruntă“, și Metin And arată că acest dans a fost, inițial, unul în genul popular în care, cele două rânduri de dansatori se confruntau reciproc. „Belly dance“, care se numește „Gobek dansi“, este poate cel mai faimos și popular dintre dansurile turcești. Există mai multe culturi diferite, care au influențat dezvoltarea acestui stil: ritualurile religioase ezoterice grecești și din Egipt sunt doar câteva dintre originile ultime, presupuse, pentru dansul din buric. Dar, originile sale apar în cultele de fertilitate ale lumii antice. Indiferent de sursa reală a acestora, dansul din buric este un stil de dans unic; în fiecare pas, în fiecare mișcare se pot observa indicii despre originalitatea sa și patrimoniul său bogat cât și asocierea cu elementele tradiționale, atât religioase cât și erotice. Din cauza acestui mister, poate, dansul din buric este iubit de mulți oameni din întreaga lume. Este unic și special proiectat pentru corpul feminin, cu accent pe mușchii abdominali, mișcări de sold, brațe, umeri și piept. Este ferm și, în mod tradițional, se dansează cu picioarele goale, direct pe pământ¹.

¹ Metin And, *op. cit.*, p. 63-65; Feride Pinar Selekler, *op. cit.*, p. 25-27; *Lights: The Messa Journal*, Chicago, 2013, vol. 2, Issue 3, p. 59-65; Peter Klempner, *Metamorphosis of the*



Foto 7

E. Influențe

Dansurile din Anatolia sunt rezultatul a două mari influențe: culturale și caracteristicile fizice ale peninsulei anatoliene¹. Prima este influența Asiei Centrale. Turcii au venit din regiunea Ural-Altaică din Asia Centrală, unde au practicat șamanismul. În Asia Centrală,

Performing Arts: Understandings of sexuality and nationalism in the 19th C. Ottoman Empire, Washington, 2013, p. 23-57.

¹ Hanna, Judith Lynne, *To Dance is Human: A Theory of Nonverbal Communication*, Chicago, 1979, p. 8-19.

turcii s-au închinat cerului, zeului Tengri. Cu toate acestea, spiritele pământului și ale apei au solicitat să existe un intermediar între ei și Dumnezeu lor, pentru ca zeul cerului să nu facă apel direct la ele. Șamanul îndeplinește acest rol de mediere¹. Șamanul vorbește cu Dumnezeu, expulzează spiritele morților sau aduce înapoi spiritele bolnavilor și astfel vindecă bolnavii. Pentru a îndeplini aceste scopuri, șamanul trebuie să se ridice spre cer și să treacă în cealaltă lume. Acest proces necesită ajutor din partea spiritelor bune, care apar sub formă de animale². Șamanul bate tamburul său (davul) și în același timp cântă și dansează pentru a intra în transa necesară pentru a se ridica spre cer și a trece în cealaltă lume (**Foto 8**). Tamburul este, de asemenea, folosit pentru a apela spiritele bune. Apoi șamanul realizează diverse mișcări și salturi, ceea ce înseamnă că el a început să se ridice spre cer. Tengri este în al nouălea strat (cer).



Foto 8

¹ Metin And, *Ovun ve Bügü*, p. 85-89.

² Ibidem, p. 89-92.

În fiecare strat, șamanul întâlnește spiritele ajutând la apariția animalelor și primește ajutor de la ele. Dacă șamanul ajunge la ultimul strat și poate vorbi cu Dumnezeu, la sfârșitul ceremoniei el cade la pământ, inconștient. În timpul ceremoniei sale, șamanul bate în tambur. Potrivit lui Metin And, tamburul are următoarele scopuri: expulzează spiritele rele; invită spiritele bune; ajută șamanul să intre în transă; ajută șamanul să treacă în lumea cealaltă, prin urmare este un fel de cheie magică¹. De asemenea, șamanul cântă și stimulează animalele pe care le întâlnește în timpul călătoriei sale. Acest lucru se face fie prin mimică și prin gesturi, fie prin folosirea măștilor și a deghizării. Șamanul se îmbracă, de obicei, în pielea unui mamifer pentru a se transforma în animal. Cu toate acestea, uneori, un obiect care reamintește de un animal poate fi suficient².

Ceremonia șamanului include aspecte teatrale și dansuri, pe lângă cele prezentate anterior. Dansul, dintre toate elementele care alcătuiesc o ceremonie șamanică, este cel mai semnificativ. Acesta este motivul pentru care, una dintre caracterele chinezești caligrafice pentru un șaman este un bărbat cu mâneci lungi care dansează cu grație. În timpul dansului, șamanul bate și sare. Acestea sunt simboluri ale sferei universale și ale mișcărilor planetelor. Poziția principală a șamanului este cu un braț îndreptat în sus, spre cer, și unul în jos, spre linia pământului, cu un picior înălțat, alături de mișcarea în spirală și întoarcerea corpului³.

În Asia Centrală, se consideră că dansul este de natură divină. Este asociat cu dansul cosmic al lui Dumnezeu sau cu dansul șamanului pentru a obține rezultate supranaturale. Pe lângă ceremonia șamanului, turcii au avut multe ocazii de dans, astfel: la toate tipurile de ritualuri; la ceremonii, cum ar fi nunți, ceremonii „kimiz”; la nașterea unui prinț; la încoronarea unui nou prinț (sultan); la vânătoare⁴.

¹ Ibidem, p. 93-99.

² Metin And, *Turkish Dancing*, p. 5-12.

³ Ibidem, p. 13-21.

⁴ Metin And, *Ovun ve Bügü*, p. 99-102.

Turcii au dansat, de asemenea, pentru a-și arăta dorințele bune pentru vindecarea unei persoane bolnave. O persoană care crede că prezintă simptome neuropatologice, dansează și cântă pentru a se vindeca. Ritualurile șamanice din regiunea Ural-Altaiică au influențe importante asupra dansurilor din Turcia. Această influență este evidentă în semnificațiile diferite ale cuvântului „oyun”. În turca din zilele noastre, unele dintre semnificațiile cuvântului „oyun” sunt jocul, jocul ca spectacol, dansul și textul dramatic. Se observă, cu ușurință, că toate acestea sunt elemente ale ceremoniei unui șaman. În Asia Centrală „oyun” este unul dintre numele șamanului, iar în unele regiuni, „oyun” se referă la ceremonia șamanului.

Alte influențe ale culturii Asiei Centrale asupra dansului turc, sunt numeroase. Poziția esențială a șamanului (un picior și un braț înălțat, brațele în diagonală, mișcarea spirală și întoarcerea corpului) este văzută în multe dintre dansurile turcești de astăzi, precum și în dansurile cvasi-religioase ale grupărilor Alevi și Bektaşis, dar și în dansurile mistice ale dervișilor; baterea tamburului și săriturile sunt foarte frecvente în șamanismul din Asia Centrală. Acestea sunt, de asemenea, evidente în multe dintre dansurile populare din Anatolia, precum și în dansurile diferitelor ordine ale dervișilor.

Dansul cu un tambur este o caracteristică importantă a ceremoniei unui șaman. Fără tambur, șamanul nu poate induce extazul sau transa. Astăzi, tamburul este unul dintre cele mai importante instrumente muzicale în dansul popular din Anatolia. Există o mare asemănare între dansurile și ritualurile șamanice și dansurile din Anatolia, în special în Kastamonu, unde un om bate într-un tambur de dimensiuni mari, în timp ce dansează, și în Botu, unde doi dansatori dansează la unison. Atașarea anumitor convingeri la dansuri seamănă cu ideea șamanică de exorcizare. Un exemplu ar fi dansul „delihoron” din Çoruh. Locuitorii de acolo cred că oricine va onora dansurile „nu va pieri timp de cincisprezece ani”¹.

¹ Ibidem, p. 105-109; Metin And, *Turkish Dancing*, p. 25-28.

Dansul executat doar de bărbați reprezintă o altă asemănare între șamanism și dansul turc din zilele noastre. De asemenea, în Asia Centrală există dansuri realizate de cupluri, în timpul ritualurilor șamanice, care seamănă cu închinarea formală a grupărilor religioase Alevis și Bektaşis. Imitarea animalelor și folosirea măștilor zoomorfe sunt foarte frecvente în ritualurile șamanice, precum și în dansul turc. O altă asemănare între șamanul asiatic și țăranul anatolian este că ambii realizează extazul prin dans. Aceste elemente etnice turcești au fost păstrate, până în prezent, datorită triburilor heterodoxe împrăștiate în Anatolia – atât în mediul rural, cât și în cel urban. Aceste triburi nomade includ Yürük, Türkmen, Kizilbaş, Tahtaci, Alevi, Bektaşi și alții. Ei sunt de rasă turcă și au facilitat răspândirea și păstrarea culturii asiatice din Anatolia. Pe lângă triburile nomade, cultura Asiei Centrale s-a reînnoit prin emigrări constante. De exemplu, în timpul secolului al XIX-lea, circasiienii au emigrat în Anatolia. Această populație, deși s-a integrat cu poporul turc, și-a păstrat propriile obiceiuri¹.

Influența culturii anatoliene antice. Anatolia a fost mereu podul peste care au trecut multe culturi importante. De-a lungul unei perioade de zece mii de ani a fost locuită de diferite civilizații, cum ar fi hitiții, grecii, frigienii, lidieni, isaurienii, cappadocienii, bizantinii și mulți alții. Atunci când turcii s-au stabilit pe Podișul Anatolian, acolo erau cel puțin de zece ori mai mulți autohtoni decât numărul lor. Turcii s-au contopit cu oamenii din peninsulă². De aceea, cultura turcă nu este doar moștenitoarea tradițiilor Asiei Centrale, ci și a tradițiilor civilizațiilor anatoliene. Dansul turc a asimilat influențele acestor civilizații antice³.

Tradiția dansului din Anatolia datează din preajma anului 6500 î.Hr. Un sit neolitic, descoperit în Çatalhöyük⁴ conține picturi murale

¹ Ibidem, p. 29-42; Feride Pinar Seleklar , *op. cit.*, p. 18-23.

² Sherif Baykurt, *Anadolu Kültürleri ve Türk Halk Dansları*, Ankara, 1995, p. 15-19, 25.

³ Metin And, *op. cit.*, p. 45-51; Feride Pinar Seleklar , *op. cit.*, p. 23-25.

⁴ Pe locul actualei localități a fost un foarte mare oraș/cetate neolitică din sudul Anatoliei, care a existat între aproximativ 7500 î.Hr. și 5700 î.Hr., și a avut perioada de maximă înflorire în jurul anului 7000 î.Hr.

reprezentând dansatori și muzicieni hitiți. Capacele conice ale muzicanților de atunci sunt încă purtate și astăzi de locuitorii aceleiași zone. De asemenea, instrumentul cu coarde, ilustrat în frescă, este un instrument popular de muzică utilizat în Anatolia de astăzi. Poziția dansatoarei – cu ambele brațe ridicate deasupra umerilor – se regăsește în multe dintre dansurile turcești actuale. Huruitorile prezente în pictură au fost utilizate până în prezent, sub aceeași formă, dar acum sunt înlocuite de linguri din lemn.

Metin And reușește, cu profesionalism, să concluzioneze despre modul în care s-a ajuns la actualele dansuri: „Sute de dansuri ale țăranelui anatolian poartă urmele inconfundabile ale civilizațiilor antice din Anatolia, cum ar fi ale frigienilor sau grecilor. Multe dintre dansurile efectuate de actualul locuitor anatolian sunt, aparent, supraviețuitoare ale ritualurilor în cinstea lui Dionysos sau a misterelor grecești și egiptene, celebrate la Eleusis¹ și în altă parte. Această teorie este plauzibilă, din cauză că momentul în care au loc acele sărbători este apropiat de cel antic, cât și din modul în care se desfășoară sărbătorile. Deși un număr mare dintre ele s-au transformat în simple distracții și divertisment, în multe dintre dansuri, elementul simbolic rămâne și poate fi recunoscut. De asemenea, în unele sate, țăranii sunt încă conștienți de funcția lor rituală, deoarece atunci când sunt întrebați de ce le îndeplinesc, ei răspund fie că sunt obligați să facă acest lucru din motive personale, fie pentru dezvoltarea culturilor agricole, pentru bovine și pentru fericirea și prosperitatea comunității²”.

Metin dă câteva exemple de dansuri care sunt inițial de natură porfirică: dansul măcelarilor (încă păstrat de locuitorii din zona Traciei sub numele „eski kasap”), dansul albanez (încă interpretat în Istanbul) și „Matraki”.

Anatolienii antici au sărbătorit prin ritualuri sezoniere, care au vizat renașterea naturii. Dansurile și piesele de teatru realizate în

¹ Misterele din Eleusis au fost sărbători bianuale, ținute în Grecia antică în templul din Eleusis, dedicate zeiței Demetra și fiicei ei Persephona, din recunoștință pentru darul agriculturii.

² Metin And, *Dionisos ve Anadolu Köylüsü*, Istanbul, 1962, p. 1-69; Metin And, *Ovun ve Bügü*, p. 145-149; Metin And, *Turkish Dancing*, p. 54.

timpul acestor ritualuri au avut tematici speciale: alungarea răului; concurență între doi rivali (doi rivali pot fi anul vechi și anul nou, vară și iarnă, viață și moarte, secetă și ploaie); moarte și înviere; răpirea unei fete și salvarea ei. Acestea sunt, de asemenea, teme ale multor dansuri turcești de astăzi. Un element important al acestor rituri care se reflectă și în dansuri este „purificarea”. Purificarea este un element popular, simbolizat prin saltul peste foc¹.

Alte influențe. Acestea sunt dependente de caracteristicile fizice ale peninsulei și afectează folclorul din Anatolia. Folclorul, inclusiv dansurile populare și muzica populară, sunt influențate de condițiile geografice și climatice ale pământului pe care locuiește comunitatea în cauză. Turcia are o mare varietate de condiții geografice și climatice². Folclorul se referă la viața țăranilor unei țări și dacă satele nu sunt conectate unele cu altele, prin diferite mijloace, atunci fiecare sat se va dezvolta într-o unitate distinctă de cultură. Atâta timp cât se păstrează satele, diferitele tipuri de folclor, inclusiv dansurile populare, ale fiecărui sat vor rămâne nealterate³.

Acest lucru, împreună cu condițiile geografice nefavorabile, care au făcut ca satele să fie situate la distanțe mari, unul de celălalt, inhibând comunicarea dintre ele, au dus la crearea și conservarea diferitelor tipuri de folclor și a diferitelor dansuri populare de către fiecare sat. Până de curând, acest sistem al satelor a rămas încă predominant, deoarece Turcia nu fusese încă industrializată și drumurile încă nu s-au dezvoltat pentru a ajunge la fiecare sat. Cu toate acestea, în ultimii ani acest sistem a fost modificat datorită dezvoltării mass-media. Răspândirea televiziunii și a radioului, precum și progresele tehnologiei prin satelit au permis media să ajungă la aproape fiecare sat din Turcia. Dansurile populare sunt afectate de religia comunității, precum și de caracteristicile rasiale. De fapt, dansurile populare sunt un mod de exprimare rasial, iar Anatolia este un loc în care multe rase și religii

¹ Feride Pinar Selekler , *op. cit.*, p. 25-26.

²Göktaş Ay, *Folklor Giriş*, İstanbul, 1990, p. 9-15.

³ Metin And, *Ovun ve Büğü*, p. 125-128.

au fost amestecate¹. Metin And subliniază și influența pe care au avut-o dansurile din actuala România –dar și cele din Bulgaria, Serbia, Croația și Albania – asupra celor anatoliene.

Locația țării este o altă influență asupra folclorului. Datorită locației sale, Anatolia a suferit din cauza numeroaselor valuri de imigrații. De asemenea, peninsula a fost folosită ca un pod, de triburile care au călătorit de la est la vest și invers. Toate aceste triburi și-au lăsat urmele². Toți acești factori, plus combinația a două culturi mari – cea a Asiei Centrale și a Anatoliei antice – în care dansul are o importanță supremă, au dus la o tradiție foarte bogată de dans în Anatolia. Astăzi, Anatolia posedă un vocabular bogat și splendid de gesturi și mișcări de dansuri. Amestecul multor culturi a determinat, de asemenea, ca folclorul turcesc să fie compus din multe elemente eterogene, care dă posibilitatea de a adăuga și de a combina componente noi.

Bibliografie

1. Al-Hujwiri, Ali bin 'Uthman, *The Kashf al-Mahjub, the Oldest Persian Treatise on Sufism*, London, Luzac, 1911.
2. Anghelescu, Nadia, *Introducere în Islam*, București, 1993.
3. And, Metin, *Dionisos ve Anadolu Köylüsü*, Istanbul, 1962.
4. And, Metin, *Ovun ve Bügü*, Istanbul, 1974.
5. And, Metin, *Turkish Dancing*, Ankara, 1976.
6. Ansari, Muhammad, Abdul Haq, *Sufism and shari'ah*, London, 1986.
7. Arberry, Arthur, *An Introduction to the History of Sufism*, New Delhi, 1992.
8. Ay, Göktan, *Folkloru Giriş*, Istanbul, 1990.
9. Baldick, Julian, *Mystical Islam. An Introduction to Sufism*, London, 1992.

¹ Ibidem, p. 128-129; Metin And, *Turkish Dancing*, p. 58-60.

² Ibidem, p. 61-62; Göktan Ay, *op. cit.*, p. 17-25.

10. Baykurt, Sherif, *Anadolu Kültürleri ve Türk Halk Dansları*, Ankara, 1995.
11. Demir, Ömer, *Cappadoce. Berceau de l'Histoire*, Ankara, 2012.
12. Ekrem, Ali, Mehmet, *Civilizația turcă*, București, 1981.
13. Emiroğlu, Kudret; Aydın, Suavi, *Antropoloji Sözlüğü*, Ankara, 2003.
14. Florian, Mircea, *Misticism și Credință*, București, 1993.
15. Goldziher, Ignaz, *Materialien zur Entwicklungsgeschichte des Sufismus*, în „Vienna Oriental Journal”, vol. XIII, 1899.
16. Haynes, G. Brittany, *Performing modernity in Turkey: conflicts of masculinity, sexuality, and the Köçek Dancer*, New York, 2014
17. Ivgin, Hayrettin, *Türkiye’de Halk Oyunları Konusunda Yapılan İlk Çalışmalar*, în „Türk Folkloru”, septembrie, 1986.
18. Kremer von, Alfred, *Geschichte der herrschenden Ideen des Islams*, Leipzig, 1868.
19. Lecomte, Nathalie, *Dansin Yapısı ve Rolü*, vol. 5, Paris, 1991.
20. *Lights: The Messa Journal*, vol. 2, Chicago, 2013.
21. Lings, Martin, *What is Sufism?*, London, 1975.
22. Lomax, Alan, et. al, *Dance Style and Culture*, în „Folk Song Style and Structure”, Washington, D.C., 1968.
23. Lynne, Hanna, Judith, *To Dance is Human: A Theory of Non-verbal Communication*, Chicago, 1987.
24. Mantran, Robert (coord.), *Istoria Imperiului Otoman*, București, 2001.
25. Massignon, Louis, *Essai sur les origines du lexique technique de la mystique musulmane*, Paris, 1922.
26. Mole, Marijan, *Les Mystiques Musulmans*, Paris, 1965.
27. Nurbakhsh, Javad, *Sufism: Meaning, Knowledge and Unity Khaliqahi Nimatullahi*, New York, 1981.
28. Panait, I. Panait, *La cumpăna continentelor*, București, 1980.
29. Pascu, George; Boțocan, Melania, *Carte de istorie a muzicii*, vol. II, Iași, 2003.

30. Selekler, Feride, Pinar, *The competitive advantages Turkey in Folk*, Ankara, 1996.
31. Sellier, Jean; Sellier, André, *Atlasul popoarelor din Orient. Orientul mijlociu, Caucaz, Asia Centrală*, București, 2007.
32. Shay Anthony, *The Male Dancer in the Middle East and Central Asia*, în „Dance Research Journal”, 38, nr. 1-2, 2006.
33. Septemcastrensis Gerg Captivus, *Tratat despre obiceiurile, ceremoniile și infamia turcilor*, București, 2017.
34. Vitray-Meyerovitch de, Eva, *Anthologie du soufisme*, Paris, 1978.
35. https://en.wikipedia.org/wiki/Turkish_dance (accesat la 20 iunie 2017).
36. https://www.google.ro/search?q=imagini+dans+turcesc&tbm=isch&source=iu&ictx=1&fir=NBppwbd-D7_kGM%253A%252CSMI0fy1BMtViKM%252C_&usg=__5P8sYpQJjqOfFHU-O7wluuvQ-GE%3D&sa=X&ved=0ahUKEwid9f2ApKnbAhVDJ1AKHaDgAjpgQ9QEIKTAA#imgrc=m51V-4PopRHpmM: (accesat la 25 martie 2017).

Călușul – rit, ceremonial, spectacol

Ionuț SEMUC

Călușul – Rite, Ceremonial, Show

Abstract

The permanence of Căluș is due to a self-adjustment mechanism which moved the message from the ritual to the entertaining and artistic level. The closer we are to nowadays, the more we see its shifting from the ritual, where the accent lays on the belief in the efficacy of the performed acts to the ceremonial one, where the decisive element of re-creation is the respect towards tradition, and to the show where it is received as an artistic product. Căluș is also the most obvious example of the transition of a custom from the rite to the ceremonial and then to the show. Its present form, depending upon the local or general social context of the performing unites once distinct, are presented today in an integrated way.

O caracteristică comună tuturor obiceiurilor este mobilitatea, acestea aflându-se într-un permanent proces de transformare și auto-reglare. Ritmul acestui proces, reflex al evoluției istorice și al schimbărilor intervenite în domeniul ideologiei, a fost insesizabil o perioadă îndelungată, lent apoi, pentru ca după al Doilea Război Mondial să fie din ce în ce mai intens, în proporții mai mari, așa cum spunea Mihai Pop „forța de înnoire dominând incontestabil forța de păstrare a tradiției”¹.

În general, obiceiurile tradiționale și-au menținut structura de bază, principalele momente de desfășurare și succesiunea lor, transformările producându-se, în principal, la nivelul sensurilor primare, datorită unor necesități funcționale și de semnificație, prin estomparea,

¹ M. Pop, *Folclorul în contemporaneitate*, în *Revista de Etnografie și Folclor*, nr. 5, București, 1971, p. 353.

dispariția, modificarea sau impunerea unor elemente și motive. Astfel, ele și-au pierdut tot mai mult din valențele rituale originare, desacralizându-se.

Analizând mutațiile structural-funcționale ale obiceiurilor, Germina Comanici aprecia că motivația actuală a acestora este tot mai voalată, iar ștergerea treptată a funcției rituale se compensează prin accentuarea polivalentă a ludicului, a jocului. În acest context, performarea se realizează fără o idee explicativă, ci rutinar în virtutea puterii de conservare și inerție a tradiției „așa e obiceiul”, a prestigiului social, al repetării faptelor de cultură „așa am apucat din bătrâni”.

Similar oricărui alt fapt cultural, Călușul, ca realitate istorică, este determinat de condițiile socio-economice și psiho-sociale în care a existat și a evoluat în raport cu aceste coordonate¹. Permanența lui se datorează unui mecanism de autoreglare care a provocat deplasarea mesajului de la nivelul ritual spre nivelul distractiv și artistic. Cu cât ne apropiem de zilele noastre se observă o deplasare a funcției lui din planul ritual, în care accentul se punea pe credința în eficacitatea actelor performate, în cel ceremonial, în care factorul determinant al recreării îl constituie respectarea tradiției, și în cel spectacular, în care este receptat ca un produs artistic. El constituie totodată cel mai evident exemplu de trecere al unui obicei de la rit la ceremonial și apoi la spectacol. Forma sa actuală, în funcție de contextul social local sau general în care este performat, reunește într-un tot coerent cele trei funcții care altădată erau distincte². Trebuie să precizăm că între rit și spectacol nu este un raport de opoziție și nici de anterioritate. Elementele de spectacol nu sunt adăugate la ritual, ci mai curând conținute de acesta³.

¹ M. Pop, *Obiceiuri tradiționale românești*, Ed. Univers, București, 1999, p. 16.

² Anca Giurchescu, *Danse et Transe: Les călușari (Interpretation d'un rituel valaque)*, în *Dialogue*, nr. 12-13, Montpellier, p. 84.

³ *Ibidem*

Începuturile demagizării și desemantizării Călușului nu sunt, așa cum ar părea, de dată recentă. Deși nu poate fi cunoscut cu exactitate momentul în care funcțiile și sensurile magice sau rituale ale Călușului au început să se estompeze, putem însă, cu ușurință, remarca deosebirile apărute între primele descrieri ale obiceiului (Cantemir și Sulzer) și modul de manifestare observat în secolul nostru. Evoluția Călușului arată nu numai treptata sa demitizare sau restrângerea semnificativă a ariei de răspândire, dar și o sensibilă transformare la nivelul formei, cu îndepărtarea unor elemente și încorporarea altora.

În regiunile unde Călușul a avut o structură simplă și legată strâns de funcția sa vindecătoare, pierderea semnificației rituale a fost urmată de dezintegrarea sa progresivă, și aceasta pentru că nici un alt mijloc de expresie nu a existat pentru a prelua noi înțelesuri¹. Pe de altă parte, în zonele în care obiceiul a avut o structură complexă și elemente de expresie cu valoare artistică (dans, muzică, costum, scenete comice), participanții au putut alege dintr-o gamă largă de semnificații și modalități de expresie pentru a realiza trecerea de la ritual la spectacol. Capacitatea Călușului de a se transforma se datorează caracterului său polisemic, ceea ce i-a asigurat supraviețuirea într-o societate în continuă schimbare.

Fenomenul de tranziție, vizibil în Căluș, transformarea dintr-un act magic și ritual într-un spectacol, este un proces ce poate fi întâlnit și în prezent. În unele sate, partea de ceremonial continuă încă să domine, ceea ce face să transpară vechile rosturi rituale ale obiceiului ascunse în spatele codurilor ceremoniale sau ale celor artistice², în timp ce în altele, el este privit ca un simplu spectacol, ce pune accent pe expresiile formale, dar nici una nu o exclude pe cealaltă.

Alături de acest Căluș practicat în sat și, deși demitizat, rămas ancorat în tradiție și păstrând încă din aura sa misterioasă, mai putem vorbi de o altă „etapă” a evoluției obiceiului, prin excelență coregrafică și care nu mai are nici o legătură cu conținutul său ritual.

¹ Anca Giurchescu, *The power of dance and its social and political uses*, în *Yearbook for traditional music*, nr. 110, 2001, p. 112.

² Satele din sudul Olteniei (Dolj, Olt, Teleorman) și din Muntenia (Ilfov, Ialomița, Vlașca, Argeș);

Datorită frumuseții, virtuozității, dar și caracterului pronunțat competitiv al dansurilor sale, Călușul a trecut ușor și cu succes pe scenă. În condițiile actuale, dansul, după cum semnala Anca Giurchescu, s-a desprins treptat de obicei, devenind o manifestare de sine stătătoare în care funcția predominantă este cea de spectacol. Acest proces nu este unul recent, el începând să se afirme mai puternic după Primul Război Mondial, iar astăzi asistăm la o accentuată intensificare a sa¹.

Eliberate de restricțiile regulilor rituale, dansul, muzica, costumele și scheciurile dramatice au devenit libere să dezvolte linii inovative și artistice. Între modul tradițional de desfășurare al obiceiului și reprezentarea pe scenă există o serie de diferențe esențiale, structurale și funcționale:

1. Raportul dintre coordonatele temporale și obicei este schimbat. Jocurile călușărești sunt executate ca spectacol pe tot parcursul anului fără a se ține cont aproape deloc de datele tradiționale în care ritualul era îndeplinit. De asemenea, un alt element al schimbării raportului dintre obicei și timp, în cadrul obiceiului-spectacol, este cel al duratei. În condițiile scenizării, nici durata reală a obiceiului și nici secvențele ceremoniale nu pot fi păstrate. Sunt selecționate, de cele mai multe ori, pe baza unor criterii subiectiv-estetice, numai acele părți care sunt semnificative pentru spectacol, ceea ce duce la golirea lui de sens. Așadar, după cum concluziona Mihai Pop: „Prezentarea obiceiului sub formă de spectacol necesită deci adaptarea lor la noi coordonate temporale. [...] Spectacolele au criterii temporale proprii, durată limitată și nu se reiterează, ci se reiau în cu totul alte condiții”².

2. Tradițional, obiceiul se desfășoară în locuri marcate: la răscrucă, între hotare, în curțile oamenilor etc. Dincolo însă de conotațiile speciale ale fiecărui loc, acestea nu au nici limitele și nici organizarea scenică în care se performează în mod obișnuit spectacolele, oferind o variabilitate mult mai mare.

¹ Anca Giurchescu, *Dansul în obiceiul călușului*, în „Oltul Cultural”, nr. 2, Slatina, 2004, p. 25, nota 26.

² M. Pop, *op. cit.* ..., p. 211.

Un alt aspect deosebit de important, în raport cu coordonatele spațiale, este contactul dintre cei care performează obiceiul și cei care îl receptează. Tradițional, acest contact este foarte strâns, în așa fel încât se poate spune că cei pentru care se face obiceiul participă în unele momente efectiv la acesta (Hora Călușului). Nu numai distanța este alta, ci și calitatea participării¹.

3. Numărul participanților, în trecut fix, poate varia fără limită în condițiile spectacolului scenic. De asemenea, formațiile artistice de Căluș au în componență de multe ori femei și copii².

4. Modificarea funcționalității dansului de la ritual la spectacol aduce o serie de transformări și în modul de desfășurare, structura și stilul de execuție a dansurilor.

În prezent, în contextul mondializării și reformelor structurale ale societății, este necesar a se conserva, păstra și promova Călușul. Însă, cum s-a văzut, componentele coregrafice au devenit dominante. De altfel, obiceiul este în pericol de a pierde sensurile sale primordiale: elementele magico-rituale de stimulare a fertilității, inițierea militară, funcțiile apotropaice, cultul cabalin. Instituția pe care el se bazează – comunitatea masculină – nu mai are aceeași coeziune și funcționalitate. Pe de altă parte, tânăra generație nu-l mai percepe ca pe o valoare identitară definitorie și nu mai înțelege multiplele semnificații ancestrale, acceptându-l totuși ca un spectacol.

Includerea Călușului, de către UNESCO, la sfârșitul anului 2005 pe lista patrimoniului imaterial universal constituie, ca și pentru monumentele istorice înscrise pe listă similară, o șansă pentru supraviețuirea sa. Recunoașterea vine într-un moment în care, acolo unde nu a dispărut deja, obiceiul este transformat într-un produs comercial, de scenă, tot mai puțin autentic și viu.

Alegerea membrilor UNESCO nu a fost întâmplătoare. Călușul, ca formă particulară, perfect individualizată apare doar în spațiul

¹ *Ibidem*, ... p. 213.

² Rolul lor este numai unul exclusiv artistic, neparticipând la actele de ceremonial, la *Legarea Steagului* sau la prestarea *Jurământului*, acolo unde acestea se mai păstrează.

românesc și poartă pecetea unei originalități incontestabile. De asemenea, obiceiul s-a făcut remarcat încă din Evul Mediu datorită caracterului spectaculos al dansurilor sale. Datorită acestor valențe, Călușul a ajuns să fie recunoscut drept un simbol identitar, o notă distinctivă a românilor.

Bibliografie

1. **Bernea, E.**, *Călușarii: Aspecte, origini, semnificații*, în „Studii, referate și comunicări de la festivalul Călușului”, Slatina, 1969.
2. **Bîrlea, Ov.**, *Eseu despre dansul popular românesc*, Ed. Cartea Românească, București, 1982.
3. **Coman, M.**, *Mitologie populară românească*, vol. I, Ed. Minerva, București, 1986.
4. **Comanici, G.**, *Cercul vieții. Roluri și performanță în obiceiurile populare*, Ed. Paideia, 2001.
5. **Fochi, A.**, *Datini și eresuri populare la sfârșitul sec. al XIX-lea. Răspunsuri la chestionarele lui N. Densușianu*, Ed. Minerva, București, 1976.
6. **Ghinoiu, I.**, *Călușarii. Strat și substrat mitologic*, în „Symposia thracologica”, Nr. 8, Satu-Mare, 1990.
7. **Ghinoiu, I.**, *Tainele călușului*, în „Datini”, nr. 1-2 (14-15), București, 1995.
8. **Ghinoiu, I.**, *Călușul. Istorie și documente*, Ed. Fundației „Universitatea pentru toți”, Slatina, 2003.
9. **Giurchescu, A.**, *Dansul în obiceiul Călușului*, în „Studii, referate și comunicări de la festivalul Călușului”, Slatina, 1969.
10. **Giurchescu, A.**, *Danse et Transe: Les călușari (Interpretation d'un rituel valaque)*, în „Dialogue”, nr. 12-13, Montpellier, 1984.
11. **Giurchescu, A.**, *A Comparative Analysis between the Căluș of the Danube Plain and Călușerul of Transylvania (Romania)*, în „Studia Musicologica Academiae Hungaricae”, nr. 34, Budapesta, 1992.

12. **Giurchescu, A.**, *Unitatea călușului în spațiul cultural carpato-dunărean*, în „Datini”, nr. 1-2 (14-15), 1995.
13. **Giurchescu, A., Bloland, S.**, *Romanian Traditional Dance. A Contextual and Structural Approach*, Wild Flower Press, Mill Valley, CA, 1995.
14. **Kligman, G.**, *Căluș. Symbolic Transformation in Romanian Ritual*, Ed. Fundației Culturale Române, București, 1999.
15. **Mușlea, I., Bîrlea, O.**, *Tipologie a folclorului din răspunsurile la chestionarele lui B.P. Hașdeu*, Ed. Minerva, București, 1970.
16. **Oprișan, H.B.**, *Călușarii*, Ed. pentru Literatură, București, 1969.
17. **Petruțiu, E.**, *Forme tradiționale de organizare a tineretului: Călușarii (din materialele Arhivei de folclor, Cluj-Napoca)*, în „Anuarul etnografic al Transilvaniei”, Cluj, 1976.
18. **Pop, M.**, *Călușul: Lectura unui text*, în „Revista de etnografie și folclor”, t. 20 nr. 1, București, 1975.
19. **Pop, M.**, *Considerații etnografice și medicale asupra Călușului oltenesc*, în „Folclor literar. Texte și interpretări”, vol. II, București, 1998.
20. **Pop, M.**, *Călușarii români la Londra și realitatea folklorică a Bucureștilor*, în „Sociologie românească”, an III, nr. 10-12, 1938; sau Colecția „Restituiri”, București, 1998.
21. **Pop, M.**, *Obiceiuri tradiționale românești*, Ed. Univers, București, 1999.
22. *** *Sărbători și obiceiuri, Răspunsuri la chestionarele Atlasului Etnografic Român*, vol. I-V, coord. Ion Ghinoiu, București, 2001-2009.
23. **Stancu, C.**, *Călușul. Antologie de studii*, Ed. Tiparg, Pitești, 1997.
24. **Știucă, N.**, *Călușul. Emblemă națională*, în „Oltul Cultural”, an VII, nr. 2 (26), Slatina, 2004.

Hora de pomană la românii din Timocul Bulgăresc

Emil ȚÎRCOMNICU

Hora Offered as Alms at Romanians from Bulgarian Timoc

Abstract

Hora given as alms belongs to funeral dances. This custom of offering a hora as alms in the memory of a deceased relative is spread in a larger area, in trans-bordering region Serbia - Bulgaria - Romania, in Vidin (Bulgaria), in Bor - Zajecar - Branicevo (Serbia) and Oltenia (Romania).

We will present some aspects regarding the course of this custom in the villages from Vidin (Bulgaria) at the inhabitants of Romanian origin from 11 localities where we did field work between 2009-2011, to accomplish „Romanian Ethnographic Atlas, Holidays and Customs. The Romanians from Bulgaria. Vol. I, Timoc”. The recorded data will be analysed in a larger context, with bibliographical accounts from the adjacent regions.

Hora de pomană, în satele cu populație de origine română din nordul Bulgariei, din obștina Vidin, este o horă comandată de familia celui decedat (indiferent dacă acesta a fost sau nu căsătorit), în care se prind toți cei prezenți. Hora se organizează în zile de sărbătoare în sate sau în prima și a doua zi (în ziua de luni) după Paști. Oamenii dansează cu poza celui mort, purtând în jurul gâtului sau la mâini prosoape, batiste, care, ulterior, se dau bandagiilor (muzicanților).

În satele din Oltenia, hora de pomană se face pentru tineri necăsătoriți, decedați, hora având valoare și de nuntă postumă, așa cum se poate vedea și din articolul lui Silvestru Petac (2012: 99). Hora de pomană fiind asociată cu nuntirea postumă, întrebarea ar fi de ce se

repetă aceasta, în fiecare an, timp de 3-5-7 ani de la decesul tânărului? În satele din nordul Bulgariei, hora de pomană se face indiferent de vârsta și statutul celui decedat, cu preponderență pentru morții mai tineri. „Anul ăsta dacă a murit cineva, copiii lui se duc la Albotina, la Paști, luni după Paști, și dau o oră, dau la lăutari cârpe. În plic pun ouă. Se cântă. Lăutarii, ce le este în gând, aia cântă” (informație din satul Rabrova).



Hora de pomană - la Albotina

În anii 2009 și 2010 am putut urmări, în poiana Albotina, desfășurarea acestui obicei. În satele din nordul Bulgariei, am cules informații, în anii 2009-2011, pentru alcătuirea hărților de la *Atlasul Etnografic Român, Românii din Bulgaria. Sărbători și obiceiuri*, vol. I, Timoc și vol. II, Valea Dunării. Articolul nostru se referă la arealul ocupat de populația de origine română din obștina Vidin (zona numită în literatura etnografică și Timocul bulgăresc). Obiceiul mai este întâlnit și în obștinele Vrața și Plevna (cu sate grupate în apropierea vadurilor de trecere ale Dunării), la așa numiții români dunăreni din nordul Bulgariei.



Bandagii cântând la hora de pomană la Albotina 1



Bandagii cântând la hora de pomană la Albotina 2

Hora de pomană se întâlnește în satele din Oltenia, în cele patru județe ale Timocului sârbesc, locuite de populație de origine română, în Timocul bulgăresc și în satele cu populație românească din dreapta Dunării, între Lom și Șiștov. Nu există cercetări după care să se poată prezenta un areal al întinderii acestui obicei. Căutând pe internet câteva date cu privire la hora de pomană, ca și în articolul lui Silvestru Petac (2012), am găsit că în România se joacă în localitățile: Plopșoru, Padeș, Hobița, Cloșani (jud. Gorj), Izbiceni, Băbiciu, Stoenеști, Ursa (jud. Olt), Giubega, Cioroiași, Mârșani, Poiana Mare, Ilovița, Bechet, Galiciuica, Desa (jud. Dolj). În Bulgaria obiceiul este atestat de noi în volumele *Atlasului Etnografic Român, Românii din Bulgaria*, Sărbători și obiceiuri, în localitățile: Bălei, Bregovo, Calinic, Deleina, Drujba, Florentin, Gomutați, Gânzova, Pocraina, Rabrova, Topolovăț, Grațcov Colibi (obștina Vidin); Hârleț, Cozlodui, Ostrov (obștina Vrața); Baical, Milcovița (obștina Plevna). În Serbia, este atestat de mine în localitățile Ostreli, Osnișa (obștina Bor). De asemenea, etnologul Paun Es Durlić a realizat un film, care poate fi găsit pe youtube, despre hora de pomană din satul timocean Dupliane (<https://www.youtube.com/watch?v=TB5Sf8F1DW4>). Hora se face în casa lui Vidu a lui Zaghianu, și se dă pentru bunica sa, Maria. Interesant este că fotografia cu care se deschide hora este fotografia de la nuntă, reprezentând mirii, cu bunica îmbrăcată mireasă, de unde am putea deduce că de la tinerii necăsătoriți obiceiul a migrat către toți care vor să plătească o horă de pomană pentru cei decedați.

Există câteva încercări de a aduce, pe scenele unor festivaluri folclorice, hora de pomană. Invitații și participări, la astfel de festivaluri, am avut la „Festivalul folcloric al cântecului și dansului autentic românesc” de la Albotina, în Bulgaria, organizat de Asociația Etnicilor Români din Bulgaria AVE (20 aprilie 2009, la a III-a ediție; 5 aprilie 2010, a IV-a ediție), unde hora de pomană era numită „hora morții”, numită așa pentru că „se făcea pentru morți”. Pe internet, am găsit informațiile următoare: Muzeul Olteniei Craiova, la Noaptea Muzeelor din 21 mai 2016, între alte obiceiuri prezentate, au înscris și „Hora de

Pomană care se desfășoară în perioada pascală” (<http://www.radiocraiova.ro/noaptea-muzeelor-la-muzeul-olteniei-2/>). Pe site-ul comunei Padeș, județul Gorj, este un anunț privind organizarea „Festivalului Hora de Pomană, 25 mai 2017 – ediția a II-a” (<http://www.primaria.pades.ro/festivalul-hora-de-pomana.html>). Românii timoceni din com. Osnica, au prezentat la Muzeul Astra Sibiu, în festival, „Hora de pomană”, la 2 august 2007 (<https://www.flickr.com/photos/timoceanul/2479360701/in/photostream/>).

Zilele de sărbătoare în care se pot organiza horele de pomană, în satele din obștina Vidin: Crăciun (satul Pocraina), Sf. Gheorghe (Grațcov Colibi), Sf. Petru (Gomutartți), prima zi după Paști (în toate satele), la Ispas (Grațcov Colibi). La 40 de zile după moartea omului, în Rabrova.

Statutul mortului pentru care se organizează hora, în obștina Vidin: tineri (Gânzova); la toți morții (Bălei, Bregovo, Deleina, Gomutartți, Pocraina, Rabrova, Topoloveț, Grațcov Colibi).

Locul unde se fac horele: biserică (Gânzova, Pocraina, Pocraina, Drujba); acasă (Bregova); în centrul localității (în toate localitățile); în poiana Albotina (din toate satele).

În cadrul pomenii se împart: bani, lumânări, haine și prosoape, dulciuri, mâncare, ouă roșii, băutură și suc. Unele lucruri (bani, haine, prosoape) se prind celor care joacă în horă, în piept. „Se făcea, și acuma se face la Paști, la Crăciun, la zî mare dacă aveai cu *icram*. [La Paști] zâua, zâua dintâi, [se făcea] în sat unde era *ora*, acolo unde se făcea *ora*. Tu plăteai o *oră* să fie a lu’ cutare, c-a murit, și se juca și ele mergea cu vin, cu limonadă, cu mâncare, *dulcețuri*, mergea și da la lume. Le punea în *chept* care era în *oră*, le punea în *chept* țoale, ciorapi, cârpă, ștergare. În *chept* la ăia de juca și aia să fie *ora* lui, le punea în *chept* da. Juca cu *potretu* lui și d-acasă mergea, de acasă era copilași, fetițe, și doi inși lua, unu de-o parte și unu de-o parte, umbla cu *potretul* lui înainte împodobit cu cunună. [Jucau] care cât vrea, alți da o dată, alții de două, trei ori. Unii de-i părea mai rău de era mai tiner făcea doi, trei ani, tot îi da la Crăciun, la Paști” (informație din Pocraina).

Hora de pomană se organizează în poiana Albotina, situată la aproximativ 20 km de Vidin, pe drumul ce leagă Vidinul de comuna Rabrova, loc unde vin românii din toate satele din obțină, luni, prima zi după Paști. Numele Albotina este dat după urmele mănăstirii rupestre, din perioada medievală, săpată în calcarul dealului care străjuiește poiana.

„La mănăstire. De când am crescut noi am pomenit, de când lumea, acolo se face și se-adună. Acolo se-adună [oamenii din] Rabrova, Deleina, Călinic, Drujba-Molălia, toate satele astea, tot, Boșneacu – zăcem Topoloveț, și al din Deal, și al din Vale, acolo multă lume [vine]. Și acolo venea lăutari din Cosova, din Călinic, din toate satili. Toate ălea făceau *oră* colea. Și lumea cânta și ce-a avut meii tăiați, cum le zic ei la mei, acolo puneă measă cu rude din Deleina și mânca și bea toți și pe urmă seara *tot natu* pleca... *Oră* pentru morți se dă de-a avut *tinereață*, mai tineri, a murit, se duc și dau acolo dar, joacă iar la *tinereață*, cântă și dă dar, maramă, ce da, acolo. Și pune într-un *polomeac* acolo vin și dă, care bea, care nu bea” (informație din Calinic).

„Hora morților, de obicei se făcea pe timpul tracilor [asta susține informatorul, Ivo Gheorghiev din Rabrova¹], și se făcea la patruzăci de zile după ce murea mortu. Era dezgropat după ce a fost înmormântat, era dezgropat la cele patruzăci de zile și juca hora cu el. Mai târziu a fost interzisă chestia asta. Și eu știu că în Serbia, acuma, mai se păstrează în anumit singur sat, dar nu mai au tupeul să dezgroape mortu și îmbrăcau un om, rudă de-a lui, cu hainele celui care-a murit. Aicea, de a se păstra tradiția, hora morții devenea, la patruzăci de zile de fapt după ce-a murit Hristos, adică învierea sau înălțarea [de fapt la înălțare]. Mai târziu, pentru că mănăstirea a fost ca denumire ca învierii lui Hristos, hora morții s-a dat de pomană atuncea când a înviat Hristos. Și aicea se strângea lumea, a doua zi. În prima zi toată lumea

¹ O altă informație, din Topolovăț, privind vechimea obiceiului: „La Albotina se face de mult, sigur este două, trei sute de ani 'nainte. Care are ceva rudă moartă împarte *oră* și joacă cu poza lui”.

sărbătorea învierea așa cum este. Și, în regiunea asta, aicia, este înconjurată de sate numa românești. Aicea veneau oameni din satele românești, lumea venea din satele românești și dormea aicea, prima zi de Paști. Și se credea că cine doarme în locul ăsta, indiferent de ce boală e bolnav, se va tămădui. Aicea, jos, când s-a făcut niște săpături arheologice, s-a găsit zeci de morminte la celor care nu s-a tămăduit și n-a avut voie să se înmormânteze altă parte și se spuneau că ei erau și aveau păcate. De-aia Dumnezeu nu i-a tămăduit și a zâs așa că dacă a ajuns până la mănăstire, aici să le fie și locul de veci. Și i-a înmormântat în zona asta, aicea. Era un fel de cimitir, de *grobiste* cum se spune la noi, care rămâneau ăștia care nu au fost tămăduiți. Dar cei care plecau de aicea, până la anu', se considera că sânt vindecați”.

Îndoindu-mă de informația despre dezgroparea morților, despre care ne vorbește Ivo Gheorghiev, că s-ar fi făcut în trecut, iar acum, ca o reminiscență, s-ar juca cu hainele mortului, am căutat date în obiceiurile românilor din Serbia, din stânga Timocului, la Tihomir Georgevici (1906: 61), care a publicat în anul 1906 cartea „Printre românii noștri”, în care, pe lângă faptul că scrie că mulți istorici sârbi îl vor acuza de trădare pentru că pomenește de existența românilor din Serbia, el dă numeroase elemente din tradițiile acestora: „În multe sate românești din Serbia există un obicei foarte interesant care constă în aceea că familia, în ziua când se împlinesc 40 de zile de la moartea cuiva, îl dezgroapă pentru a-l mai vedea încă o dată, după care îl îngroapă la loc. Cu toate că preoții au căutat să-l stârpească, unii din românii noștri continuă totuși să-l săvârșească în taină, noaptea”. Aceste dezgropări, atestate și de ofițerii austrieci, se făceau și la momentele în care existau bănuieli că mortul ar fi devenit strigoi. În cercetările noastre din anii trecuți, în Bulgaria, atât în obștina Vidin, cât și în Vrața și Plevna, am cules informații și am fotografiat morminte la care se realizaseră ritualuri de destrigoire, prin înfigerea de fuse în morminte. În satele din obștina Vidin, obiceiul poartă numele de „dresul mortului”, iar în satele din obștinele Vrața și Plevna, „pârlitul mortului”.

Unele familii făceau hora în sat, altele mergeau în poiana Albotina, a doua zi de Paști:

„Când e Paștele face *tot natu* în satu lui de dă la morți. Nainte a făcut în curtea bisericii. A ieșit cu measele acolo. Acuma nu mai face *nima*. De Paști se împarte *oră*. Cheamă rudenii și le cumpără câte un cadou. [În horă se prind] rudele lui și la urmă și d-ăilalți. Se pune ouă, cozonac, bani într-un plic, *peșchir*. La alții se dă *șoarțe*, cămăși. La muzicanți atârnă *peșchir*. [Cântă] ce ceri tu, ăla care dă *oră*. De obicei [se cântă], noi spunem *Coconiță de pe țară*, [un cântec care astăzi, în nord-estul Serbiei, se cântă pe scenele festivalurilor]: «Mândra mea cu cârpa mură,/ Mândra mea cu cârpa mură,/ Mândra mea cu cârpa mură,/ Mânca-ți-aș limba din gură,/ Draga mea, draga mea,/ Nu mai știu cum ne-am afla./ Și-ai doi dinți, ai, de sub limbă,/ Și-ai doi dinți, ai, de sub limbă,/ Și-ai doi dinți, ai, de sub limbă,/ Să mi te știu, daico, știrbă,/ Draga mea, draga mea,/ Nu mai știu cum ne-am afla...». [Se face] de vreme nepomenită, de ziua de două. Care a murit, mai tânăr. Ia *potretul*, poza, să-l vadă care e” (informație din Gâmbzova).



Se dansează hora cu portretul celui decedat

„Aia se face la Paști, în ziua de două la Paști se face *oră* și la *tot natu* se pune cârpă la *chept*, care ce are, *peșchire* dă. Și [la] băiat care poartă *ora* îi dă acolo *peșchire*, căpătâi. Se joacă cu [poza], în față și muzica cântă. La noi o face și la *ploștad* aicea, în centru, unii face și acasă, da alții la noi la Albotina, este un *mesnu*, un loc, și se duce acolo multă lume, pe care a chemat, rudenii, *comșii*. La toți morții se face”... „O face ai *cășii*, ai *cășii*, a murit să zicem cineva de la noi de-aicea, îi plătește *ora* la al mort. Și acum se plătește la noi. *Ama* este zî pe an când plătește, *ama* nu știu *baş* când era” (informație din Bregovo).

„A doua zi de Paști ne ducem la Albotina, la mănăstiri care sunt făcute în piatră. Se adună din toate satele, se joacă *oră* și *tot natu* își pregătește de mâncare. Se dă cârpă, ciorapi, care ce *va* se împărțește” (informație din Drujba).

Referitor la hora care se făcea în sat, în Gânzova, chiar în ziua de Paști sau a doua zi, luni, desfășurarea este următoarea: „La Paști se dă *oră* la ai morți în mijlocul satului. [Se spune] *oră* la ai morți. Numai la Paști, se știe, se dă *oră* de mort. În satele ălea încolo se face cu poza la al mort. Acuma vin lăutarii, să cânte și lumea care-o să dea *oră* de ai morți să vină și să scrie la lăutari și spune: «Noi să dăm *oră*, voi de la cât cântați?». Să zicem de la douăsprăzece până sara la opt, eu vreau cam pe la două, trei, ori pe la trei să vină, că vreau să fiu prim, întâi eu vreau să dau. Și vine și lăutarii cântă la al mort, în mijlocul satului. La al mort, rudele toate, adunate, câte zece-cincisprezece persoane, toți vin, care duc târnă cu ouă, duc târnă cu dulciuri, într-o târnă pune *punghiță* mititele așa și-n toată punga pus câte două oușoare, câte dulciuri acolo, bomboane, pus în *punghița* aia. Și pornește acuma, întâi și-ntâi când pornește, vine cutare, să zicem lui Ion, să-i punem, îi dăm *ora*. Se duce o *fomeie*, se duce cu târna și-ntâi și-ntâi pune la *bandagii*, la lăutari, le pune în... ei au lângă ei așa câte geante, și pune în ele, le pune, la *tot lăutarul* îi pune câte ceva, câte-o *punghiță* de-aia cu toate ălea; și-i atârnă la spinare. Și se-atârnă, dacă e bărbat – ștergar, dacă e *fomie* – șorț sau cârpă,

maramă de cap și la urmă pornește să, *bandagii*, lăutarii, pornește să cânte și *fomeile* și bărbații ăia care sunt chemați, care sunt rudă cu ăl mort, pornește să facă *oră*; și o *fomie* dă la toată lumea care este în hora aia dintre ăia care sunt chemați, la morți rudele, le dă câte-o *punghiță* din aia cu ce vorbirăm că este în ea și câte ceva, la *fomeie* îi dă cârpă de cap, la bărbat îi dă ștergar – le dă la toți și ei joacă cu aia în mână, cu toții. Și a mai mare *jele* este că unii joacă și plânge; la *nima* nu i se joacă, știe, este numai credincioasă... [în prima zi sau în a doua?] în prima zi. Care cât vrea [face]. Avem care-a fost de-a murit tinăr, vine de-a dreptul cu *astal*, părinți, din vreme, și pune *astalu* acolo lângă lăutari, și pe *astal* toati ălia și face tot ce vorbirăm până acuma. Care cât vrea [împarte], care n-are cu ce, nu face niciodată”.

De asemenea, avem informații din Gomutați: „Să face în zăua de Paște, a de-ntâi. Pă la *ploștad* se face *oră* și lumea dă cârpe în *oră*. Cârpe. Pă la toți, care sânt bătrâni nu le dă cârpe în *oră* așa, la tineri la toți. [Se joacă cu poza?] Da”.

Și din Pocraina: „[Hora mortului] s-a făcut și înainte, tot în sat am ieșit. Toată duminica la Paști, de când știi eu. Se socotește *ora* la muzicanți și se cheamă lume. Asta până la trei ani se face, mortu până face trei ani. Întâi și al doilea an și al treilea an. Dacă sânt mai tineri [se face], dacă sânt bătrâni nu se face. Dacă sânt mai tineri, atuncia lume mai multă se cheamă. Că le pare rău și le asta. Pune într-o târnă mare pacheturi cu, cum vă spusarăm, cu ou și cu *cozoniacuri* și cu ce trebuie acolo. Și în altă târnă pune anumite daruri: cămașă, *potnic* (maieu), ciorapi. Depinde după posibilitate. Dacă să zicem dă de un an, *ama* să i se creadă că sânt trei, dă trei neamuri, trei feluri de haine. Dar dacă se dă pe *tot anu*, trei ani câte una, îi dă așa. Acuma cam se pierde treaba asta”.

Și în Topolovăț: „Se face *oră* de pomană, da hori, nu, sara dau ori, cântă muzica și sara dau ori, la Paști sara când se face ori în *ploștad*. *Ora* la Paști au fost lăute, tobe, clarinetă, s-a cântat, *acuș* nu mai e tobe, nu mai e clarinetă, nu mai toată *nima*, [cânta] aicea unde s-a făcut *oră*, în *ploștad* acolo unde a fost ăsta. Nu s-a mâncat, nu s-a beut,

lumea a ieșit d-acasă și s-a veselit acolo, a jucat. Care a dat *oră a tunat* în mijlocu *orii* cu dar, a dăruit cârpe la lume, floricele. A dat la *tot natu* flori cu *lumini* aprinse, la *tot natu lumini* aprinse. Și cu *potretu* [se juca] și cu ăstea. Și nepoata-mea dete anu' trecut lu omu-său, că muri. Cât vrei tu faci și la mănăstire se duce aicea lume dincolo, dar și vreo-dată te duci, doar n-o să te duci întotdeauna. La mănăstire aicea, cum îi zice la, colea la Boșneacu, dincolo la Albotina. După trei zile a fost Paștili, când ai vrut atunci ai dat *oră*, a *părvi den*, a dintâi zi se dă”.

După cum s-a văzut, hora se programează la lăutar, se anunță rudele, dar și comunitatea, prin afișarea unui necrolog (anunț pe hârtie A4, cu poza mortului, pus în diferite locuri din sat: biserică, cimitir, pomi, stații de autobuz, magazine ș.a.).

„La Paști, duminica la Paști, când să iasă cu *potreturile*, ies cu fotografiile la cei care au decedat. O pun acuma, care nu e așa cum trebuie, la Paști, să vezi fotografia celui mort, în față la biserică. Acuma a ieșit de vreo douăzeci de ani încoace să iasă cu fotografia și atunci cel care e invită din partea lui prieteni sau rude, cinci, șase sau zece, se duce și se programează dinainte la cei care cântă și spune la ora patru și jumătate e rândul meu, să faci o *oră*. Se plătește și cei zece inși sau șapte inși sau douăzeci, și le dă câte ceva, le dă un maieu, le dă o bluză, le dă o batistă, ceva, că au jucat acolo și le dă câte un pachetel cu mâncare ca la Paști, cu ouă roșii, cozonac” (informație din Pocraina).

În horă, horă deschisă, se prinde întreaga comunitate, cu rudele înainte. În cazul în care mortul era femeie, o fată deschide hora. Dacă mortul era bărbat, un băiat deschide hora.

„Se dă la Paști și la Sfântu' Gheorghe și la Ispas, se dă *oră* de pomană. Se fac *buși* și se cumpără bomboane, aprind *lumini*, *cârpuță*, să zicem, dacă e muiere sau om se ia băiat și fată. Dacă e muiere, fata e 'nainte, băiatu e la urmă. Dacă e om, de se dă *ora* de pomană la om, băiatu e 'nainte și fata la urmă. La *tot natu* e făcut *potret*, pun *potretu* într-un *ciomag* și lumea joacă. Se dă și vin în *oră*. Oamenii dau vin și dau *chită* de floricele” (informație din Grațcov Colibi).

Dintr-o sticlă de vin, în timpul horei, se toarnă în pahare și se dă la fiecare din horă să bea. În trecut se bea direct dintr-o sticlă plimbată din om în om. Fiind a doua zi după Paști, la fiecare om se dă cozonac și ou roșu, într-o punguță. Hora este închinată celui mort, rostindu-se de către cel care împarte pomana: „Să-i fie hora asta lu cutare!”.

„Horă, la Paști da, la noi vine colea și pune *potretul*, *ete* colea [în centru] e hora. În ziua de Paști ne ducem aici în vale este mănăstire și vine din toate satili aci la horă. Și pui într-un *paar* acolo p-al mort, o *snimca* mare așa, *potret* mare, și dai la lume din om în om ou roșu, *dulcețuri*, sticlă cu vin merge de ăla, bea ălant, e sticlă o muți iar ăla bea, la rând hora toată. Și pă urmă *dupe* ce faci așa, *ete* așa împărți și zici: «Să-i fie hora asta lu' cutare!», care a murit. Se face și aicea, unii dau aicea, unii dau acolo la Albotina-n vale” (informație din Deleina).

Materialele de teren au fost publicate în corpusul de documente etnografice *Sărbători și obiceiuri. Românii din Bulgaria. Volumul I. Timoc*, 2017; materialele au fost culese de autorii acestui volum: Emil Țîrcomnicu, Lucian David, Ionuț Semuc și Adelina Dogaru.

Glosar

Astal: masă	Fomie: femeie
Bandagiu: trompetist, lăutar	Grobiște: cimitir
Baş: tocmai	Icram: hramul satului
Cârpuță: cârpă mică, basma	Lumină: lumânare
Chept: piept	Mesnu: loc, poiană
Chită: legătură de flori, mănunchi	Nima: nimeni
Ciumag: băț	Obștină: regiune administrativă în
Comșiu: vecin	Bulgaria, județ
Cozoniac: cozonac	Oră: horă
Dupe: după	Paar: pahar
Ete: interj. uite, iată!	Pârvi den: prima zi

Peșchir: prosop, ștergar
Ploștad: piață centrală,
centrul satului
Polomeac: vas, găleată
Potnic: maieu
Potret: fotografie
Punghiță: pungă mică,
punguliță

Snimcă: fotografie
Șoarțe: șorțuri
Tinereață: tineret
Tot anu: fiecare an
Tot natu: fiecare om
Va: trebuie

Bibliografie

1. *Atlasul etnografic român. Sărbători și obiceiuri. Românii din Bulgaria. Volumul I, Timoc*, coordonator Emil Țîrcomnicu; autori: Emil Țîrcomnicu, Lucian David, Ionuț Semuc; Regia Autonomă Monitorul Oficial, București, 2011, 142 p.
2. *Atlasul etnografic român. Sărbători și obiceiuri. Românii din Bulgaria. Volumul II, Valea Dunării*, coordonator Emil Țîrcomnicu; autori: Emil Țîrcomnicu, Lucian David, Ionuț Semuc, Adelina Dogaru. Regia Autonomă Monitorul Oficial, București, 2011, 144 p.
3. Tihomir Georgevici, *Printre românii noștri* [Kroz Naše Rumune], în „Sârbschi Cnijevni Glasnic”, vol. XVI, Belgrad, 1906, publicat în extras de C. Constante și A. Golopenția, în „Românii din Timoc”, vol. III, 1943, p. 23-112.
4. *Sărbători și obiceiuri. Românii din Bulgaria. Volumul I. Timoc*, volum coordonat de Emil Țîrcomnicu, autori: Emil Țîrcomnicu, Adelina Dogaru, Ionuț Semuc, Lucian David, Editura Etnologică, București, 2017.
5. *Sărbători și obiceiuri. Românii din Bulgaria. Volumul II. Valea Dunării*, volum coordonat de Emil Țîrcomnicu, elaborarea, îngrijirea științifică și redacțională, Editura Etnologică, București, 2011; autori: Emil Țîrcomnicu, Lucian David, Ionuț Semuc, Cristina Mihală, Armand Guță.

6. *Sărbători și obiceiuri, Vol. I, Oltenia*, coordonator serie Ion Ghinoiu, responsabil de volum Cornelia Pleșca, Ofelia Văduva, seria Documente etnografice, Editura Enciclopedică, București, 2001.
7. Silvestru Petac, *Forme și semnificații ale unui ritual coregrafic post-funerar din Valea Dunării: Hora de pomană*, în „Anuarul Etnografic al Transilvaniei”, Cluj Napoca, 2012, p. 99-110.
8. Emil Țîrcomnicu, *Albotina, centrul spiritual al românilor dintre Vidin și Timoc*, Anuarul Institutului de Etnografie și Folclor, tom 21, Editura Academiei Române, București, 2010, pp. 207-214.
9. Emil Țîrcomnicu, *Românii dintre Vidin, Dunăre și Timoc. Sărbători, obiceiuri, credințe. Dicționar*, Editura Institutului Cultural Român, București, 2010.
10. Emil Țîrcomnicu, *Note de teren din localitatea Gornjane (Gorniana), Municipality Bor, Serbia Răsăriteană*, în „Caietele ASER nr. 12/ 2016, Identitate și alteritate. Valențe ale patrimoniului etnologic în cercetarea actuală. In onorem Ligia Fulga la 65 de ani”, Editura Transilvania Expres, Brașov, 2016, p. 107-142.
11. Emil Țîrcomnicu, *La românii timoceni din Serbia de Nord-Est. Note de teren din localitatea Slatina, districtul Bor*, în Anuarul Institutului de Etnografie și Folclor „C. Brăiloiu”, tomul 26, Editura Academiei Române, București, 2015, p. 23-52.
12. Emil Țîrcomnicu, *Obiceiuri de înmormântare la românii ungureni din Timoc (satul Vlaole, regiunea Bor)*, Anuarul Etnografic al Moldovei, XIV, Editura Palatul Culturii, Iași, 2014, p. 339-348.
13. Emil Țîrcomnicu, *Cercetări etnografice la românii dintre Kozlodui și Șiștov*, Revista Română de Sociologie, an XXII,

- nr. 5-6, Editura Academiei Române, București, 2011, pp. 495-514.
14. Emil Țîrcomnicu, *Românii din nordul Bulgariei. Considerente istorice, sociologice și etnografice*, Philologica Jassyensia, anul VI, nr. 2(12), Iași, 2010, pp. 255-265.
 15. Emil Țîrcomnicu, *Cercetări etnografice la românii dintre Vidin, Dunăre și Timoc*, Revista Română de Sociologie, an XXI, nr. 3-4, Editura Academiei Române, București, 2010, pp. 220-233.

Aspecte privind credința în Iele în satul Foleștii de Sus, România

Maria Mihaela AVRAM

Aspects Concerning the Belief in Iele in Foleștii de Sus Village, Romania

Feminine mythical creatures are to be found in many cultures. Some of them are benevolent, others malefic, some appear only in groups, others single, but all of them have supernatural powers and interfere in a way or another with humans. Iele are Romanian mythical creatures, their name being the popular pronunciation of “they”, as their real names are “taboo” words, secret, dangerous to be pronounced. They are also known under more than 20 nicknames, depending on the ethnographic region. In Foleștii de Sus village, Vâlcea County, they are known under the name of Ale sfinte-“the holy ones”. They can be seen only in groups, at night by moonlight, in forests or isolated places, singing and dancing in the air or on pastures. The grass and the earth remain scorched, burnt after their frenetic dance. They are young and beautiful, sometimes dancing naked, in circles, punishing the men that see them. They have beautiful voices just like the sirens from ancient Greek mythology. Many legends and stories are known about these fantastic creatures, some of them being presented in the present paper.

Key words: *mythical, feminine creatures, dance, legends, taboo words*

Creaturi magice se găsesc în multe culturi. Unele dintre ele sunt bune, altele sunt rele, unele apar doar în grupuri, altele singure, dar toate au puteri supranaturale și se amestecă într-un fel sau altul în viața oamenilor. Ca personaje magice care apar în grup, întâlnim în satele românești credința în ursitoare, sânziene, iele și nimfe.

Ursitoarele sunt reprezentări mitice feminine care ursesc copiii la naștere.¹ Mitul ursitoarelor îl găsim și în mitologia greacă unde erau denumite Moirae. Prin tradiție, ursitoarele sunt trei femei considerate a fi responsabile de destinul copilului. Sunt spirite care pot fi auzite câteodată, dar nu văzute. În a treia noapte de viață a copilului nou-născut, nașa invită ursitoarele și face o masă cu prăjituri, bomboane, vin, apă, flori și tot ceea ce crede că le-ar putea plăcea acestora. Ele apar noaptea, la poarta casei în care doarme mama și prezic destinul copilului. În următoarea dimineață, nașa întrebă mama despre visul său și îi zice dacă au venit ursitoarele, și ceea ce au prezis.

Ele au fie nume sacre, neștiute și nepronunțate de profani, fie sunt numite după funcția avută în timpul ursirii.²

După unele credințe, Torcătoarea, cea mai mare dintre ele, este cea care ține fusul și furca, cea mijlocie numită Soarta – este cea care-i prezice destinul pruncului și a treia numită Moartea, este cea care-i curmă firul vieții. Uneori se spune că acest fir le este dat Ursitoarelor de către Dumnezeu, iar acestea trebuie să îl pună pe pământ, așezând pe el toate întâmplările pe care le va avea omul de-a lungul vieții, de la care acesta nu se va putea abate cu nici un chip³.

Sânzienele sunt, în mitologia românească, zâne ambivalente din categoria Ielelor și Drăgaicelor ce se manifestă foarte activ în ziua Sfântului Ioan Botezătorul (24 iunie), zi care a incorporat multe elemente ale sărbătorilor precreștine, legate de solstițiul de vară.⁴ Pe lângă manifestările tipice fapturilor supranaturale, Sânzienele au și manifestări oculare: flori de scaieți, tunse de puf, sunt atârinate peste noapte de streășină și după cât crește puful dimineața, se stabilește norocul celor care respectă datina.

¹ Ghinoiu Ion, *Panteonul românesc Dicționar*, Ed. Enciclopedică București, 2001, p. 200.

² *Ibidem*.

³ http://www.traditii.ro/botez.php?nr_articol=63 Accesat la data: 24. 10. 2017 ora: 12:33.

⁴ Evseev Ivan, *Dicționar de magie, demonologie și mtologie românească*, Editura Amarcord, Timișoara, 1998, p. 419.

Sânzienele sunt o pluralitate anonimă, dar în basme și unele legende aceste zâne sunt nominalizate: Iana Sânziana și Ileana Cosânzeana.¹ După o părere emisă de școala romantică, în mitologia românească (A. Densușanu, N. Densușanu, At. Marienescu) acest nume ar fi o moștenire latină, Sânziana = *Sancta Diana*².

„Ielele” sunt creaturi mitice românești, al căror nume e pronunțat cu teamă, folosindu-se porecle, deoarece numele lor adevărat este „tabu”, fiind prea periculos pentru a fi pronunțat, pentru a nu se întrupa. Ele sunt cunoscute sub mai mult de 20 de porecle, în funcție de regiunea etnografică. În Foleștii de Sus, județul Vâlcea, ele sunt cunoscute sub numele de *Ăle sfinte*. Ele sunt creaturi feminine din mitologia românească care au puteri supranaturale, fecioare cu mari forțe de seducție, puteri magice, cumulând atributele Nimfelor, Naiadelor, Driadelor, într-o oarecare măsură și a Sirenelor.

Etimologia cuvântului iele este incertă, mulți folcloriști susținând faptul că Ielele nu ar fi un nume ci pronumele personal de la persoana a treia, plural, feminin „ele”.³ Lazăr Șăineanu consideră că numele ar fi de origine cumană, provenind din *yel*, care înseamnă vânt, pe când Bogdan Petriceicu Hașdeu crede că provine din sanscritul *vel*, tradus prin a se mișca sau din *vela*, care înseamnă *moarte cruntă* sau *boală*. În *Dicționarul explicativ al limbii române*, Ielele sunt descrise ca: „Ființe imaginare din mitologia populară românească, înfățișate ca niște fete frumoase, îmbrăcate în alb, care apar numai noaptea, vrăjind, prin cântecul și prin jocul lor, pe bărbați, asupra cărora au puteri nefaste; frumoasele, mândrele, dânsule, șoimanele, vântoasele, drăgaicele”⁴.

Denumirile mai des întâlnite sunt: *Ăle Sfinte, Dânsule, Miresule, Doamnele, Fetele Câmpului, Împărăteșele Văzduhului, Măiestrele, Miluițele, Puternicele, Frumoasele, Rusaliele, Șoimanele, Vântoasele, Zânele, Nemilostive, Ursoaicele, Fetele lui Iuda, Drăgaice, Samovile, Nagade, Irodițe, Vâlve*, etc.

¹ *Ibidem*.

² *Ibidem*.

³ Victor Kernbach *Dicționar de mitologie generală*, Editura Albatros, București, 1983, passim.

⁴ *Dex*, Ed. Univers Enciclopedic, București, 1998, p. 471.

Numărul Ielelor este variabil, ar fi nouă, poate fi și trei, cinci sau șapte, deci cifre impare, magice; foarte rar acestea apar în număr par de două, patru sau doisprezece.

De obicei apar noaptea, înainte de cântatul cocoșilor, în perioada cuprinsă între Paște și Rusalii, fiind considerate, după unii etnologi, ca spirite rebele ale morților, care după ce și-au părăsit mormintele la Joimari și au petrecut Paștele cu cei vii, nu mai vor să se întoarcă în lumea întunericului de unde au ieșit, preferând să rămână la suprafața pământului, dorința lor fiind alimentată și de faptul că anotimpul lor de manifestare era cel de vară, când toată natura este renăscută și în plină înflorire. Romulus Vulcănescu consemnează: „Indiferent de originea și natura lor celestă sau teriană, ele se adună totdeauna noaptea, pe lună, în poieni, în luminișuri de pădure, sub streășina arborilor sau în câmpiile înflorite ori în smârcuri. Poposesc la răspântii și în locurile infestate.”¹

Primul cercetător care a menționat credința în Iele a fost Dimitrie Cantemir în lucrarea *Descriptio Moldaviae*, cărora le spunea *Frumoașele*, arătându-le latura lor erotică, dându-le supranumele de: *Nimfe ale aerului, îndrăgostite cel mai des de tinerii mai frumoși*.

În literatura românească, mari nume, precum Mircea Eliade, Camil Petrescu și alții, au dezbătut în creațiile lor literare tema ielelor ca sursă nesecată de originalitate folclorică autentică. Camil Petrescu în 1916, adaugă dramaturgiei românești drama psihologică *Jocul ielelor*, acesta exprimându-și concepția sa literară, conform căreia omul care vede idei, este mistuit lăuntric de jocul lor, întocmai ca cel care are curajul să privească dansul ielelor și moare sau înnebunește.

Credința în iele în Foleștii de Sus. Foleștii de Sus este un sat din Oltenia, unde tradițiile și obiceiurile s-au păstrat cu sfințenie, până în ziua de astăzi. Denumirea satului, spun legendele, a fost dată de o mare familie de moșieri pe nume Folescu. În prima atestare documentară, satul se regăsește sub numele de Gor Folești, ceea ce înseamnă Foleștii

¹ Vulcănescu Romulus, *Mitologie română*, Editura Republicii Socialiste România, București, 1985, p. 428.

dinspre munte, în anul 1622. Acest sat aparține comunei Tomșani. Această comună se găsește în cadrul subunității geografice a Subcarpaților Getici, iar din punct de vedere administrativ face parte din județul Vâlcea. Ca și poziție geografică, satul Foleștii de Sus este așezat pe malul drept al râului Bistrița, având ca vecini: în nord satul Chiceni; în sud satul Foleștii de Jos; în est satul Bălțățeni; în vest satul Oteșani. Foleștenii au păstrat unele obiceiuri și tradiții care în alte părți s-au pierdut în negura timpului, printre acestea numărându-se: Mătăuzul (Iasatul Postului Mare), Strigatul Colăcerilor, Udatul, Fedeleșiul, Bărbieritul ginerelui (nuntă) etc. Majoritatea foleștenilor intervievați au descris ielele ca fiind *fînțe extraordinar de frumoase, îmbrăcate în alb care puteau zbura, dansa sau cânta*. Bogdănescu Elena, în vârstă de 87 de ani, spunea că mama sa, copilă fiind (12 ani) le-a văzut pe Țele Sfinte într-o noapte când a fost trezită de niște *sunete dumnezeiești* și o lumină puternică. Aceasta, speriată, neștiind ce se întâmplă, și-a trezit părinții și frații săi mai mici, și toți au rămas uimiți când au văzut la ei în curte 5 fete extraordinar de frumoase, îmbrăcate în alb, înalte de aproape doi metri, care jucau un fel de horă, cântau și strigau repetat numele de Ion. Toți priveau uimiți, prin mica fereastră spectacolul nemaivăzut, iar la un moment dat, bunicul Elenei a vrut să iasă afară, însă a fost împiedicat de ceilalți, ca să nu fie „pocit” de iele. Dimineața, bunica Elenei a pus toți membrii familiei să spună o rugăciune, să se închine și să sufle de trei ori, înainte de a ieși din casă. În locul unde aceste creaturi magice au dansat, pământul a rămas pârjolit pentru mult timp.

Păunescu Vasilica, în vârstă de 75 ani, ne-a relatat faptul că frațele său, într-o seară când se întorcea de la câmp, s-a întâlnit cu o fată îmbrăcată în alb, blondă, cu o coroniță de flori cap, care plutea pe deasupra pământului ca un înger. Speriat, dar în același timp fascinat, a încercat să se apropie de ea și a fost cât pe ce să o întrebe cum o cheamă, cine este, de unde vine, dar aceasta i-a pus mâna la gură, atenționându-l că nu are voie să vorbească cu ea. După câteva secunde în care s-au uitat reciproc unul la celălalt, aceasta a dispărut, auzindu-se

în urma ei tropote de cai și clinchete de zurgălăi. Ajuns acasă, fratele Vasilicăi a încercat să spună ce s-a întâmplat, dar nu putea să vorbească despre acest lucru. Acesta a avut o viață normală, frumoasă, și-a întemeiat o familie și a avut copii, iar după foarte mult timp a putut povesti cele întâmplate. Vasilica consideră că aceste ființe magice nu sunt niște închipuiri omenești ci sunt reale, dar în ultima vreme ele nu au mai putut să-și facă apariția datorită lumii care este tot mai avară... *lumea poleiază, (poluează n.n.), lumea e rea și cerul nu se mai leagă cu pământul.*

Bunicul meu, Ion Avram, îmi povestea și el că s-a întâlnit cu ielele o dată când venea de la o nuntă, dimineață, până la cântatul cocoșilor. La o margine de pădurice, șapte fete ca niște mirese cântau, jucau și tot repetau numele bunicului: *Ioane, Ioane...* Acesta s-a frecat la ochi și parcă nu îi venea să creadă de cele întâmplate, când una dintre „vâlve”, căci așa le zicea bunicul, s-a apropiat de el și l-a luat de mână așezându-l pe o ciupercă uriașă. Cântecul fredonat de iele îl încântau, însă cuvintele erau neînțelese, singurul cuvânt inteligibil era numele său. La un moment dat a adormit și s-a trezit ziua în amiaza mare, neștiind ce s-a întâmplat cu el. Bunica, Ioana Avram, a susținut că cele pățite de bunicul au fost doar în imaginația lui, alcoolul fiind responsabil.

Intervievând-o pe una din cele mai credincioase femei ale satului Foleștii de Sus, pe nume Nițu Elisabeta, zisă și Vetuța, în etate de 84 de ani, am constatat ca acesteia îi era frica să vorbească despre iele. Lumea prin sat vorbea că din cauza faptului că primul său soț ar fi rămas mut după ce a vorbit cu ielele și nu după mult timp ar fi murit de bubat. Cele întâmplate ar fi făcut-o pe Vetuța să păstreze tăcerea și să devină foarte credincioasă.

În credința populară se menționează și tehnici de îndepărtare a ielelor, de împăcare a lor sau chiar de izgonire. În plus, în literatura de specialitate, au fost consemnate și procedee de vindecare a bolilor aduse de iele. Astfel: *Pentru prevenirea îmbolilor, oamenii purtau usturoi sau pelin la brâu în nopțile când Rusaliile sau Ielele*

*deveneau extrem de periculoase: Sfredelul Rusalilor, Rusalii, Sânziene, prima zi din Postul lui Sântpertu și altele.*¹

Pentru împăcarea ielelor erau dăruite ofrande la Moșii de Ispas și la Moșii de Vară. Ielele puteau fi izgonite și de ceata călușarilor care executau dansuri specifice menite a le speria pe iele. Astfel: *Procedeul cel mai cunoscut penru tămăduirea bolilor era săritul bolnavului de către călușari, frecatul pe față cu usturoi și pelin, ridicatul pacientului culcat pe pământ și introducerea acestuia în hora Călușului.*²

Prin formule magice, prin gesturi, prin cântec sau dans, românii invocau sau alungau ceraturile mitice, pentru a-și rezolva problemele inexplicabile cu care se confruntau.

Tinerii din sat au uitat o mare parte din tradiții, doar persoanele de vârstă a treia fiind păstrătoare ale obiceiurilor străvechi. Cu toate acestea, poveștile cu zâne, balauri, iele și vârcolaci încă mai atrag nepoții în serile lungi de iarnă, când ascultă la gura sobei despre obiceiuri de altădată, depănate de bunici.

Patrimoniul imaterial este perisabil, iar consemnarea mărturiilor vâstnicilor este o datorie, pentru ca aceste valori ale culturii populare și mitologiei românești să nu fie iremediabil pierdute.

Bibliografie

1. Evseev Ivan, *Dicționar de magie, demonologie și mitologie românească*, Editura Amarcord, Timișoara, 1998.
2. Ghinoiu Ion, *Panteonul românesc Dicționar*, Ed. Enciclopedică București, 2001.
3. Ghinoiu Ion, *Zei Pastoral*, Editura Univers Enciclopedic Gold, București, 2014.
4. Victor Kernbach *Dicționar de mitologie generală*, Editura Albatros, București, 1983.

¹ Ghinoiu Ion, *Zei Pastoral*, Editura Univers Enciclopedic Gold, București, 2014, p. 125.

² Ibidem p. 135.

5. Vulcănescu Romulus, *Mitologie română*, Editura Republicii Socialiste România, București, 1985.
6. *Dex* Ed. Univers Enciclopedic, București, 1998.
7. http://www.traditii.ro/botez.php?nr_articol=63 Accesat la data: 24. 10. 2017 ora: 12:33.

Tangoul, de la dans popular și marginal, la dans de societate

Laurențiu BĂLĂ

Tango, from Popular and Marginal Dance, to Social Dance

Abstract:

Argentine Tango was born in the 1800s in the River Plate Estuary, the region between the cities of Buenos Aires in Argentina and Montevideo in Uruguay. Sensual and profoundly intense, Argentine tango is based on improvisation and creates direct communication between the dancers. In this dance, there is a communication code, a set of rules that allows the couple to understand and dance without speaking and without first studying a sequence of steps. Tango is part of a rich tradition, not only of dance but also of music, poetry and song.

1. Scurt istoric al tangoului argentinian

Când vorbim despre istoria tangoului, trebuie spus că, deși au existat multe „influențe” în creația și viața acestuia, este foarte important să nu presupunem că el a avut o formă de dezvoltare liniară.

Oamenii din Buenos Aires, sunt cei care în baruri, cafenele și săli de dans au creat tangoul, au dansat tangoul, au trăit, au iubit și, uneori, au murit pentru tangou. De aceea, se poate spune că tangoul reprezintă vocea străzilor din Buenos Aires.

Cu siguranță, cel mai important factor în evoluția tangoului a fost influența adusă de *habanera*, creată în Havana (Cuba) și cunoscută, de asemenea, sub numele de *tango andaluz*. Din păcate, astăzi există informații insuficiente pentru a evalua exact cum a fost aceasta

dansată inițial, dar *habanera* s-a bazat pe conceptul de „plimbare”, la fel ca și tangoul. La un moment dat, *milonga* și *habanera* s-au contopit pentru a forma versiunea embrionară a tangoului. În acest moment, avem un dans care capătă influențe din întreaga lume.

Aproximativ din 1880, imigrația pe scară largă, compusă în majoritate din bărbați, a făcut ca populația orașului Buenos Aires să crească exponențial. O statistică sugerează că, la un moment dat, raportul era de aproximativ 50 de bărbați pentru fiecare femeie. Mulți dintre acești bărbați, ispitiți de speranța unei vieți mai bune și a străzilor pavate cu aur, găsesc în schimb un loc singuratic, cu străzi noroioase și condiții proaste de locuit.

Aici, în bordelurile de pe străzile lăturalnice ale Buenos Aires-ului, a luat naștere tangoul. Aceste stabilimente ilegale, cele mai multe cunoscute sub numele de *Academii de dans*, erau saloanele de masaj din zilele noastre. Dansul practicat trebuia să fie simplu, pentru ca, dacă poliția percheziționa cumva localul, să pară că oamenii primesc, într-adevăr... „lecții de dans”. Putem presupune, de aceea, că tangoul a început, probabil, ca o formă de interacțiune în relația dintre prostituată și proxenet. Acest lucru a fost adesea reflectat în titlurile primelor tangouri care se refereau, multe dintre ele, la personajele din lumea prostituției.

Trebuie, de asemenea, remarcat faptul că, atunci când au început să apară versurile scrise ale multor tangouri, femeile au fost adesea portretizate ca „gardieni ai răului”, aflate acolo pentru a-i conduce pe bărbați spre păcat și degradare. În acest moment, dansul a fost respins în totalitate de elita societății din Buenos Aires ca fiind un dans stradal murdar, deși mulți dintre tinerii domni „bine” ar fi vizitat cu multă plăcere „academiile de dans” pentru instruire...

În jurul anului 1880, un nou instrument a sosit din Germania, *bandoneonul* (un fel de armonică, acordeon, de la numele lui Heinrich Band, cel care l-a dezvoltat, în jurul anilor 1840). Instrument dificil de stăpânit, dar al cărui „plânset” muzical surprinde foarte bine sentimentul tangoului, ceea ce-l va face indisolubil legat de muzica tangoului, de atunci și până azi.

De la începutul anilor 1900, cu toate acestea, un nou tip de lirică a început să apară: una melancolică, amintind de trecut, de vieți risipite, de iubiri pierdute, neîmpărtașite, de pierderea mamei, de lipsa *barrio*-ului sau a străzii, dar mai ales de iubirea pentru tangou. Versurile erau scrise în limba străzilor din Buenos Aires, așa numitul *lunfardo*, un amestec de spaniolă, italiană, creolă nativă și cuvinte ciudat „răsucite”, și care astăzi denumește argoul argentinian.

2. Tangoul în Europa

Se presupune că primele partituri ale unui tangou au ajuns în Europa grație unui voiaj în jurul lumii efectuat de fregata *Sarmiento*, în 1905.

Este vorba de muzica celebrului tangou *La Morocha*¹ (Muzica: Enrique Saborido, Text: Ángel Villoldo):

<i>Yo soy la morocha,</i>	Eu sunt bruneta,
<i>la más agraciada</i>	cea mai grațioasă,
<i>la más renombrada</i>	cea mai renumită
<i>de esta población.</i>	din această populație.
<i>Soy la que al paisano</i>	Eu sunt cea căreia săteanul
<i>muy de madrugada</i>	foarte devreme dimineața
<i>brinda un cimarrón.</i>	îi oferă un <i>cimarrón</i> ² .
(...)	(...)

În Europa, în general, și mai ales în Franța, anii 1890-1914 marchează înflorirea perioadei așa-numitei *belle époque*.

Clasa superioară europeană se distingea, în general, prin nivelul ridicat de trai și printr-un ritm aproape neîngrădit de satisfacții hedoniste. Aceasta a dus la o relaxare a obiceiurilor și a limitelor permise

¹ URL: <[https://es.wikipedia.org/wiki/La_morocha_\(tango\)](https://es.wikipedia.org/wiki/La_morocha_(tango))>.

² În Argentina, băutura stimulantă și amară la gust, preparată prin infuzarea frunzelor uscate de *yerba mate* se mai numește și *cimarrón*.

în cadrul relațiilor sociale, care au mers de la participarea la petrecerile desfrânate ale proxeneților, la consumul de droguri.

Suma tuturor acestor circumstanțe materiale și spirituale a făcut din Paris capitala mondială prin excelență a rafinamentului social, a artei, a bunului gust în manifestările de zi cu zi și, prin urmare, a fi în măsură să faci o vizită sau să trăiești o perioadă în acest oraș, îți conferă o aură de distinsă superioritate. Astfel, clasa bogată argentiniană s-a simțit obligată să viziteze Parisul sau să trăiască acolo, pentru frumusețea, cultura, rafinamentul și distincția capitalei franceze, dar a comis greșeala de a considera bogăția materială o condiție suficientă pentru a dobândi mediul material și spiritual visat, dorit ca o consacrare din punct de vedere social. Aceste cheltuieli disproporționate și nejustificate le-au adus reprezentanților săi denumirea peiorativă de *rastacueros* (*rastaquouère*, în *cimarron.*), care a fost aplicată, în general, tuturor sud-americanilor care aveau o bunăstare materială evidentă, dar erau lipsiți de relațiile culturale, educaționale și sociale ale acelei clase care a format esența perioadei *belle époque*.

Ei au avut surpriza să constate că Parisul, sau cel puțin sectorul care avea o viață socială și nocturnă foarte agitată de manifestări exotice, a acceptat tangoul argentinian în cele mai bune case și în stabilimente sociale respectabile.

La acea vreme existau în Paris multe academii de dans, unde se predau cursuri de tango – cam 100 –, toate cu dansatorii lor, care îndeplineau rolul de profesori. Pentru parizieni, ritmul și sunetul tangoului aveau farmecul exoticii. Anul 1912 găsește tangoul stăpânul absolut al Parisului. Atunci, mulți argentinieni au sosit în oraș, dispuși să fie profesori de dans. Printre aceștia se numără și Enrique Saborido, dar ca strămoși au fost Alfredo Eusebio Gobbi și Ángel Gregorio Villoldo Arroyo (autorii celebrului tango *La morocha*).

Consacrarea pariziană a tangoului argentinian a atras atenția multora dintre acești călători care, la întoarcerea lor, s-au arătat dispuși să revizuiască opoziția etică față de această muzică populară. Paradoxal, triumful popular al tangoului la Paris și, ulterior, în majoritatea

capitalelor europene a însemnat o schimbare a ritmului. Din agil, rapid și plin de viață a devenit melancolic, încet, melodos și ritmic, în conformitate cu stilul de viață ordonat și fără șocuri sau schimbări bruște, tipic celor bogați.

3. Sincretismul tangoului

În Occident există multe culturi în care muzica fără text (instrumentală) este de ajuns pentru dans, așa cum în alte colțuri ale lumii, acesta este acompaniat doar de scandări sau recitări rituale. În folclorul românesc, întâlnim, în general, relația completă (text-muzică-dans).

În ceea ce privește tangoul, există, probabil, puține alte manifestări artistice care să posedă caracterul sincretic al acestuia, care constă într-o contopire unică a unor elemente eterogene aparținând unor arte diferite (literatură, muzică, dans etc.), caracteristică folclorului și mai ales fazelor primitive de dezvoltare a culturii, când diferitele arte nu erau încă diferențiate. Iar dacă la toate aceste elemente menționate adăugăm și contribuția celei de-a șaptea arte, cinematograful, atunci obținem o imagine mai complexă a tangoului, a ceea ce acesta poate transmite. E de ajuns să ne gândim, în acest sens, printre numeroasele exemple, la câteva creații cinematografice mai mult sau mai puțin recente și care, fără a fi dedicate în mod special acestui dans, reușesc, prin scenele în care tangoul este prezent, să devină memorabile pentru istoria sa.

Neputând fi vorba de exhaustivitate într-un astfel de demers, nu ne vom opri decât la două scene, cu adevărat memorabile. Este vorba, poate în primul rând, de celebra scenă a tangoului din filmul *Parfum de femeie* ('Scent of a Woman') (1992), cu Al Pacino în rolul principal, a cărui parteneră de dans este frumoasa și diafana Gabrielle Anwar. Cei doi dansează pe muzica tangoului intitulat *Por una cabeza*¹

¹ Numele acestui tanguo reprezintă o expresie din limba spaniolă, întâlnită în limbajul curselor de cai, și se referă la un cal care câștigă o cursă doar „cu un cap” avans față de cel de-al

(compus de Carlos Gardel, pe versurile lui Alfredo Le Pera, în 1935). Interpretând magistral rolul unui fost colonel în armata americană, orb și extrem de irascibil, Al Pacino reușește să transmită spectatorului, pe lângă întreaga vrajă pe care muzica o iradiază oricum, o emoție umană tulburătoare, a legăturii ce ia naștere progresiv între cei doi dansatori pe durata magnificului dans. Actorul nu-și „vede” partenera, dar nici nu are nevoie, căci este călăuzit de muzică și de senzualitatea tinerei femei, pe care o ghicește, infailibil.

O altă scenă excepțională, în care putem spune că tangoul este un adevărat personaj, este cea din filmul *Să dansați bine!* (*‘Take the Lead’*) (2006), inspirat din realitate, în care Antonio Banderas, profesor al unui grup de elevi cu probleme de comportament, încearcă terapia dansului cu aceștia. Iar „lecția” pe care le-o „predă” împreună cu Katya Virshilas îi lasă pe aceștia efectiv cu gura căscată.

Dacă în *Parfum de femeie* aveam de-a face cu o amatoare, Donna (Gabrielle Anwar), și cu un dansator mai experimentat, dar... „nevăzător” (Al Pacino, alias colonelul Slade), în cel de-al doilea film cei doi dansatori sunt profesioniști. Trebuie să remarcăm că dincolo de frumusețea incontestabilă a dansului (e vorba de *Así se baila el tango*, în trad. rom. ‘Așa se dansează tangoul’, interpretat de *Bailongo!*, cu vocea pasională a Verónicai Verdier) și de pasiunea și senzualitatea pe care cei doi reușesc să le transmită spectatorului, e ceva rece (dacă acest epitet poate fi folosit cu referire la tangoul!), distant, intangibil pe care scena îl transmite. Cu alte cuvinte, spectatorul își poate spune pe bună dreptate: „Da, așa se dansează tangoul, dar cine poate s-o facă în felul acesta?” În timp ce dansul din primul film este mai uman, mai aproape de sufletul privitorului, de maniera în care și acesta ar putea, eventual, să danseze un tangou.

doilea clasat. Versurile povestesc despre un parior înrăit al curselor de cai care compară dependența sa de acest joc de noroc cu atracția față de femei.

În ambele filme¹, alături de mixtul pe care ni-l oferă muzica și versurile (în cazul celui de-al doilea, căci în primul este vorba doar de muzică, deși tangoul *Por una cabeza* are și versuri, compuse, așa cum am menționat deja, de Alfredo Le Pera), ne bucurăm și de spectacolul vizual pe care ni-l oferă dansatorii, asupra căruia regizorul insistă, făcându-ne să descoperim gesturi, expresii al feței, pași, lucruri pe care altfel nu le-am fi perceput în fluxul tumultuos al mișcărilor celor doi parteneri. Filmul ne oferă, deci, o perspectivă totală asupra dansului, un fel de panoramă la 360° și, în plus, față de un spectacol văzut pe viu, ne pune la dispoziție posibilitatea reluării/revederii, oricând, a scenei/scenelor care ne-au fermecat.

4. Concluzii

Născut la sfârșitul secolului al XIX-lea în Argentina, tangoul s-a răspândit destul de repede în toată lumea, la aceasta contribuind, în afara noutății sale, la acel moment, libertatea aproape totală pe care o lasă celor doi parteneri. Aceasta pentru că este un dans de improvizație, pașii nefiind stabiliți dinainte pentru a fi repetați apoi în anumite secvențe, ci dansatorii merg împreună într-o direcție

¹ Și în multe altele, pe care spațiul limitat al unui articol nu ne permite să le menționăm pe larg, dar dintre care vom aminti, totuși, în această notă de subsol *Să dansăm?* ('Shall we Dance?') (2004), cu senzualul tangou al lui Jennifer Lopez și Richard Gere și *Frida* (2002), cu lascivul tangou dansat de... două femei (Salma Hayek, alias Frida, și Ashley Judd, alias Tina Modotti). Acest din urmă exemplu subliniază o caracteristică pe care a observat-o France Joyal (2010: 136), remarcând că este vorba, în cazul tangoului, de „*Danse en tandem. Pourquoi ne pas dire danse de couple ? Eh bien, d'abord, parce que la notion de couple a une connotation maritale et que, selon mes observations, le tango met le plus souvent en scène des couples qui sont, en fait, composés de deux partenaires ne vivant ensemble que le temps d'un tango.*” ('Dans în tandem. De ce nu dans de cuplu? Ei bine, mai întâi pentru că noțiunea de cuplu are o conotație maritală și că, după observațiile mele, tangoul pune cel mai adesea în scenă cupluri care sunt compuse, de fapt, din doi parteneri ce nu trăiesc împreună decât pe durata unui tangou.' (trad. noastră, L.B.) Deci, tandem și nu cuplu, fie că este vorba de un bărbat și o femeie, ca în majoritatea filmelor menționate, sau, ca în *Frida*, de două femei!

improvizată, mereu alta în fiecare clipă, de obicei bărbatul fiind cel care conduce, în mod tradițional, femeia urmându-l fără a încerca să ghicească pașii. De aici, o varietate inepuizabilă de interpretări ale aceleiași tangou, ceea ce face ca acest dans să pară, de fapt, să rămână veșnic tânăr, trecerea anilor nelăsând, practic, urme pe „chipul” său!

Evoluția de la dans popular și marginal (să nu uităm contribuția importantă pe care prostituatele din bordelurile din Buenos-Aires-ul sfârșitului de veac 19 au avut-o atât ca sursă de inspirație pentru multe tangouri, dar și ca dansatoare, coregrafe și profesoare ale acestui dans!), la dans de societate a fost destul de rapidă, la aceasta contribuind libertatea, practic nelimitată, pe care o lasă celor doi dansatori, frumusețea sa depinzând în egală măsură de muzică (uneori și de versuri) și de inspirația, de creativitatea, de capacitatea de improvizație a protagoniștilor.

De aceea, tangoul este nelipsit la orice competiție de dans, la orice nivel și de orice anvergură, oriunde în lume, iar atracția pe care o exercită cu aceeași forță dintotdeauna este dublă, în primul rând fiind vorba de liantul creat între cei doi dansatori, și apoi de vraja pe care dansul lor o aruncă asupra privitorilor. Iată de ce se poate spune, pe bună dreptate, credem noi, că tangoul este cel mai „cinematografic” dintre dansurile de societate, cel mai „vizual”, cel mai agreabil de privit și admirat!

Bibliografie

1. *Frida* ('Frida'). Dir. Julie Taymor. Cu: Salma Hayek, Alfred Molina, Antonio Banderas, Ashley Judd. Miramax Films, 2002. DVD.
2. JOYAL, France (sous la dir.) *Tango sans frontières*, Préface de Fabrice Hatem. Québec: Presses de l'Université du Québec, 2010.
3. *La Morocha (tango)*. URL: <[https://es.wikipedia.org/wiki/La_morocha_\(tango\)](https://es.wikipedia.org/wiki/La_morocha_(tango))>. Consultat: 15.12.2017.

4. *Parfum de femeie* ('Scent of a Woman'). Dir. Martin Brest. Cu: Al Pacino, Chris O'Donnell, Gabrielle Anwar. Universal Pictures, 1992. DVD.
5. *Să dansați bine!* ('Take the Lead'). Dir. Liz Friedlander. Cu: Antonio Banderas, Katya Virshilas, Yaya DaCosta. New Line Cinema, 2006. DVD.
6. *Să dansăm?* ('Shall we Dance?'). Dir. Peter Chelsom. Cu: Richard Gere, Jennifer Lopez, Susan Sarandon. Miramax, 2004. DVD.

Câteva considerente cu privire la balurile sibiene și timișorene la început de secol XX

Daniela Maria STANCIU

Some Aspects Regarding the Entertainment at the Beginning of the 20th Century in Sibiu and Timișoara

Abstract

The aim of the study is to identify the main dance parties and the so called soirées from two of the cities of the Asutrian-Hunagarian Monarchy: Sibiu and Timișoara. As we can notice, the two cities, located at the periphery of the monarchy followed the behavioral and dress codes, which were spreading from the center: Vienna and Budapest.

Based on German newspapers from the beginning of the 20th century, our study shows some aspects regarding the organizing committee, the ballroom, dress codes and dances – in order to get a closure of the Zeitgeist from the Belle époque. At the dawn of the Austrian-Hunagarian Monarchy some changes occur in society. The way these transformations are being implemented by the Germans from Sibiu and Timisoara in spending leisure activities, is going to be emphasized.

Keywords: *Transylvanian Saxons, Belle époque, Swabians, ballroom, social codes.*

Hermannstadt am Zibin, halb auf der Anhöhe, halb im Tal gelegen, ist die vornehmste und schönste unter den sieben sächsischen Städten. Es strahlt im Schmucke überaus hoher Gebäude, stolz auf seine Basteien und tiefen Gräben. Nach seinem Umfang wird es gewöhnlich mit Wien verglichen. Es prahlt mit seinen ausgezeichneten Gebäuden, welche meist mit Ziegel gedeckt sind. Die einzelnen Gassen werden durch kleine Bäche bewässert¹.

¹ David Fröhlich, *Biographia oder Cynosura der Reisenden*, 1643, apud Czekelius *Schriften aus dem Nachlaß*, (Hrsg. Von Brigitte Stephani), Kriterion Verlag Bukarest, 1985, p. 75.

Cu toate că prezintă o imagine ușor romantică și subiectivă a orașului Sibiu, călătorul David Fröhlich aseamănă Sibiul de la 1643 cu Viena, amintind de clădirile impozante, bastioanele și șanțurile de apărare. Istoricul are acces la acest gen de descrieri ale orașului, acestea oferind cititorului o părțică din atmosfera urbană, siluetele clădirilor precum și ansamblul arhitectural.

Orașul *Sibiu*, în limba germană *Hermannstadt*, iar în maghiară *Nagyszeben*, se află în sudul Transilvaniei, la poalele Munților Făgăraș, pe cursul râului Cibin, jucând din punct de vedere strategic un rol important de-a lungul timpului. Evoluția istorică a orașului, precum și dezvoltarea planului urbanistic al fostei cetăți medievale sunt importante pentru analiza noastră, atât pentru înțelegerea situației demografice din urbe, de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul celui de-al XX-lea, dar și datorită radiografierii spațiilor publice în care se desfășura viața cotidiană.

Stefan Zweig sancționează barierele și rigurile impuse de societate în perioada de dinainte de Primul Război Mondial: „Bărbații se afișau cu bărbile lor lungi sau, cel puțin, cu o mustață răsucită în sus, ca un atribut de departe vizibil al bărbăției, pe când la femeie corsetul punea în evidență la modul ostentativ conturul esențialmente feminin al sânilor. Și în privința ținutei pe care trebuia să o afișeze, așa-zisul sex tare era supracotat în comparație cu sexul slab: bărbatul trebuia să fie viguros, militaros și agresiv, femeia trebuia să fie sfioasă, timidă și în defensivă, vânător și pradă, iar nu parteneri egali. Prin această exacerbare a diferențelor de habitus exterior trebuia să se întărească și tensiunea internă dintre poli, erosul, și în felul acesta, grație metodei nepsihologice a voalării și trecerii sub tăcere, societatea de atunci ajungea la rezultatul diametral opus. Căci, pentru a preveni orice ispită, societatea, cu pudicitatea și teama ei permanentă, se afla mereu în urmărirea imoralității în toate aspectele vieții.”¹

Comportamentul damelor și al domnilor la un bal, indiferent de natura acestuia, era definitoriu pentru perioada premergătoare Primului

¹ Stefan Zweig, *Lumea de ieri*, p. 86

Război Mondial. Eticheta și modul în care se înfățișau, se prezentau, se îmbrăcau, conversau, actorii sociali jucau un rol important în orice societate europeană. Se publicau coduri de comportament și etichetă, în care erau clar evidențiate regulile sociale, precum și ordinea în care trebuiau îndeplinite acestea.

Peste ocean, în Statele Unite ale Americii, spre exemplu, se publicau atât coduri cât și diverse scrieri care satirizau rigiditatea societății. La intrarea în clădirea în care avea loc balul, gentlemanul trebuia să conducă domnișoara la garderobă, apoi să se îndrepte spre garderoba domnilor. Eticheta socială prevedea ca acesta să își lase haina și să dea bacșiș băiatului de la garderobă, să își îndrepte papionul și fracul și apoi să meargă să își aștepte partenera. Eticheta damelor prevedea faptul că acestea pot să petreacă între un sfert și jumătate de oră în garderobă, unde damele de companie le ajută să își împrăpăteze ținuta, să își aranjeze frizura iar apoi să iasă cu carnetul de bal în mână (dacă deținea unul) în fața garderobei, unde așteptau domnii. În mod normal, cel mai dorit dans era primul, așadar era de așteptat ca gentlemanului care a însoțit domnișoara la bal să îi fie acordat acesta¹.

Balurile sau soiree, cum mai erau numite, trebuiau anunțate cu cel puțin o săptămână înainte, invitația trebuind să fie tipărită în mod ideal, și exprimate la persoana a treia. O garderobă în care să existe și persoane adjuvante, care să ajute domnițele să își dea jos hainele de stradă și să își aranjeze veșmintele, era indispensabilă. Într-un cod comportamental din S.U.A., din secolul XIX, este recomandat ca invitații să nu se prezinte la bal la ora exactă, întrucât este „la modă” să întârzii chiar și o oră întreagă. Femeile măritate trebuiau să fie însoțite de soții lor, cele nemăritate de mamele lor, sau de un însoțitor (chaperon). Ținuta trebuia adaptată evenimentului; așadar, un domn care merge în vestimentație de călărie, spre exemplu, va fi considerată o persoană neadaptată. În cazul în care, un domn invită o domnișoară la dans iar aceasta refuză politicos, spunând că a promis altcuiva

¹ Bert Milton, *How to Behave in A Ball Room also Directions For Some Swell New Tango Steps etc.*, The A.M. Davis Company Publishers Boston, 1914, (fără pagini).

dansul, își poate rezerva următorul dans. Trebuie să aibă însă în vedere, că nu este elegant ca ulterior să le invite pe vecinele domnișoarei la dans. O domnișoară nu are voie să refuze o invitație la dans, dacă nu a promis dansul respectiv altcuiva. De altfel, nici femeile măritate, dar nici fetele tinere, nu au voie să părăsească sala de bal neacompaniate, fie de alte femei măritate, fie de mamele lor (în cazul domnișoarelor). În timp ce dansează, fetele ar trebui să zâmbească subtil și să încline ușor capul într-o parte politicos. Râsul excesiv nu este considerat ca fiind elegant¹.

Damele care sunt invitate la dans mai des decât celelalte domnișoare nu ar trebui să se laude cu asta, ca să le facă în ciudă. Mai degrabă ar putea să le recomande acestor domnișoare, mai puțin norocoase, domni dintre cunoștințele lor. În ceea ce privește dansul propriu-zis, cei care nu cunosc foarte bine pașii unei quadrille, spre exemplu, mai bine ar evita să îl danseze, decât să îi încurce pe ceilalți dansatori. Dacă unul dintre dansatori se încurcă în timpul dansului, acesta nu trebuie luat în derâdere, ci mai degrabă ceilalți dansatori ar putea să îi explice care sunt pașii exacti. Un cod de comportament social, din 1833, considera valsul a fi un dans prea apropiat și intim, pentru ca acesta să fie dansat de femeile nemăritate².

În general, organizatorii balurilor erau asociațiile (Vereine), scopul fiind distracția elitelor dar și adunarea lor într-un cadru propice discuțiilor „de după perdea”. În funcție de tipul de bal, existau baluri cu scop caritabil, baluri mascate, cu caracter festiv, dar și distracțiile de anul nou sau de diferite sărbători. Presa anunță balurile cu două săptămâni înainte, prezentând atât organizatorii cât și participanții, prețurile de intrare iar uneori descrierea dansurilor și a toaletelor purtate.

¹ *The Gentleman and Ladys Book of Politeness and Propriety of Deportment, dedicated to the Youth of both sexes*, by Mme. Celnart, Allend and Ticknor and Carter, Hendee&Co, Boston, 1833, pp. 182-186.

² *The Gentleman and Ladys Book of Politeness and Propriety of Deportment, dedicated to the Youth of both sexes*, by Mme. Celnart, Allend and Ticknor and Carter, Hendee&Co, Boston, 1833, pp. 186-188.

Cu ocazia trecerii dintre anii 1913 și 1914, asociația de muzică „Eintracht” organizează „ca în anii precedenți” o „distracție încântătoare”, în sala restaurantului Unikum. Membrii asociației, dar și invitații acestora, au apărut în număr mare pentru a lua parte la evenimentele umoristice, cântec și dans, organizate de asociație. Corul bărbaților a cântat trei cântece, iar domnii A. Richter, F. Schoffel și Fr. Banderlit au ținut discursuri umoristice, satirizând imagini din armată. Acest program a durat până la miezul nopții, după intrarea în noul an urmând celebrul dans al coroniței (Tanzkranzchen), iar tineretul a dansat până în zorii zilei¹.

Balul organizat de studenți avea loc în sala cea mare a Gesellschaftshaus, iar intrarea se făcea pe bază de bilet de intrare, achiziționat în urma prezentării invitației fie în librăria Josef Drotleff, fie la Abendkassa. Un bilet la lojă în primul rând, costa 20 de coroane, în rândul al doilea, 18 coroane iar sub galerie, 16 coroane². Toate ingredientele pentru un bal reușit erau prezente; astfel, un număr mare de dansatori și dansatoare, o sală decorată frumos și o formație de muzică au asigurat succesul acestui bal. Cuvântul de întâmpinare și primul dans al serii au fost deschise de directorul Coetus-ului sibian³, prefectul Keul împreună cu domnișoara Hann Binder. Tinerimea a așteptat cu ardoare acest moment, după care s-a putut îndrepta înspre ringul de dans, urmăriți de privirile atente ale părinților și invitaților așezați în lojele ocupate până la ultimul loc. Vârfurile populației civile și militare au apărut în număr mare, astfel episcopul Friedrich Teutsch, preotul Daniel Schullerus cu soția, comandantul G.D.J von Kovefs cu soția, Obergespan și comite Walbaum cu soția, directorul școlii von Walter, directorul seminarului dr. Capesius, căpitanul (Stadthauptmann) Simonis cu familia, dar și generalul Dobler v. Friedbura, Fulopp și Poleschensky cu familiile. Bineînțeles că a fost prezent și corpul didactic al gimnaziului evanghelic. „Oricine poate confirma

¹ S.D.T., Nr. 12157, *Sylvesterfeier der „Eintracht”*, 2. Januar 1914, p. 6.

² S.D.T., Nr. 12159, *Studentenball*, 5. Januar 1914, p. 6.

³ Coetus era legea de conducere a gimnaziului evanghelic din Sibiu.

faptul că toaletele domnișoarelor și a domnișorilor au fost foarte elegante și atrăgătoare¹.”

După o pauză de câțiva ani, subofițerii regimentului 12 și ai regimentului de tancuri 36, au organizat în 22 februarie 1914 un dans în sala mare a teatrului Thalia. Din nou, intrarea se făcea pe bază de invitație, iar biletul costa 2 coroane². Balul era unul dintre cele mai așteptate din urbe, întrucât „se dansa și se cânta mult”. Organizatorii și decoratorii sălii de bal au invitat corpul de ofițeri dar și vârfurile societății civile, care s-au prezentat în număr mare. Domnii din corpul de ofițeri, împreună cu soțiile lor și organizatorii, au deschis balul cu un dans polonez (Polonaise) la ora opt jumătate seara. Fanfara a cântat neobosită, în timp ce ofițerii dansau pe melodii specifice țărilor din care erau înregimentați, ceea ce a acordat atmosferei un mozaic muzical. Dintre civili erau prezenți episcopul Friedrich Teutsch și primarul Dörr. Dintre membrii elitei militare au participat: mareșalul (Feldmarschalleutnant) Hetz, generalii Dobler von Friedburg, Ostermut și Poleschensky. Ofițerii au fost prezenți, sub conducerea comandantului regimentului de infanterie 31 Salmon³.

Asociația tinerilor întreprinzători organizează un bal, în sâmbăta din 17 ianuarie 1914, în sala mare a teatrului Thalia. Biletul de intrare pentru o lojă de patru persoane era 15 coroane în primul rând, 12 coroane în al doilea rând și 10 coroane sub galerie⁴.

Reprezentanții căilor ferate din Sibiu au organizat, la data de 1 februarie a anului în curs, o reprezentare de dans în sala mare a Unikumului. Câștigul balului a fost donat pentru acțiuni de caritate. Prețul pentru un tichet de intrare, valabil pentru o persoană, este de 2 coroane, o familie cu 3 membrii plătește 5 coroane⁵.

¹ S.D.T., Nr. 12164, *Studentenball*, 12. Januar 1914, p. 6.

² S.D.T., Nr. 12160, *Unteroffizierstankränzchen*, 7. Januar 1914, p. 5.

³ S.D.T., Nr. 12161, *Unteroffizierstanzkränzchen*, 8. Januar 1914, p. 5.

⁴ S.D.T., Nr. 12163, *Verein jüngerer Kaufleute*, 10. Januar 1914, p. 6.

⁵ S.D.T., Nr. 12163, *Die Hermannstädter Eisenbahner*, 10 Januar 1914, p. 6.

Plăți suplimentare, pentru sprijinul călătoriilor, au fost făcute de către Excelența Sa, mitropolitul Meșianu 20 coroane, Dr. Karl Wolf, directorul gimnazial Karl Albrich, directorul gimnaziului Stefan Szentimrei, Victor Borger cu câte 10 coroane, Dr. Octavian Rusu cu câte 5 coroane, domnișoara Bertha Ziegler 6 coroane și Dr. Gündisch 1 coroană. Din raportul prezent despre balul studențesc a scăpat în mod eronat informația conform căreia au fost prezenți și directorul financiar ministerial von Redves și directorul pentru studii superioare von Walter împreună cu soția lui¹.

Balul burghezilor, organizat de către asociația pentru înființarea și păstrarea căminului german pentru femei, așa cum reiese, pentru a-și menține reputația, a fost cel mai vizitat din prezentul sezon (februarie 1914). Atmosfera a atins punctul culminat iar perechile care au dansat s-au simțit extraordinar. Deschiderea balului a fost făcută de către mai multe perechi de sași, care în costumele lor populare, au oferit o priveliște frumoasă și armonică. La porturile femeilor se puteau admira podoabe care erau făcute de maeștrii bijutieri. Este fără îndoială o încântare, care vine din partea organizatorilor, să se prezinte valorile și piesele decorative care stau la dispoziție pentru a atrage atenția publicului. Invitarea reprezentanților la balul burghezilor, pentru buna reușită, care o avea în prima linie pe neobosita doamnă Friederike Krafft, căreia i-a fost dată recunoștință și recunoaștere au venit din orașul nostru mai mulți reprezentanți decât în anul precedent. În lojele de pe Estrade au luat, printre alții, loc și episcopul Friedrich Teutsch, comandantul suprem al trupelor, G.D.J von Rodefs, comitele Obergespan Walbaum, preotul D. Schullers, doamna director Albrich, maiorul general Dobler von Friedburg, mai mulți ofițeri de stat ș.a. La sunetele capelei a treia, care era neobosită, a durat plăcerea dansului, care la început, datorită numărului mare de vizitatori părea puțin înghesuit, până în orele matinale ale dimineții. Mai este demn de menționat că a fost decorată cu împletituri săseși și cofetăria cu

¹ S.D.T., Nr. 12163, *Studentenball*, 13 Januar 1914, p. 6.

obiecte care gâdilau văzul. Acest lucru se datorează faptului că aceasta avea nevoie de o renovare¹.

Balul asociației carpatine transilvănene avea loc tot în sala mare a teatrului Thalia, comitetul balului pregătind un bufet suedez la intrarea în sală a participanților. Decorarea sălii a fost fastuoasă, fiind executată de arhitectul Orendt². Chiar dacă în ultimii ani asociația carpatină nu a mai organizat baluri, demersul este binevenit³.

Aripa tânără a asociației – Secțiunea Academică a Asociației Carpatine transilvane – organizează un alt bal în sălile cazinoului. Biletele puteau fi achiziționate din filialele Krafft (Piața Mare). Cu ocazia balului, tramvaiul electric va opri, la cererea pasagerilor și în fața cazinoului⁴.

Sălile cazinoului au fost împodobite într-un mod plăcut, încercând să fie făcut cât mai mult loc tineretului dansator. Foarte punctuală, la ora nouă seara, o societate aleasă începea să își facă simțită prezența și să umple sălile: tineri de toate vârstele, toalete de damă foarte atrăgătoare și prețioase, iar fracuri impecabile se grăbeau la dans⁵.

Balul asociației de femei din 1915 este anunțat ca în fiecare an de către presă, însă tonul folosit de autor nu mai este unul atât de vesel, precum era în anii anteriori. Asociația de femei pregătea un bal mascat, iar scopul acestuia era unul caritabil, pentru ajutorarea școlii evanghelice de fete⁶.

Dintre dansurile preferate de elită la baluri se aflau valsul, Two-Step, cvadrila, iar la începutul secolului s-a introdus în mediul habsburgic și tango-ul. În cadrul balului asociației tinerilor întreprinzători, nu a lipsit nici unul dintre aceste dansuri; deschiderea a fost făcută de

¹ S.D.T., Nr. 12176, *Bürgerball*, 26. Januar 1914, p. 6.

² S.D.T., Nr. 12177, *Karpathenball*, 27. Januar 1914, p. 6.

³ Idem, p. 6.

⁴ S.D.T., Nr. 11854, *Der Ballabend der akademischen Sektion des G. R. B.*, 3. Januar 1913, p. 6.

⁵ S.D.T., Nr. 11856, *Ballabend der akademischen Sektion der Siebenb. Karpathenverein*, 7. Januar 1913, p.6.

⁶ S.D.T., Nr. 11859, *Ballnachricht*, 10. Januar 1913, p. 5.

domnul Schoger și domnișoara Geisberger, urmați apoi de alți tineri, pe muzica fanfarei militare. Printre invitații de onoare se numărau comandantul von Redves și preotul Schullerus, care au fost angrenați într-o lungă discuție cu importantul om de afaceri dr. Karl Friedrich Jickeli¹.

Pe lângă baluri și serate, diferitele asociații organizau și seri de lectură, sau de comunicări cu teme sociale, politice dar și științifice. Asociația de femei era una dintre cele mai active, aflându-se printre organizatorii serilor sociale din fiecare joi. Din comitetul de organizare făceau parte doamnele Bertha Bock și Lula Dorschlag, precum și preotul Friedrich Teutsch. Mai ales episcopul amintit prezenta comunicări cu privire la situația și statutul sașilor, dar ridica și întrebări cu privire la viitorul „națiunii”².

Trebuie făcută o diferențiere clară între timpul de lucru și timpul liber, între timpul petrecut de elite la școală, primărie, biserică etc. și timpul în care acțiunile principale efectuate nu au legătură directă cu spațiul în care se muncește. O altă deosebire, care ar trebui evidențiată încă de la început, este aceea că fiecare grupă principală de vârstă își organizează și gestionează diferit petrecerea timpului liber.

Timișoara începutului de secol XX oferea, ca toate orașele mari din Banat și Transilvania de inspirație occidentală, posibilități variate de loisir. Observăm că pentru majoritatea modalităților de petrecere a timpului liber, este nevoie de o anumită potență financiară, ținând cont de faptul că o anumită consumație în cafeneaua unui hotel sau a unui restaurant sau intrarea la un bal organizat de asociații, costa bani.

Ne vom focaliza atenția în cele ce urmează asupra diferitelor cartiere timișorene, pornind radiar din centru care, prin esența lui, este reprezentat de existența clădirilor administrative importante și implicit, de spațiile destinate sociabilității. Hotelurile cu restaurantele aferente, cafenelele și berăriile sunt prezente aici, fiind spațiile publice frecventate de turiștii prezenți în urbe, oficialități și elită. Așadar, vom

¹ S.D.T., Nr. 11867, *Ball des Vereins jüngerer Kaufleute*, 20 Januar 1913, p. 6.

² S.D.T., Nr. 12160, *Frauenabend*, 7. Januar 1914, p. 5.

încerca crearea unei radiografii a spațiilor publice din centru, cartierele Fabric și Iosefin.

Hotelul „Hirsch”, poziționat în Piața Sankt-Georg, deținea cincizeci de camere, un restaurant încăpător cu grădină de iarnă, precum și o cafenea mică. Acest hotel era ales cu drag de călători și de publicul mai bine văzut, deoarece era amplasat central. Un alt hotel vestit și ușor accesibil în epocă era „Trompeter”, redenumit în anii 1880 în „Hungaria”, amplasat la colțul dintre străzile Lonovich și Prinz-Eugen, dispunând de restaurant, cafenea, iar în faza inițială și de grajduri și curte interioară. Un al treilea hotel renumit era „Zu den Sieben Kurfürsten”, amplasat în Piața Domului (Losonczy Platz). Clădirea, construită în secolul al XVIII-lea, deținea și un restaurant, precum și o cafenea foarte încăpătoare. Primarul Timișoarei, Josef Geml, ne transmite faptul că restaurantul era des frecventat de către „publicul inteligent al congregațiilor de comitat (Kongregationskomitat)”.

Un alt spațiu potrivit pentru înnoptare era hotelul de rangul al II-lea „Zum Rössl”, amplasat vis-a-vis de Cazarma transilvăneană (Siebenbürgische Kaserne). Însă toate aceste hoteluri sunt umbrite de către hotelul „Kronprinz Rudolf”, construit în anul 1874, aflându-se sub același acoperiș cu teatrul și cu reduta și prevăzut, la începutul secolului al XX-lea, cu ascensor și grădină de vară¹. Sala Redutei reprezenta un puternic punct de atracție pentru organizarea de concerte, serate sau chiar baluri. Astfel, aflăm din presa timișoreană, că la data de 1. Februarie 1912 Asociația femeilor izraelite (Israeliten Frauenverein) organizează un concert de binefacere, sub bagheta lui Dr. Arthur Deutsch. Se menționează și costul unui bilet de intrare, anume 4 coroane pentru o persoană și 10 coroane pentru familie². Administratori ai hotelului au fost, în ordine cronologică Martin Witzernetz, Alois Szállási și Adolf Bergmann, cel din urmă creând un renume bucătăriei gustoase a restaurantului³.

¹ Josef Geml, *op.cit.*, p. 38-46.

² *Temeswarer Zeitung, Soirée der ifr. Frauenvereine*, Nr. 22, 1. Februarie 1912, p. 3.

³ Josef Geml, *op. cit.*, p. 46.

În afară de restaurantele și hotelurile din centrul orașului, alte locuri ale petrecerii timpului liber erau reprezentate de berării. Astfel, berăria „Spieluhr”, localizată la colțul dintre Stadthaus și Serbengasse, era des frecventată de locuitorii din centrul Timișoarei. Restaurantul și berăria „J. Ambrus”, localizată în clădirea primei bănci timișorene (Temeswarer Sparkassa), era un local prielnic pentru rendez-vous-urile duminicale preferate de cetățeni. Localuri-berării frecventate de cetățeni mai erau și „Militärkasino” și „Pilsner Bierhalle”.

Pe lângă cafenelele deja amintite din cadrul hotelurilor, mai existau în centrul Timișoarei și „Zu den zwei Schlüsseln”, în strada Prinz-Eugen, „Englisch-Kaffehaus”, redenumită apoi în „Schenk'sche”, dar și „Zum König von Preußen” din Lenau-Platz. La începutul secolului al XX-lea au mai apărut două cafenele, care au ajuns să fie foarte renumite: „Lloyd” și „Palace”, ambele amplasate pe strada Lloyd (Lloyd- Zeile).

Despre cafeneaua din hotelul „Zu den Sieben Kurfürsten” ni se transmite că aceasta a atins punctul culminant în perioada în care era administrată de Florian Schenk, fiind frecventată și de tineretul care obișnuia să joace jocuri de cărți¹.

După cum sugerează și numele, cartierul Fabric a fost, de la începutul secolului al XIX-lea, acea parte a orașului în care se regăsea industria. Totuși, la începutul secolului al XX-lea, o mare parte din industrie a suferit un transfer înspre cartierul Iosefin. Câteva date statistice ne indică scăderea industriei și a populației din cartierul Fabric; astfel, dacă în decenile șapte și opt ale secolului al XIX-lea, cartierul Fabric dispunea de șapte mori de apă și trei fabrici de spirtoase, de care se ocupau între 85 și 90 de funcționari și 1000-1200 de muncitori, la începutul secolului al XX-lea mai rămâne o singură fabrică de spirtoase, celelalte fiind fie desființate, fie mutate în cartierul Iosefin. Însă, cu toate acestea, viața socială și timpul liber era gustat de populația din cartierul Fabric, și nu numai, pentru că deseori veneau în plimbare și oameni din alte cartiere. Fie că serveau cafea în cafene-

¹ Josef Geml, *op. cit.*, p. 45.

lele „Zum Bären”, „Pfau”, „Fabrikshof”, „Zum Türkischen Kaiser”, „Königin von England” sau ieșeau pe corso în Piața Coronini (Coronini Platz), elitele aveau multe opțiuni pentru ocuparea timpului liber. În lunile mai călduroase ale anului, elitele, și nu numai, frecventau și grădinile de vară, fie cele de la „Königin von England” amintită mai sus, fie cele aflate în apropierea gării, precum „Lerchenfeld”, „Schweiz” sau chiar vinăria „Breslmaier”¹. Presa anunță, în luna ianuarie a anului 1914, deschiderea unui nou restaurant și cafenea în cartierul Iosefin, considerându-se necesară popularea și a centrului cartierului, nu doar zona gării. Domnul Johann Wenzel, restauratorul Palatului de Justiție (Zinspalais), deschide restaurantul amintit, în clădirea de la colțul Frohlgasse cu Studierplatz, pe care o decorează conform stilului arhitectural des folosit în epocă: Sezession. Cafeneaua promite să devină una dintre cele mai frecventate, de prim rang².

Primarul Timișoarei ne oferă informații amănunțite despre prezența elitei în localurile cartierului Fabric. Iată că se regăseau foarte des mari funcționari și cetățenii de vază din alte cartiere timișorene, în cartierul Fabric, fie la masa albă a renumitului „Tiger” (devenit mai târziu Gesellenverein), fie în „Braustübl”, unde petreceau timpul la povești îndelungate cu corifeii din Fabric: Johann Tedeschi, Josef Kunz, Baader, Reiber, Kremer, Risztics, Kramolin, Gaupp, Vilsmeier, Rödiger etc. Dintre berile servite se numără Fabrikshofer sau Dreher’sches Steinbrucher. Un alt loc important de întâlnire al elitei era la Tarsaskor (Geselligkeitsklub) care, până la începutul secolului al XX-lea, se afla la primul etaj al hotelului „Zu den drei Rosen”, fiind apoi mutat în Palatul Rudolf Totis’schen. Aici se întruneau „bătrânii” din elită, Baader, Klemeier, Weiterschütz, Joanovics cu „tinerii” Rudolf Jahner, Johann Schlichting, Johann Sigmund, Heinrich Tauber, Josef Nemes, Alexander Kohn, August Stolz, Ernest Vida, Ig. A. Kimmel etc. Tot primarul Geml ne transmite

¹ Josef Geml, *op.cit.*, p. 74-102.

² *Temeswarer Zeitung*, Nr. 6, *Ein neues Restaurant und Cafe in der Vorstadt Josefstadt*, 9. Januar 1914, p. 3.

faptul că „Atmosfera a rămas aceeași, dar s-a mutat de la masa de bere la cea de cafea.”

Hotelurile existente în Fabric erau totuși de rangul al doilea, dintre care enumerăm Pfau, Drei Rosen, Marokkaner, Drei Konige, toate amplasate în apropierea pieței Kossuth.

Viața socială din cartierul Iosefin s-a metamorfozat, la sfârșitul secolului al XIX-lea, datorită noilor clădiri apărute, destinate desfășurării timpului liber. În deceniile șapte și opt ale secolului al XIX-lea, cartierul Iosefin nu dispunea de hoteluri sau restaurante renumite destinate vizitatorilor, întrucât viața socială era una închistată doar între locuitorii cartierului. Aceștia își desfășurau timpul liber în cafeneaua cu terasă Vogel Strauß, unde în 1907 Peter Schubert a mai construit o clădire, unde va funcționa hotelul „Metropol”. Pe lângă acesta, în strada Bonannz, cafeneaua „Zum weißen Schiff” iar în strada Bem localul „Zum goldenen Löwen”, construit în ultimul deceniu al secolului al XIX-lea de Anton Sailer, mai serveau drept locuri de întâlnire.

Întrucât cartierul avea nevoie de o sală destinată concertelor și balurilor, această nevoie s-a materializat la 1897 prin apariția clubului de societate. Acesta își va avea sediul, din 1903, într-o clădire impozantă de la colțul străzii Hunyadi cu strada Boldiszar. Pe colț se afla o cafenea, în strada Hunyadi restaurantul și o berărie, iar în curte se găsea o sală mare cu garderobă și o scenă de vară. Delvideki Kasino a devenit locul de rendez-vous al clasei privilegiate, în sală având loc picnicuri și baluri iar pe scena din curte se țineau toată vara reprezentări teatrale și seri distractive. De altfel, prin apariția hotelurilor Krone și Royal, viața socială se îmbunătățește la început de secol XX.

Sala Redutei era apreciată în epocă pentru organizarea de evenimente, fie că era vorba de concerte, expoziții, baluri sau serate. Astfel, în februarie 1912, Asociația de femei izraelite organiza un concert de binefacere cu dans (Tanzkränzchen), cu începere de la ora nouă seara. Tot prin intermediul presei aflăm și prețul de intrare la un astfel de eveniment; astfel, o persoană plătea patru coroane, iar o

familie (de trei persoane) achita zece coroane. Biletele puteau fi achiziționate de la firmele Alex Recskemety, frații Moravez și Heinrich Uhrmann¹. De altfel, sala Redutei a fost folosită la data de 24 februarie de către Asociația timișoreană a negustorilor (Verein der Temeswarer kaufmännischen Angestellten), care a organizat o seară de artă. Comitetul de organizare s-a ocupat cu aducerea la Timișoara a unor artiști și artiste, încercând să creeze programul în așa fel, încât să atingă nivelul înalt din anii anteriori². Printre organizatoare se numără doamnele Fillip Schwarz, Richard Weiss, David Klein, Gustav Wieder, Franz Rieger³.

O altă încăpere utilizată de către elită, dar nu numai, pentru organizarea de baluri și serate, a fost sala din Delvideki Kasino. Pe lângă balurile organizate de ofițerii staționați în Timișoara sau de diferitele asociații, această sală era folosită și în vederea organizării unor cursuri de dans, iar mai târziu de tango⁴.

Pentru atragerea publicului, cafenelele din centrul Timișoarei, dar și din cartierele adiacente, invită diferite formații de muzică, cântăreți sau organizează alte evenimente, precum tombole. Cafeneaua Wendt încântă zilnic publicul cu concerte ținute de un cor vocal feminin din Budapesta, sub bagheta dirijorului Wolf⁵. În aceeași cafenea concertează pentru distracția publicului și cvintetul Schrammel, cu doi cântăreți⁶. În cafeneaua Bristol, aflată în centrul orașului, în Piața Domului, concertează zilnic Societatea Tamburașilor (Tamburaschen Gesellschaft), o unitate din Armată. Din acest cor fac parte câte cinci dame și cinci domni iar intrarea este gratuită⁷.

¹ *Temeswarer Zeitung*, Nr. 23, *Soiree der ifr. Frauenvereine*, 1. Februarie 1912, p. 3.

² *Temeswarer Zeitung*, Nr. 30, *Künstlerabend*, 8 februarie 1912, p. 3.

³ Observăm faptul că toate doamnele și domnișoarele sunt amintite în presă fără prenumele lor, ci după numele și prenumele soțului sau al tatălui lor, asemeni presei maghiare.

⁴ *Temeswarer Zeitung*, Nr. 39, *Tanzprüfung*, 18 februarie 1912, p. 4.

⁵ *Temeswarer Zeitung*, Nr. 23, *Cafe Wendt*, 1. Februarie 1912, p. 3.

⁶ *Temeswarer Zeitung*, Nr. 38, *Spezialität Schrammel Quintett*, 17. Februar 1912, p. 6.

⁷ *Temeswarer Zeitung*, Nr. 3, *Cafe Bristol*, 4 Jänner 1914, p. 4.

Printre produsele consumate în cafenele și restaurante se numără, pe lângă cafea, ceai și băuturile alcoolice. În această privință, Loja Ordinului Bunului Templier organizează, în 20 februarie 1912, o întâlnire în sala mare a primăriei, în care se ridică problema consumului ridicat de alcool din Timișoara. Anton Rüppel este cel care conduce ședința, la care se aprobă următoarea hotărâre: *statul, drept cel mai mare apărător al cetățeanului, interzice consumul de băuturi spirtoase duminica seara după ora 18, iar consumul de bere și vin este permis doar dacă este comandată și mâncare*¹.

Viața cotidiană în Timișoara, la începutul secolului al XX-lea, era una foarte animată, loisirul elitei urbane fiind desfășurat în diferite spații publice. Hotelurile, cafenelele, restaurantele erau locații propice discuțiilor „de după perdea”, întâlnirilor cu caracter social, dar și etalării diferitelor ținute. Dezvoltarea orașului, de la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul celui de-al XX-lea, a făcut posibilă extinderea paletelor posibilităților de loisir. De altfel, relația dintre petrecerea timpului liber și spațiile publice a reprezentat o idee distinctă a analizei noastre.

Am încercat plasarea elitei în cadrul diferitelor spații publice prin intermediul presei, care prin anunțuri, articole, reclame s-a dovedit a fi foarte ofertantă. Nu considerăm că prezenta cercetare este una exhaustivă, întrucât am trasat doar câteva dintre aspectele referitoare la relația dintre habitat și loisir.

Prin îndepărtarea fortificațiilor cetății de tip Vauban și implicit extinderea spațiului destinat promenadei (strada Lloyd), cetățeanul avea spațiu de desfășurare mai larg. Transportul între diferitele piețe sau cartiere era asigurat fie de tramvaie, fie de autobuze. Datorită apariției noilor clădiri de ordin administrativ și cultural, precum și noilor cartiere, viața socială timișoreană devine mai antrenantă, însufletită. Important a fost aportul primarului Karl Telbisz la dezvoltarea urbană, care a urmat moda occidentală, prin extinderea spațiului

¹ *Temeswarer Zeitung*, Nr. 40, *Die Temeswarer Good Templar Ordensloge*, 20. Februar 1912, p. 4.

orășenesc. Menționăm că și Viena cunoaște astfel de transformări în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. De altfel, observăm implicarea activă a cetățenilor în aspecte urbanistice, un exemplu elocvent fiind cel al lui Josef Novotny.

Pornind de la elita administrativă, culturală și politică am surprins câteva dintre modalitățile acestora de loisir într-un oraș din Banat aflat în tranziția spre modernitate la începutul secolului al XX-lea.

Bibliografie

- * *Istoria Românilor, De la Independență la Marea Unire (1878-1918)*, coord. Acad. Gheorghe Platon, vol. VII, tom II, Editura Enciclopedică, București 2003.
- ** *Istoria Românilor, România întregită (1918-1940)*, (coord. Ioan Scurtu), vol. VIII, Editura Enciclopedică, București, 2003.
1. Avram Alexandru, Bucur Ioan, *Municipiul Sibiu. Centrul istoric*, în *Topografia Monumentelor din Transilvania. Municipiul Sibiu 5.1.1* (editat de Christoph Machat), Editura Rheinland, Köln, 1999.
 2. Bert Milton, *How to Behave in A Ball Room also Directions For Some Swell New Tango Steps etc.*, The A.M. Davis Company Publishers Boston, 1914.
 3. Czekelius *Schriften aus dem Nachlaß*, (Hrsg. Von Brigitte Stephani), Kriterion Verlag Bukarest, 1985.
 4. Ciobanu, Vasile, *Identitatea culturală a germanilor din România în perioada interbelică*, Editura Muzeului Național al Literaturii Române, București 2013.
 5. Dan-Dumitru, Iacob, *Rolul social al promenadei în București și Iași (prima jumătate a secolului al XIX-lea)*, în Ionuț Costea (coord), *Orașe și orașeni. Városok és Városlakók*, Argonaut 2006.

6. Doerr, Albert, *Hermannstadt zwischen zwei Fronten. Kriegserinnerungen nach Tagebuchaufzeichnungen*, Ed. Josef Borschner, 1926.
7. Dragoteanu, Mircea, Oana Mihaela Tămaș, *A fost odată Hohe Rinne. Întemeierea stațiunii Păltiniș*, în *Studia Universitatis Cibiniensis Series Historica VIII*, Sibiu 2011.
8. Fabini, Hermann und Alida, *Hermannstadt, Porträt einer Stadt in Siebenbürgen*, Ed. Hora, Sibiu 2003.
9. Gehl, Hans, *Deutsche Stadtsprachen in Provinzstädten Südosteuropas*, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1997.
10. Geml, Josef, *Alt-Temeswar im letzten Halbjahrhundert 1870-1920*, Banat Verlag, Erding, 2010.
11. Gündisch, Konrad, *Hermannstadt als politisches Zentrum*, în *Literarische Zentrenbildung in Ostmittel- und Südosteuropa. Hermannstadt/Sibiu, Laibach/Ljubljana und weitere Fallbesipiele*, (coord. Mira Miladinović Zalaznik, Maria Sass, Stefan Siennerth), IKGS Verlag, München, 2010.
12. Lukacs, John, *Ungarn in Europa. Budapest um die Jahrhundertwende*, Siedler Verlag, Berlin, 1990.
13. Rill, Martin (coord), Dan Leopold Ciobotaru, *Temeswar/Timișoara. Perle des Banats*, Verlag Wort+Welt+Bild, München 2010.
14. Roth, Harald, *Hermannstadt. Kleine Geschichte einer Stadt in Siebenbürgen*, Böhlau Verlag, Köln, 2006.
15. Spânu, Anda-Lucia, *Particularitățile imaginilor istorice ale orașelor României în context european*, Editura Muzeului Național al Literaturii Române, 2013.
16. Stancu Marcel, *Sibiul și electrificarea României. Cronică ilustrată 1891-2013*, Editura Honterus, Sibiu, 2013.
17. *Temeschburg-Temesvár-Timișoara. Eine südosteuropäische Stadt im Zeitenwandel*, editată de Heimatortsgemeinschaft Temeschburg-Temeswar, Timișoara, 1994.

18. Teutsch Friedrich, *Bilder aus der Kulturgeschichte der Siebenbürger Sachsen*, I. Band, Verlag der Krafft&Drotleff A.G, Hermannstadt, 1928.
19. *The Gentleman and Ladys Book pf Politeness and Propriety of Deportment, dedicated to the Youth of both sexes*, by Mme. Celnart, Allend and Ticknor and Carter, Hendee&Co, Boston, 1833, pp. 182-186.
20. Weisert, Mathias, *Die Entwicklung der Banater Hauptstadt Temeschburg*, în *Donauschwäbisches Archiv*, vol. 36, Editura Feller, München 1987.
21. Zweig, Stefan, *Lumea de ieri, Amintirile unui european*, Humanitas, 2012.

Surse primare

Siebenbürgisch-Deutsches Tageblatt, Sibiu/Hermannstadt 1900 – 1914.

Temeswarer Zeitung, Timișoara/Temeswar, 1900-1910.

Hora românească, între apolinic și dionisiac: *Nunta Zamferei* de George Coșbuc și *Ciuleandra* de Liviu Rebreanu

Rodica BRAD

La danse roumaine entre apolinien et dionisiaque. „Le mariage de Zamfira” par George Coșbuc et „Ciuleandra” par Liviu Rebreanu

Résumé:

Nous nous proposons d'analyser deux représentations littéraires magistrales de la danse populaire en littérature roumaine, dont la première est poétique, la ballade „Nunta Zamferei” de George Coșbuc et la seconde est en prose, le roman „Ciuleandra” par Liviu Rebreanu. Dans les deux oeuvres nous trouvons des descriptions inégalables de la danse populaire roumaine. Si George Coșbuc réalise des harmonies imitatives et des représentations audio-visuelles et cinétiques uniques par des images artistiques inégalables et par une prosodie à part, illustrant la dimension apolinienne de la vie, Rebreanu décrit la danse populaire Ciuleandra à travers la perspective subjective du héros dont le processus de perte de la raison est accéléré par la hantise de la danse. Celle-ci devient l'obsession majeure de sa vie, crée et défait le mystère, par un destin tragique accablant, fatal, par le crime passionnel pour l'héroïne et par la folie pour Puiu Faranga. La danse revient obsessivement comme une tentative désespérée de compréhension des ressorts ténébreux de l'âme, mais aussi comme reprise de possession de soi, retour de l'héroïne au moule pur dont elle s'est détachée par la rencontre et le mariage avec Puiu Faranga. Libération des impulsions intenses, dionysiaques, Ciuleandra remet par l'hybris les choses dans l'ordre naturel, punissant l'étranger par l'effondrement dans la folie.

Dansul popular a inspirat toate artele, iar literatura română a înregistrat destule reprezentări ale acestuia. Două dintre cele mai memorabile sunt *Nunta Zamferei* și *Ciuleandra*, opere de care ne propunem să ne ocupăm pentru a urmări expresia artistică unică și interpretarea specială pe care fiecare dintre cei doi mari creatori au dat-o dansului românesc. În afara acestor două opere de referință, mai amintim scena horei din romanul *Ion*, crucială în alcătuirea romanului, intersecție de forțe individuale și colective, de destine, de patimi ancestrale și de porniri atavice.

Hora românească

Hora este un dans tradițional românesc care reunește dansatorii într-un cerc închis. Aceștia se țin de mână și cercul se învâрте, de obicei în sensul invers acelor de ceasornic, fiecare dansator urmând o succesiune de trei pași în față și un pas în spate. Dansul este acompaniat de instrumente muzicale precum țambalul, acordeonul, viola, vioara, saxofonul, trompeta sau naiul. Există variațiuni etnografice ale horei în funcție de diferitele regiuni ale țării.

Ca origine și simbolistică, hora este elementul de legătură între cultul zeiței-mamă, existent în societățile arhaice, și cultul solar, reprezentat prin forme circulare, prin cercuri vii de dansatori. Hora este și o metaforă pentru comunitate, deoarece cercul se deschide pentru a primi fete și flăcăi, dar și persoane care ies din perioada de doliu. Se știe însă că de la horă este respins cel care a încălcat standardele morale¹.

Hora este cunoscută și la alte popoare balcanice sub diferite nume.

La origine, hora era sacră, fapt pe care îl evocă hora rituală a călușarilor.

¹***Hora http://www.enciclopedia-dacica.ro/?option=com_content&view=article&id=694%26Itemid=341.

Aspecte etimologice și istorice

Se pare că denumirea horei vine din noțiunea de „oră” ca unitate temporală: „În mitologia târzie, Horae sunt cele patru anotimpuri, fetele zeului solar Helios și al zeiței lunii Selena, fiecare reprezentată cu atribute convenționale. Mai târziu, când ziua a fost împărțită în 12 părți egale, fiecare dintre ele a primit numele Hora”¹. Cele douăsprezece Horae sunt legate de ciclicitatea timpului, de roata timpului prezentă în diferite mituri ale popoarelor vechi. Astfel, în Iliada, Horae erau zeițele care păzeau porțile Olimpului.

Descoperirea, la Bodești-Frumușica, a unei reprezentări în ceramică a unei hore formate din șase femei, aparținând Culturii Cucuteni (3700-2500 î.H.), ultima mare cultură cu ceramică pictată din Europa, indică faptul că hora a apărut cu mai mult de 5000 de ani în urmă pe pământul vechii Dacii.

Ca cel mai reprezentativ dans popular românesc, hora își are izvoarele în trecutul îndepărtat al istoriei naționale, mai precis la traci și geto-daci pentru că, din cele mai vechi timpuri, viața cotidiană a poporului a fost însoțită de dansurile de colectivitate care au exprimat energia vitală a românului: „hora”, „sârba”, „bătuta”, „brâul” „învârtita” etc.

Prima menționare istorică a horei este făcută de Dimitrie Cantemir în cartea sa „Descriptio Moldaviae” în 1716. Hora este descrisă de Franz-Josef Sulzer în „Istoria Daciei transalpine” (Viena 1781-1792). În secolul al XIX-lea, romantismul și exaltarea spiritului național au impulsionat studiul culturilor naționale. La doi ani după mișcările revoluționare de la 1848, Anton Pann scria unsprezece melodii în „Spitalul amorului” (sau „Cântătorul dorului”). Béla Bartók publică în 1918 lucrările „Dansuri populare românești” și „Muzica populară românească din Maramureș”.

¹ Enciclopedia Britannica(UK) LTD[GB] https://britannicashop.britannica.co.uk/epages/Store.sf/Shops/Britannicashop/Products/EBUK_DVD/SubProducts/EBUK_1513.html.

Hora ca semnificare a vieții

Hora exprimă viața însăși, natura umană și firea românului, vitalismul acestuia exprimat armonic în dans, muzică și creație folclorică, expresie a instinctului vital, a energiei sufletești și trupești a poporului nostru. Ea semnifică, de asemenea, viața și evenimentele comunității și se însoțește de costumul popular, strai de sărbătoare nelipsit de la ciclul datinilor, întregind prin culoare și armonia liniilor spectacolul vieții asociate.

Hora în cercetările românești

Cu toate că cercetătorii din domeniul studierii fenomenului cultural românesc i-au relevat multiplicitatea, hora a fost mai degrabă într-un con de umbră în cercetările românești. Specialiștii i-au atribuit un rol minor, de element cultural secundar care exprimă „specificul național”. Astfel, hora a rămas, pe planul filosofiei culturii, în umbra speculativă a doinei și dorului, ca o manifestare de alt ordin a misticii pământului românesc. Cercetătorii¹ cred că perspectiva ar trebui inversată. Ca „produs cultural reprezentativ”, hora îndeplinește funcția de expresie esențială a spontaneității creatoare a românului, în jurul ei gravitând toate celelalte elemente constitutive ale culturii populare autohtone. Ca atare, se impune valorificarea ei în raport cu întreaga existență națională a poporului român și ca parte integrantă a modului românesc de a fi în lume.

Semnificația etnologică a horei

În decursul unei istorii milenare, hora a reprezentat pentru român jocul indispensabil al afirmării vieții. În fața spectacolului ei, românul simte îndemnul intrării și contopirii trupești în joc, cu toată ființa lui fizică, într-un elan dezlănțuit. Dansatorul se identifică cu

¹***Hora http://www.encyclopedia-dacica.ro/?option=com_content&view=article&id=694%26Itemid=341.

modelul, se autocontemplă, sondându-și mental străfundurile sufletului și tinzând să se identifice cu divinitatea tutelară, imaginată simbolic în centru. Legănarea domoală a horitorilor, într-o parte sau alta, denotă scurgerea istovitoare și solemnă a elanului mitic în sensul drumului parcurs pe cer de soare și de lună, iar baterea pământului cu piciorul exprimă contactul teluric cu suportul material al zeității-mume. În comuniunea horei, horitorii se simt părtașii aceluiași destin mitic și se consideră elementele esențiale ale aceleiași lumi cosmogeografice „fără istorie”, prin care individualitățile lor se pierd în supranatural și mitologie. De asemenea, chiuiturile și strigăturile peste horă sunt relicvele incantațiilor și implorările colective către zei.

În hora luminează, încinsă cu ocazia sărbătorilor religioase, în special de Crăciun și de Paști, horitorii și horitoarele ies la joc în straie de euharistie, în vestminte curate, ornamentate cu însemne solare. Forma sărbătorească pe care o îmbracă acești tineri, aparența florală, curățenia trupească ce precede jocul, fie prin împodobire, fie prin euharistie, ridică hora din planul manifestărilor lumești obișnuite, în planul supralumesc, transcendent.

Hora – sensurile unui dans

La începutul secolului al XIX-lea, „hora” nu era doar dans, ci însemna și un fel de serbare, festivitate cu specific popular: „hora satului”. Hora poate fi numită după locul de unde provine sau poate purta numele persoanei sau al evenimentului, în cinstea căruia este interpretată. La mijlocul secolului al XIX-lea, noțiunea de horă cu sensul ei general este înlocuită cu cea de „joc” organizat de un grup de flăcăi care angajau muzicanți.

Funcția culturală și creativă a horei

Prin intermediul horelor, românul ia parte la oficierea mării taine a conducerii lumii, se ridică din planul agro-pastoral al vieții lui, în planul lumii ideale, lumea forțelor și esențelor divine. Din acest punct de vedere, hora relevă efortul imanentului care urcă dincolo de lume,

spre cer și divinitate, fiind un vârtej de elanuri care irumpe ca o pantomimă-rugăciune, o levitație spirituală colectivă spre un mai presus de lume¹. Funcția culturală, pe care o îndeplinește hora în viața și în cultura românului, este legată de concepția generală despre viață și lume a românului, mai precis, concepția unei lumi unitare și simfonice în care toate se petrec conform unei ordini derivate din echilibrul terestru al forțelor cosmice de ordin divin.

Tot hora este și mediul propice de inspirație a poetului și rapsodului-țăran, pentru că în timpul dansului este stimulată creativitatea verbală, se declanșează stările de grație ale creației și se dezlănțuie elanul creator. Cele mai multe strigături, înțepături, apostrofe, maxime, vorbe cu tâlc, eresuri, anecdote, basme, legende, balade, glume sunt născute spontan în timpul jocului.

Nunta Zamfirei - poemul coregrafic

George Coșbuc este, ca și Liviu Rebreanu, un maestru al reprezentării literare a dansului popular în capodopera sa *Nunta Zamfirei*. Vladimir Streinu remarca faptul că opera lui Coșbuc aduce în literatura română „o întregă viziune poetică, populară ca duh, [...] ca și măiestria unui poet savant în ritmuri, fuziune de elemente rurale și urbane, adică sinteză de spirit românesc”². Octav Șuluțiu sublinia faptul că personalitatea creatoare a poetului a fost, în esența structurii sale, una profund energetică³. Pentru Mircea Zăciu, Coșbuc este „un rafinat, un alexandrin. Dar rafinamentul lui nu e oboșeală, ci *energie* a sintezei, căutare de forme stilizate, noi (...). Transfigurarea folclorului se face în direcția prelucrării motivului până la forme pure. Poezia lui nu e decât o incantație perfect cizelată metric, iar motivul se subțiază, se laminează, căpătând reflexe de aur vechi”⁴. Iulian

¹***Hora, izvor de cultură”, <https://agentiaizvordecultura.wordpress.com/2013/09/26/hora/>

² Vladimir Streinu, *Clasicii noștri*, București, Casa Școalelor, 1943, reeditat, 2002.

³ Octav Șuluțiu, *Introducere în poezia lui George Coșbuc*, București, Minerva, 1970.

⁴ Mircea Zăciu, *Colaje*, Editura Dacia, Cluj Napoca, 1972.

Boldea subliniază, la rândul său, „vigoarea, robustețea viziunii și energia versurilor coșbuciene care nu exclud însă deloc rafinamentul, de viziune și expresie”¹. Realizând „o monografie lirică a satului” (Constantin Dobrogeanu-Gherea), Coșbuc evocă gesturi, ceremonii populare, prezentând spectacolul existenței umane în generalitatea sa. Bogăția tradițiilor românești, ca și viața țaranului, sunt surprinse cu legile și ritmurile lor, cu calendarul și cu momentele esențiale din viața omului: nașterea, nunta, moartea.

S-a afirmat, pe bună dreptate, că **Nunta Zamfirei** este un poem coregrafic, prin deplasarea eroilor în grup, prin ceremonialul bine stabilit, prin gesturile rituale ale protagoniștilor și, ca atare, ne propunem să ne ocupăm de această dimensiune a poemului.

Este cunoscut faptul că George Coșbuc intenționa să realizeze o epopee națională în care să surprindă spiritualitatea românească prin reflectarea datinilor. Proiectul este prezentat de poet în termenii următori: „de când am început să scriu, m-a tot frământat ideea să scriu un ciclu de poeme cu subiecte luate din poveștile poporului și să le leg astfel ca să le dau unitate și extensiune de epopee”². Din acest proiect însă, poetul n-a reușit să realizeze decât două fragmente: *Moartea lui Fulger*, ce transfigurează momentul înmormântării, și *Nunta Zamfirei*, în care este surprins ceremonialul feeric al nunții țărănești. Interpretând aceste două capodopere coșbuciene, George Călinescu remarca similitudinile de expresie, tonalitate și structură dintre Coșbuc și Eminescu, subliniind că acestea corespund poemelor *Călin* și *Strigoii* ale lui Eminescu, fiind reprezentări ale nunții și înmormântării, a două ceremonii capitale în societatea umană”³.

Poemul *Nunta Zamfirei* a fost publicat mai întâi în revista „Tribuna”, în anul 1889, iar apoi, într-o variantă revizuită, în „Con-

¹ Iulian Boldea, *George Coșbuc – metamorfozele lirismului*, în revista „Limba română”, Nr. 5-6, anul XVIII, 2008.

² George Coșbuc, *Fire de tort*, 1896, apud <http://www.autorii.com/scriitori/george-cosbuc/nunta-zamfirei-balada-de-george-cosbuc.php>.

³ George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Paideia, 2014.

vorbiri literare”, în 1890 și, mai târziu, în volumul *Balade și idile*, în 1893, la București. Scrisă în deplină maturitate creatoare a poetului, când acesta își manifesta plenar încântarea față de valorile folclorului românesc, poezia este greu de încadrat într-o anume estetică. La data apariției, Nicolae Iorga notează noutatea viziunii lirice în maniera următoare: „*Nunta Zamferei* apăru, și nuntașii de acolo aduseră la o mare petrecere a minții pe tot publicul înțelegător de literatură. Mai avem un adevărat poet și, ceea ce e mai important, mai avem o adevărată poezie”¹.

Nunta apare, în creația lui Coșbuc, ca și în literatura populară, ca un spectacol regizat și organizat cu fast și marchează o treaptă existențială apoteotică a vieții românului. Balada *Nunta Zamferei* reflectă dimensiunea hiperbolică și fabuloasă a nunții țărănești proiectată într-un decor de poveste. Din punct de vedere etnografic, balada înfățișează o nuntă țărănească din zona Năsăudului, dar inserează și elemente de ceremonial din Mărginimea Sibiului, pe care poetul le-a cunoscut în perioada sa sibiană. Mirii sunt de neam ales, Zamfira fiind fiica lui Săgeată-împărat, iar mirele, Viorel, „un prinț frumos și tinere” de la Răsărit. Există o regie a nunții, înfățișată ca spectacol de fast și voie bună, de însuflețire și veselie, care exprimă bucuria de a trăi a românului, în dimensiunea sa pleneră.

Realizată într-un tipar folcloric, *Nunta Zamferei* armonizează „faptul arhaic, cu valențe mitice, impus de tradiție, cu realitatea vie a satului”². Firul epic este redus, fiind suport al modulațiilor lirice de care se impregnează textul. Fabulosul e dat de unicitatea și exemplaritatea personajelor, de spațiul și timpul indeterminate. Poetul însuși e redus la o privire și o conștiință care înregistrează spectacolul nupțial prin care este consacrat cuplul de tineri ce bat la poarta vieții. Conștiința poetului e empatică cu evenimentul înregistrat filmic și proiectat mitologic. Urmează momentele propriu-zise ale baladei care urmăresc

¹ Nicolae Iorga, Apud http://www.encyclopedia-dacica.ro/?option=com_content&view=article&id=694%26Itemid=341.

² Iulian Boldea, *op. cit.*

ceremonialul nunții țărănești în liniile sale generale pe care poetul înțelege să le simplifice și să le potențeze: răspândirea veștii nunții, pregătirea oaspeților pentru nuntă și sosirea acestora la curtea craiului Săgeată. Nuntașii nu sunt decât fete și flăcăi din Năsăudul natal, îmbrăcați în port național, formând alaiul care însoțește mirii. Nuntașii sunt personaje venite din cele patru zări: „Din fundul lumii, mai de sus, / Și din Zorit, și din Apus, / Din cât loc poți gândi să bați, / Venit-au roiuri de-mpărați, / Cu stemă-n frunte și-mbrăcați / Cum astăzi nu-s”. Numele înseși sunt de poveste, iar portul nuntașilor, de mare strălucire: „Și alții, Doamne! Drag alint / De trupuri prinse-n mărgărint! / Ce fete dragi! Dar ce comori / Pe rochii lungi țesute-n flori, / Iar hainele de pe feciori / Sclipeau de-argint”. Frumusețea mirilor este una de excepție, trupească și sufletească, amintind de *Cântarea Cântărilor* sau, mai aproape de noi, de scena nunții din *Călin (file din poveste)*.

Întâlnirea dintre mire și mireasă e momentul care precedă hora: „Și-atunci, de peste larg pridvor, / Din dalb iatac de foișor, / Ieși Zamfira-n mers isteț, / Frumoasă ca un gând răzleț / Cu trupul nalt, cu părul creț / Cu pas ușor. // Un trandafir în văi părea: / Mlădiul trup i-l încingea / Un brâu de-argint, dar toată-n tot / Frumoasă cât eu nici nu pot / O mai frumoasă să-mi socot / Cu mintea mea. // Și ea mergând spre Viorel, / De mână când a prins-o el, / Roșind s-a zăpăcit de drag, – / Vătavul a dat semn din steag, / Și-atunci porniră toți șireag / Încetinel”.

Mirele e întâmpinat de alaiul miresei, în frunte cu Paltin-crai, în funcția de staroste, în sunete de treasc și trâmbiți și în chiote de veselie, iar hora, jucată țărănește de tot poporul, ardelenește, în opinci cu clopoței și cântece din fluier. Notația mișcării stilizate este făcută cu o tehnică acustică desăvârșită: „Și-n vremea cât s-au cununat / s-antins poporul adunat / Să joace-n drum după tilinci; / Feciori, la zece fete, cinci, / Cu zdrăngăneii la opinci / ca-n port de sat”.

Hora propriu-zisă este descrisă magistral, vizual și auditiv, într-un tablou plin de mișcare și culoare, prin mijloace auditive și vizuale, într-o desfășurare dinamică, configurată în linii precise, contururi și planuri ce se întretaie, se despart și se adună laolaltă ca într-un ritual al mișcărilor ce reiau scenariul mitic, sacralizat. Repertoriul mijloa-

celor artistice este variat și bazat pe imagini vizuale și auditive, dar și cinetice care iriază energie, vitalitate, luminozitate, antren, conferind un vitalism unic scrisului coșbucian. Plasticitatea expresiei ce captează dinamismul, ori, dimpotrivă, caracterul domol al dansului, este potențată prin verbe care exprimă mișcarea, într-un prezent continuu, imitând cadența și repetitivitatea mișcărilor, expresivitatea și majestozitatea dansatorilor care „se prind”, „se desprind”, „s-adună” etc., dând senzația de etern și de repetabil. Domolirea cadenței e redată prin adverbul „linișor”: „Trei pași la stânga linișor / Și alți trei pași la dreapta lor; / Se prind de mâini și se desprind, / S-adună cerc și iar se-ntind, / Și bat pământul tropotind / În tact ușor”.

După ospăț, poetul revine la frumusețea și frenezia dansului tinerilor: „De-ai fi văzut cum au jucat / Copilele de împărat, / Frumoase toate și întrupți, / Cu ochi șireți ca cei de vulpi, / Cu rochii scurte până-n pulpi, / Cu păr buclat”. Se utilizează permanent tonalitatea superlativă, recurgându-se la exclamații și interogații care sugerează că cuvintele nu pot reda decât palid realitatea: „Dar ce scriu eu? Oricum să scriu / E ne-implinit”. Ultimul moment al nunții îl reprezintă urarea tradițională adresată mirilor de Mugur-împărat, de prosperitate, viață lungă și fecunditate: „Și-a zis: – «Cât mac e prin livezi, / Atâția ani la miri urez! / Și-un prinț la anul! Blând și mic, / Să crească mare și voinic, – / Iar noi să mai jucăm un pic / Și la botez!”. Din punctul de vedere al versificației, se poate urmări modul în care Coșbuc modelează, cu virtuozitate, diverse ritmuri și inflexiuni ale frazei lirice. Strofa de șase versuri, cu primele cinci versuri iambice de opt silabe și cu ultimul vers de patru silabe, cu rimele masculine, respiră fluentă și energie, dinamism și vitalitate.

Nunta Zamferei este un poem coregrafic memorabil. Mai mult, se poate spune că întreaga poezie este structurată printr-un fel de distribuție succesivă a secvențelor și a rolurilor, poetul având, oarecum, rolul unui regizor care face trecerea de la o secvență la alta și de la o voce la alta. Caracterul de spectacol coregrafic, realizat prin cuvânt este dat și de cantabilitatea textului baladei, al cărei sens etimologic este tocmai cel izvorât din latinescul *ballare*, care înseamnă „a dansa”.

Acesta desemnează o modalitate artistică de abordare a realității care constă într-o manifestare cu caracter sincretic (concretizată, adică, în același timp, în cântec, dans și mimică). Ritmul susținut al poeziei, de la o strofă la alta, este realizat cu mijloace sintactice, în care accentul cade pe verb, cu răsturnări tipice, de natură să direcționeze mișcarea, să deruleze detaliile sau să intensifice mișcarea. Prozodic, este utilizat ritmul iambic și măsura de opt silabe, redusă în al șaselea vers al strofei la jumătate. Ambele procedee creează impresia de fluiditate a poemului, care curge impetuos ca un râu de munte.

Ciuleandra ca dans al sufletului

Publicat în 1927 la Cartea Românească, romanul a fost curând tradus în mai multe limbi¹: Nucleul romanului e, după mărturia autorului din *Jurnal*, subiectul unei nuvele intitulată *Nebunul* („unul care vrea să se facă nebun și la urmă devine aievea”), proiectat „de vreo 15 ani”².

În laboratorul de creație, se încercau, pe lângă *Nebunul*, alte câteva titluri: *Treisprezece*, *Ceasul rău*, *Nenorocirea*, *Mătrăguna*. La 8 august 1927, Liviu Rebreanu nota, în *Jurnal*, după încheierea transcrierii romanului: „*Ciuleandra* asta, pentru mine, e o operă în care se exprimă și se clarifică o taină sufletească mare; e cazul, des repetat, al iubirii până la crimă”³. Scriitorul însuși manifestă o legătură sufletească aparte cu această operă, afirmând: „de n-ar avea nici un succes, mi-e mai dragă *Ciuleandra*, fiindcă în ea sînt instincte”⁴.

¹ *Ciuleandra. La danse de l'amour et de la mort*, traduit et adapté du roumain par B. Madeleine et Marina Bousquet, Paris. Éditions Baudinière, [1929]; *Ciuleandra*. Traduzione di Venere Isopescu. Prefazione di Giulio Bertoni, Perugia-Venezia, La Nuova Italia, [1930]; *Ciuleandra. A dan va do amor e da morte*. Tradusao de Lobo Vilela, Editorial Gleba, Lisboa, [1940]; in 1933-1934 e lipani in foileton, la Cleveland-Ohio, în ziarul „America”.

² Liviu Rebreanu, *Jurnal I*, text ales și stabilit de Puia Florica Rebreanu, note și comentarii de Nicolae Gheran, București, Minerva, 1984.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

Romanul se vrea tocmai explicarea unei taine, a unui moment de patimă, „clipa de nebunie” care l-a condus pe erou la crimă. Puiu Faranga, ultimul vlăstar al unei vechi familii aristocratice românești, a ajuns să-șiucidă, în mod inexplicabil, soția, pe care o adora. Internat de tatăl său la un sanatoriu de boli nervoase unde urma, la sugestia acestuia, să simuleze nebunia pentru a scăpa de răspundere penală, Puiu Faranga e pus, pentru prima dată în viață, față în față cu sine însuși, adică în situația de a încerca să se înțeleagă, să pătrundă cu rațiunea mobilurile crimei pe care a săvârșit-o.

Romanul se deschide cu un moto cutremurător: „...și nu știi că tu ești ticălos și mișel și sărac și orb și gol...” (Apocalipsa, III – 17)¹. Înțelegem valoarea de anticipare a acestui moto, observând că el are relevanță pentru ipostaza finală a personajului principal, nebunia acestuia, pentru că ne pune în situația de a medita la faptul că niciodată nu ne cunoaștem suficient de bine, că nu putem bănuși ce se ascunde în străfundurile sufletului nostru, în actele pe care instinctul ne împinge să le săvârșim.

„Ciuleandra” este un roman psihologic, una dintre cele mai moderne scrieri ale lui Liviu Rebreanu, fapt relevat deja de critică, încă de la apariția cărții. Astfel, Eugen Lovinescu insistă asupra dimensiunii de roman psihologic care lasă deoparte puternicul simț realist al scriitorului (ce nu se mai manifestă decât în crearea personajului Andrei Leahu sau al mamei Mădălinei)². Pompiliu Constantinescu observă, de asemenea, că ceea ce era viziune realistă în *Ion* și *Pădurea* se estompează aici în linii sumare, reduse până la convențional³. Mihai Ralea insistă asupra modernității romanului prin tematica psihologică, arătând faptul că autorul își controlează pulsuniile și,

¹ Liviu Rebreanu, *Ciuleandra, Catastrofa și alte nuvele*, Ed. Litera Internațional, București-Chișinău, capitolul XIX, ed. critică Nicolae Gheran, p. 95-96. <https://www.scribd.com/document/51280916/32853102-Rebreanu-Liviu-Ciuleandra>, ed. cit.p.95-96.

² Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, 2 vol., Editura Minerva, București, 1973.

³ Pompiliu Constantinescu, *Studii și cronici literare*, Ed. Minerva, București, 1981.

chiar dacă mânuiește lucruri deprimante, umoarea lui rămâne egală și echilibrată. Criticul insistă asupra procesului de pierdere a rațiunii sub impulsul instinctualității, al eredității încărcate și al decadentei unui neam cu sânge albastru¹. Perpessicius insistă și el asupra ideii fixe, a obsesiei dansului exaltant Ciuleandra, dans pe care Puiu Faranga încearcă să și-l amintească și de care nu se mai poate desprinde mintal, ajungând chiar să înnebunească dansându-l².

Dansul „Ciuleandra” este descris de narator în capitolul al XIX-lea în următorii termeni: „pornește ca o horă oarecare, foarte lent, foarte cumpătat. Jucătorii se adună, se îmbină, probabil după simpatii, ori la întâmplare, indiferent. Pe urmă, când se pare că oamenii s-au încins puțin, muzica prinde a se agita și a se iuți. Ritmul jocului se accelerează, firește. Jucătorii, cuprinși de după mijloc, formează un zid compact de corpuri care se mlădie, se îndoiaie, se răsucesc și tresăltă cum poruncesc lăutarii. Cu cât se aprind mai tare jucătorii, cu atât și muzica se ațăță, devine mai zvăpăiată, mai sălbatecă! Picioarele flăcăilor scapără vijelios, schițează figuri de tropote, sărituri de spaimă, zvâcniri de veselie. Apoi deodată, cu toții, cu pașii sălțați și foarte iuți, pornesc într-un vârtej. (...) Dar, brusc, ca și când l-ar fi tăiat cu foarfecelă, cântecul se frânge și îngrămădirea de tineri se risipește într-un hohot de râs sălbatec, ca geamătul unei imense plăceri satisfăcute, încât chiar văile se umplu de un cutremur, parcă furia patimii omeștești ar fi deșteptat până și instinctele de amor de mult înțelenite ale pământului...”³. Notația finală a eroului insistă asupra caracterului extatic și sacrificial al dansului, care anunță tragicul deznodământ prin prezența intuiției și a premoniției tragediei: „singură Ciuleandra din câte jocuri cunosc poate să explice extazul dansului, al dansului ca o manifestare a adorației supreme, ba chiar a dansurilor religioase, care se sfârșeau prin mutilări sau sacrificii umane”⁴.

¹ Mihai Ralea, „Ciuleandra”, *Viața Românească*, nr. 4, 1928.

² Perpessicius, *Patru clasici*, Ed. Eminescu, București, 1974.

³ Liviu Rebreanu, ed. cit., p. 22.

⁴ *Ibidem*, p. 96.

Descrierea dansului se întinde pe două pagini antologice, insistând pe componentele energiei descătușate: întărâtare, sfidare, furtună, vârtej, încolăcire de trupuri, vâlmășag, ritm nebunesc, redate prin sintagme precum „clocot de patimă“, „pasiune dezlănțuită“, „furia patimei omenești“, urmate de destindere prin răs și descătușare emoțională. Este un crescendo al intensității și al ritmurilor care tinde spre paroxismul trăirii, al patimii jocului ce se frânge într-o mare descărcare nervoasă finală a dansatorilor care au fost ca într-o transă. Începutul dansului e lent, cumpătat, dansatorii se prind în joc, apoi ritmul muzicii se accelerează, iar trupurile formează un zid compact de corpuri care se mlădie, se îndoie, se răsucește și tresaltă. Dezlănțuirea jucătorilor devine apoi sălbatică, mișcarea sporește aiuritor, marcând ritmuri nebunești, observate din exterior de privirea naratorului care urmărește, în iureșul dansului, mișcarea la sol: „picioarele flăcăilor scapără vijelios, schițează figuri de tropote, sărituri de spaimă, zvâcniri de veselie”. Punctul culminant al dansului e un vârtej pe care îl fac dansatorii cu pașii sălțați și foarte iuți. Oprirea din dans e fulgerătoare, descărcându-se printr-un hohot de răs, asemenea geamătului unei imense plăceri satisfăcute. Hiperbola, de care autorul uzează, se creează prin acumularea de imagini și de figuri precum comparația: „ca și când l-ar fi tăiat cu foarfecele” sau „ca geamătul unei imense plăceri satisfăcute”, epitetul homeric într-un hohot de răs sălbatic, dar mai ales prin reverberarea – și chiar proiectarea – în natură a cadențelor dansului: „încât chiar văile se umplu de un cutremur, parcă furia patimii omenești ar fi deșteptat până și instinctele de amor de mult întelenite ale pământului...”.

În ordinea semnificațiilor romanului, zvârcolirile grupului de dansatori, asemănătoare cu spasmele morții, trimit la frământările dramatice ale unei conștiințe întunecate, la exacerbarea și descătușarea instinctelor, fiind puse în legătură cu crima pasională a lui Puiu Faranga, care, după crimă, înnebunește cu totul, rememorând, prin obsesia Ciuleandrei, relația lui cu Mădălina, tânăra cunoscută la joc și devenită soție.

Ioana Em. Petrescu a analizat modul în care dansul Ciuleandrei devine „o manifestare orgiastic-dionisiacă“, iar Mădălina „o menadă dezlănțuită“. Conexiunea cu un fond nietzschean e inevitabilă, afirmă ea: „Orgiasticul dionisiac din *Ciuleandra* e conceput în tonalitate vizibil nietzscheană”¹. Dacă, inițial, în roman, jocul este spectacol și loc de întâlnire a protagoniștilor, el devine simbol crucial al destinului, prilej pentru dezlănțuirea patimilor și resort al frământării interioare, sarabandă a instinctelor atavice care pot conduce la crimă și la nebunie. Ciuleandra mai semnifică deci și pierderea controlului, dezlănțuirea zonelor obscure ale eului, a energiilor nefaste. Metaforă a instinctualității agresive și obscure, aceasta se transformă în hidră incontrollabilă pentru eroul care a scăpat frâiele rațiunii. Puiu Faranga are intuiția importanței Ciuleandrei pentru ieșirea sa din labirint, dar dansul nu face decât să-l incite la rememorare și analiză, pentru a-l conduce apoi la hybris, adică la restabilirea violentă a forțelor prin pedepsirea vinovatului împins din interior spre nebunie. Cu alte cuvinte, din joc al energiilor faste, Ciuleandra devine joc al forțelor nefaste, simbol al pierderii controlului și al patimii dezlănțuite.

Inițial, dansând Ciuleandra alături de Mădălina, Puiu Faranga are sentimentul că a găsit fata care să împrăpăteze sângele familiei, dar alegerea trebuia validată și de tată, căci fiul nu are deplină independență nici măcar în dragoste. Momentul în care eroul o cunoaște pe Mădălina la joc e un „coup de foudre” pentru el. Iată textul: „stătuî acolo, pe loc, câtva timp, fascinat, cu ochii după ea. Fascinat de joc și fascinat de fată. Când îmi revenii puțin în fire urcai în cerdac la tata și-i zisei cu hotărâre și însuflețire: Papa, j'ai trouvé ce que vous désirez! Bătrânul primi cu oarecare răceală declarația mea. Nu era de-ajuns să-mi placă mie, important era să-i placă lui”². Ioana Em. Petrescu consideră acest proces echivalent cu îmblânzirea menadei: Mădălina, cea de la început, având o „vitalitate orgiastică“,

¹ Ioana M. Petrescu, *Ciuleandra* în vol. *Liviu Rebreanu după un veac*, p. 253. cf. <http://www.librarie.net/p/46987/ciuleandra>.

² Liviu Rebreanu, *Ciuleandra*,..., ed. cit., p. 99.

era „o menadă deslănțuită“. Crima o redă, printr-un act violent, stării dionisiace originare. Într-o astfel de lectură mitologică, recuperarea originarului se realizează printr-o agresiune de nestăvilire, săvârșită de fatalitate, de fatum. Tragicul devine o soluție de restabilire a unui echilibru pierdut, de restaurare a unui dat originar¹. Orgiasticul dionisiac din *Ciuleandra* e conceput în tonalitate vizibil nietzscheană. Pasiunea constantă pentru Nietzsche și-o mărturisea Rebreanu încă în 1910, în corespondența cu M. Dragomirescu și avea să dureze până la sfârșitul vieții romancierului.

Ciuleandra ca anamneză

Anamneza e dirijată medical și decelează, strat cu strat, adâncurile memoriei și ale subconștientului celui care a făptuit crima. Pus pentru întâia dată în situația de se autoanaliza, de a se înțelege pe sine în sanatoriu, eroul își amintește copilăria și, treptat, amintirile se ordonează în jurul unei obsesii ascunse, a manifestărilor unui instinct al cruzimii, în care eroul nu se recunoaște pe sine, cel care „în treizeci de ani n-a avut să-și impute nici o brutalitate“. Instinctul îi apare însă ca o fatalitate dictată, ereditar, de sângele unui neam prea vechi, așadar ca o vină exterioară. Anamneza aduce deci la suprafață o instinctualitate ascunsă, o voce transindividuală. Puiu Faranga are de soluționat întrebarea esențială: de ce a ales-o ca victimă pe Madeleine, care i-a tolerat toate infidelitățile cu o impenetrabilă melancolie și o neînțeleasă indiferență? În cursul anamnezei apare, mai întâi reticent, întâmplător parcă, mai apoi din ce în ce mai insistent, motivul dansului, devenit obsesie: Ciuleandra, dansul straniu, extatic, pe care toți trei eroii reușiți la sanatoriu, Puiu Faranga, gardianul Andrei Leahu și doctorul Ursu îl cunosc, dar pe care niciunul nu vrea să și-l reamintească. Dansul se substituie apoi amintirii obsedante a crimei și sfârșește prin a-l cufunda pe erou în beatitudinea nebuniei în chiar clipa când ritmul uitat e reconstituit și dansat până la uitare de sine: „de alături se auzeau

¹ Ioana M. Petrescu, *op. cit.*

pașii lui Puiu, neosteniți, într-un ritm săltăreț, stimulați de o melodie găfâită, ca respirația unui bolnav pe moarte”¹.

Ciuleandra constituie așadar explicația ascunsă și se identifică cu expierea crimei. Prilej al întâlnirii cruciale, dansul se transformă în obsesie, în presimțire a căderii, fapt arătat în text iterativ prin mențiunea „ca o fatalitate”.

Din patima dionisiacă a jocului derivă conotația tragică a instincționalității ca punct de ruptură a individualului invadat de trans-individual. La finalul romanului, întrevădem faptul că acest joc a fost, de fapt, un dans al destinului, unde protagoniștii trebuiau să-și afle sufletul-pereche, după cum spune Andrei Leahu: „Apoi, prin partea noastră, mai toți flăcăii, de la Șuleandra, se însoară”, dar care și-au găsit, de fapt, moartea și respectiv nebunia. Cu adevărat, prin intermediul Ciuleandrei, Puiu Faranga și-a revelat adevărata personalitate, debarasându-se de masca care îi ascundea adevăratele simțiri și instincte. Revelația însă aduce, vindicativ, tulburarea definitivă a minții, fapt pe care îl constată cu autoritate medicală doctorul Ursu într-un verdict ce repune evenimentele pe un fâgaș al explicabilului consimțit social.

Roman de analiză psihologică abisală, Ciuleandra este deci și un roman tragic, roman al destinului, care se înfășoară în jurul acestui dans simbolic, atavic, dionisiac, care adună oameni într-un vârtej incontrollabil, prăduindu-le și golindu-le viețile, arătându-le în același timp abisul sufletesc, hăul dat de lipsa autocontrolului.

Dacă la Coșbuc, hora reprezintă ipostaza solară, apolinică a trăirii vieții, la Rebreanu, aceasta trimite la ipostaza dionisiacă, în care hora se identifică cu patima și orgia. Două ipostaze literare dihotomice, inspirate de dansul românesc care, la modul genial, le îmbrățișează pe ambele, într-o polaritate care dă plenitudinea vieții și modului românesc de a fi în lume.

¹ *Ibidem*, p. 154.

Bibliografie

Bibliografie primară:

1. Liviu Rebreanu, *Ciuleandra, Catastrofa și alte nuvele*, Ed. Litera Internațional, București-Chișinău, capitolul XIX, ed. critică Nicolae Gheran, p. 95-96. <https://www.scribd.com/document/51280916/32853102-Rebreanu-Liviu-Ciuleandra>
2. *Ciuleandra. La danse de l'amour et de la mort*, traduit et adapté du roumain par B. Madeleine et Marina Bousquet, Paris. Éditions Baudinière, [1929];
3. *Ciuleandra*. Traduzione di Venere Isopescu. Prefazione di Giulio Bertoni, Perugia-Venezia, La Nuova Italia, [1930];
4. *Ciuleandra*. A dan va do amor e da morte. Tradusao de Lobo Vilela, Editorial Gleba, Lisboa, [1940]; in 1933-1934 e lipani in foileton, la Cleveland-Ohio, în ziarul „America”.
5. Liviu Rebreanu, *Jurnal I*, text ales și stabilit de Puia Florica Rebreanu, note și comentarii de Nicolae Gheran, București, Minerva, 1984.
6. George Coșbuc, *Fire de tort*, 1896, apud <http://www.autoarii.com/scriitori/george-cosbuc/nunta-zamfirei>

Bibliografie critică:

7. Iulian Boldea, „George Coșbuc-metamorfozele lirismului I, revista Limba română”, Nr. 5-6, anul XVIII, 2008.
8. George Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Paideia, 2014.
9. Pompiliu Constantinescu, *Studii și cronici literare*, Ed. Minerva, București, 1981.
10. Eugen Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, 2 vol., Editura Minerva, București, 1973.
11. Perpessicius, *Patru clasici*, Ed. Eminescu, București, 1974.
12. Mihai Ralea, „Ciuleandra”, *Viața Românească*, nr. 4, 1928.

13. Vladimir Streinu, *Clasicii noștri*, București, Casa Școalelor, 1943, reeditat, 2002.
14. Octav Șuluțiu, *Introducere în poezia lui George Coșbuc*, București, Minerva, 1970.
15. Mircea Zăciu, *Colaje*, Editura Dacia, Cluj Napoca, 1972.

Sitografie:

16. ***Hora http://www.encyclopedia-dacica.ro/?option=com_content&view=article&id=694%26Itemid=341
17. Enciclopaedia Britannica(UK) LTD[GB] https://britannica.shop.britannica.co.uk/epages/Store.sf/Shops/Britannicashop/Products/EBUK_DVD/SubProducts/EBUK_1513.html
18. http://www.encyclopedia-dacica.ro/?option=com_content&view=article&id=694%26Itemid=341
19. ***Hora, izvor de cultură”, <https://agentiaizvordecultura.wordpress.com/2013/09/26/hora/>

Dansul cu pași de copil

Doinița COSTĂCHESCU

La danse aux pas d'enfant

Résumé

Suite de mouvements cadencés, la danse faisait partie chez les Grecs de l'Éducation Nationale. Chez les Roumains, la danse populaire a sa spécificité dans chaque village. Et partout, elle reste souvent le meilleur moyen pour éduquer et sensibiliser en même temps les enfants.

Mișcare ritmică continuă a trupului, izvorâtă dintr-o pornire sufletească a omului¹, dansul a reușit dintotdeauna să facă vizibile în afară recunoștința, disprețul, resemnarea, dragostea, mulțumirea sufletească etc., în fapt acțiuni sau stări de spirit ale ființei umane.

Practicat și îndrăgit de persoane de toate vârstele, dansul devine la copii o lecție sau o altă formă a jocului. Poate din acest motiv dansul era la Greci parte componentă a Educației Naționale. Pentru că, aidoma jocului, dansul *e subiectivitate pură, el nu țintește posesiunea vreunui obiect extern, ci numai realizarea unei mulțumiri interioare.*² Străbătut de coordonate ale ordinii, cea mai mică abatere de la regulile prestabilite transformă un joc sau orice tip sau formă de dans în cu totul altceva decât se dorea inițial a fi. Lipsit de o finalitate practică, un joc sau un dans îmbracă, cel puțin la nivelul copilului, o formă ideală.³ În multitudinea de jocuri adoptate, practicate sau îndrăgite de

¹ Bigeanu, *Arta dansului sau îndreptar practic pentru toate jocurile sociale moderne*, Blaj, 1907, p. 5.

² Constantin Micu, Doctor în Filosofie, *Homo ludens sau funcțiunea ideală a jocului și rolul lui în nașterea culturii*, Imprimeria „Tiparul Universitar”, București, Elie Radu, 6, 1942, p. 6.

³ *Ibidem*, p. 8.

copii, dansul ocupă o poziție privilegiată și are un rol de frunte în formarea unor deprinderi și în conturarea unui adevărat caracter.

Îngemănat cu muzica, formând *un întreg nedespărțibil*¹, dansul (jocul popular) a avut în timp, în întreg spațiul românesc, denumiri diferite: *dans, joc, jioc, gioc, strânsură, danț*². În multitudinea de jocuri populare (unele cu mișcări line, cum este hora, altele săltărețe, cum sunt învârtita, brăulețul, chindia și sârba³) s-au prins dintotdeauna *băeate, fetișcane, codane, codănace, fetnegele, fetengele, fetițe, flăcăandri, flăcăiași, feciorași, flăcăoani*.⁴ Fiecare a jucat așa cum a știut să o facă, uneori mai bine, alteori cu pași stângaci. În definitiv, cu toții învățăm să ne jucăm, asimilând astfel noi cunoștințe și acumulând noi experiențe de viață.

Practicarea a nenumărate jocuri în timpul copilăriei, cele mai multe născute și născocite de inventivitatea românească – ele fiind identificate și prezentate *onoratei Academii Române* de către Tudor Pamfile⁵ –, a dus la formarea unor deprinderi ce le-au permis adulților de mai târziu să execute cu multă ușurință pașii unor dansuri precum: *Ardeleana, Abrudeanca, Abruzana, Ardeleanca, Ardeleneste, Ardeleanasca, Ardelenia, Brașoveanca, Bihoreanca, Bârsana, Hațegana, Lugojeana, Mureșanca, Someșana, De învârtit, De mână, Învârtita, Joc ardelenesc, Joc de doi, Pe sub mână, Călușarii, Danțul din Oaș, Ficioreasca, Hora Română, Păcuraru, Romana, Tropotita, Bărbuncul, Țarina, Învârtita cu două fete, De-a mâna, Arghileana, Argileana, Lugojana, Lugoșana, Lugošana, Câte doi, Bănățeana, Bănățeanca,*

¹ Expresie folosită de J. Schmidt în manualul *Dans și Gimnastică estetică*, Tip „Gutenberg”, Joseph Göbl, Strada Doamnei, 23, București, f. a., p. 5.

² Al.L. Dobrescu, *Manual de dansuri naționale*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, f. a., p. 3.

³ G.T. Niculescu-Varone, *Jocurile noastre naționale, cu 42 fotografii după text*, Tipografia „Dimitrie Cantemir”, B-dul Căpit. Aviat. V. Craiu 13, București, 1937, p. 6.

⁴ *Ibidem*, pp. 7-8.

⁵ Academia Română, *Jocuri de copii*, Adunate din satul Țepu (Jud. Tecuciu) de Tudor Pamfile, Inst. de Arte Grafice „Carol Göbl”, București, 1907.

*Budaica, Cârlișu, De doi, Hora cuscrilor, Iedera, Leuca, Măzărîca, Momiru, Pe loc, Perina, Piperiu, Rața, Sârba Banatului, Calopul, Giocul șel mare, Hangu, Hora răzeșească, Hora de la Bălți, Hușanca, Hortropășu, Juravelu, Pelinașu, Polipanca, Ruseasca, Șușueacu, Vinghierca, Arcanul, Alunele, Dorneasca, Hora Bucovinei, Horodinca, Mândra, Oița, Puiculeana, Roata, Ruseasca, Țigăneasca, Sârboaică, Ațica, Cărășelul, Ciobănașul, Floricica, Mocăneasca, Nuneasca, Oltenașul, Popârlan, Sultănică, Chindia, Geamparalele, Lezeasca, Paidușca, Țirimboiu, Banu Mărăcine, Huțulia, Maramureșeanca, Alivencile, Arcanaua, Barlaboiu, Corăbiasca, Bătuta din Moldova, Boereasca, Bugeacu, Jianca, Jiana, Jieneasca, Pernița, Tărășelu, Zorile, Brăulețu, Simianca, Băluța, Alunelu, Bobocica, Bordeiașu, Mânioasa, Sbonțu, Ungurica etc.*¹

Pentru că toate jocurile noastre naționale se execută într-un tempo vioi, o bună însușire a lor are la bază o permanentă exersare și repetare și o cât mai mare mobilitate a dansatorilor, permanent dezvoltată încă din perioada copilăriei, în bună măsură și prin intermediul unor jocuri ca: *De-a ascunsul, Baba și uncheșul, În bunghi, În buși, Călueanul, De-a calul, De-a cucu, De-a domnul, De-a hoții, Focul, De-a paiul, De-a pânza, De-a țara, De-a ulcicuța, De-a ursul, Craiul, Moara, Zanga-zanganeli etc.* Totul nu era altceva decât o pregătire pentru viața ce trebuia trăită în comuniune cu semenii, cel mai adesea în universul locurilor natale. Jocuri populare ca *Alămâia, Alivencile sau Alunelul* au stat mai mereu în centrul atenției celor care se pregăteau să fie acceptați în horă și în viața socială a comunității.

Astăzi celor mai mulți dintre cei mici le place să cânte, să danseze, să producă zgomote, eventual bătând o tobă sau lovind diverse obiecte. Dacă atunci când cântă învață să-și folosească vocea – concomitent asimilând noi cuvinte din vocabularul limbii cântecului –, atunci când dansează pe acordurile muzicii pe care o ascultă se întâl-

¹ G.T. Nicolescu, *op. cit.*, pp. 12-13.

nesc cu ritmul, faptul petrecându-se în limita unui spațiu adeseori restrâns și de cele mai multe ori sub ochii îngăduitori ai unor apropiați. O muzică vioaie îi determină pe copiii energici, amatori de dans, să-și mai tempereze pornirile și să se mai liniștească. Muzica lentă îi provoacă pe cei mici să-și exprime sentimentele.

E principalul motiv pentru care dansul cu pași de copil are valențe nebănuite, imposibil de cuantificat, dar atât de benefice. Cum generațiile sunt mereu altele, în permanenta succesiune a vieții, sub binecuvântate raze de soare, nimic nu pare a fi nou!

Bibliografie

1. Bigeanu, *Arta dansului sau îndreptar practic pentru toate jocurile sociale moderne*, Blaj, 1907.
2. Constantin Micu, Doctor în Filosofie, *Homo ludens sau funcțiunea ideală a jocului și rolul lui în nașterea culturii*, Imprimeria „Tiparul Universitar”, București, Elie Radu, 6, 1942.
3. Al.L. Dobrescu, *Manual de dansuri naționale*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, f. a.
4. G.T. Niculescu-Varone, *Jocurile noastre naționale, cu 42 fotografii după text*, Tipografia „Dimitrie Cantemir”, B-dul Căpit. Aviat. V. Craiu 13, București, 1937.