

Universitatea de Arte din Târgu Mureș,

Școala de doctorat

Teză de doctorat științific în domeniul teatru și artele spectacolului

Corp, frumusețe, armonie, pedagogie - opera lui Sára Berczik

Test, szépség, harmónia, pedagógia – Berczik Sára életműve

Rezümé

Témavezető:

Jákfalvi Magdolna, DSc.

Doktorandusz:

Kézér Gabriella

2022

Test, szépség, harmónia, pedagógia – Berczik Sára életműve

Tézisfüzet

Tartalomjegyzék

I.	A témaválasztás indoklása, a kutatás célkitűzése	3.
II.	A kutatás módszerei	3.
III.	Az értekezés főbb megállapításai, eredményei	4.
IV.	Irodalomjegyzék	29.
V.	Publikációk az értekezés témakörében	31.

I. A témaválasztás indoklása, a kutatás célkitűzése

A Berczik Sára örökségét feltáró doktori értekezés egyrészt a volt mesterem előtti tisztelgés, másrészt célja szakmai, szellemi tudásának megismertetése, valamint az ahhoz való hozzáférés lehetőségének biztosítása a mozgáspedagógiával foglalkozó oktatók számára. A disszertáció Berczik szakmai múltjának összefoglaló bemutatása, a múltban bekövetkező eseményeknek, oktatásmódszertanának és pedagógiai szemléletmódjának összefüggéseit kereső eset- és hatástanulmány. Ekként hiánypótló, mivel ilyen összegző, átfogó tanulmány még nem íródott Berczik Sáráról. Léteznek jegyzetek, könyvek, de mindegyik csak bizonyos részét mutatja be Berczik Sára rendszerének. A doktori értekezésben a kutatás eredményeként olyan új tényekre, eseményekre világítok rá, amelyekre eddig még nem került sor. A hatásvizsgálat fontos eleme volt, hogy felmérést és összehasonlító elemzést végezzek arról, hogy rendszerszemlélete és az általa feltárt különböző mozgásformák milyen módon képesek a táncművészek és színművészek munkáját, fejlődését elősegíteni, azt kiszolgálni. Vizsgálat tárgyává teszem pedagógiáját, elért eredményeit és összehasonlítom a kor másik három meghatározó mozdulatművészenek pedagógiájával: Dienes Valéria, Szentpál Olga és Kállai Lili oktatásmódszertani elveivel. Amire a választ kerestem, részben az, hogy Berczik Sára pedagógiájára milyen, a mozgással kapcsolatos tematikák voltak hatással, és azok milyen módon kerültek felhasználásra, valamint, hogy a rövidnek mondható színpadi, előadói előmenetele során tett mozgáskísérleti eredményei milyen hatással voltak később az oktatásmódszertanára, annak tematikai egységeire. Tulajdonképpen folytatom csak az ő elképzelését, vizsgálom szakmódszertanát feltárva annak pozitív vagy negatív oldalait annak érdekében, hogy a kapott eredmények birtokában lehetőséget kínáljak mozgással foglalkozó tanároknak a Berczik-metodika kipróbálására, vagy akár más rendszer kiegészítő technikájaként annak átgondolására.

II. A kutatás módszerei

A kutatás egyrészt megfigyelésen alapul: a Berczik Sárával eltöltött évek célirányos megfigyelési eredményeinek rögzítése, az oktatásmódszertani rész feltárása volt a célt. Másrészt kísérlet Berczik Sára munkásságában olyan összefüggések keresésére, amelyekre eddig még nem került sor. Az analízis során feltárásra kerültek a különböző oktatási strukturális elemek, egyes kapcsolatok. A tényfeltárást követő anyagok értelmezése után kiértékeltem azokat, és próbáltam megérteni Berczik Sára motivációját, gondolkodásmódját, felfogását, nézőpontját, belső értékeit, életfelfogását. A feltárt lényeges kapcsolatokat, a

különböző funkcionális egységek felépítését szintetizáltam. Komparatív elemzést alkalmaztam Berczik Sára és a kortárs mozdulatművészek között. Hatástanulmányt végeztem – Berczik Sára: *Halál és a leányka* etüd – az oktatási rendszerben bemutatott és elemzett erő–tér–idő kapcsolat bemutatására. Esettanulmányban elemeztem – J.S. Bach: *Ötszólamú fuga* – zenei tanulmányainak mozgásformatani vizsgálatát. Életpályájának a különböző dokumentumokból feltárt összefüggései hiánypótlóak. Részben a korabeli sajtócikkek feldolgozása segített átfogóan rendszerezni életét, valamint pedagógiai és művészeti munkásságát, továbbá a professzionális képzésben és a hobbitevékenységek sorában elfoglalt helyét, szerepét. Kutatásom során még a könyvként, tanulmányként megjelenő írott anyagokra tudtam támaszkodni, illetve a Nemzeti Audiovizuális Archívumban fellelhető interjúkra, amiket Vitray Tamás készített Berczik Sárával: *Emlékezzen 2/2*, (gyártási év: 1989), *Töltsön velem egy órát* (gyártási év: 1996); valamint a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, illetve a Színház- és Filmművészeti Egyetem levéltárában fellelhető, továbbá az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet Táncarchívumában őrzött írott forrásokra, hagyatékokra, az Országos Széchényi Könyvtár Színháztárában fellelhető anyagokra. Kutatásomat nehezítette Berczik Sára többszöri névváltoztatása és nevének többféle használata (Perczel Sári, Pollacsek Margit, Berczik Sára, P. Berczik Sára, Papp Lászlóné).

III. Az értekezés főbb megállapításai, eredményei

Elsőként Berczik Sára emlékezetközösségekben való helyét tettem vizsgálatom tárgyává. Ezáltal a megosztott tudással rendelkező egyéni memóriakeretek kerültek felszínre. Ahogyan Assmann írja: „A múlt nem magától támad, hanem kulturális konstrukció és reprodukció eredményeként születik; mindig sajátos indítékok, elvárások, remények és célok vezérlésével.”¹ A Budai Táncklubhoz kötődik még napjainkban is az a kultúrazonos pedagógiai közösségi színtér, ahol Berczik Sára alkotott, oktatott. A kisebb társadalmi kollektíva, azaz az itt oktató mozgáspedagógusok, vezetők betekintést adnak Berczik Sára esztétikusgimnasztika-rendszerébe a jövő generációk számára. Fontos azonban megjegyezni, hogy „az emlékezet nemcsak a múltat rekonstruálja, hanem a jelen és a jövő tapasztalását is szervezi,”² felhívva a figyelmet a múlt értékeire és azok szerepére a jelenünkben. A hovatarozás, összetartozás a kollektíván belül kizárólagos módon

¹ Jan Assmann, *A kulturális emlékezet; Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrában*, fordította Hidas Zoltán, Budapest, Atlantisz Kiadó, 2018. 91.

² id.műv. – Jan Assmann, 43.

kapcsolódik. Egyrészt azonkívül, hogy ápolják emlékét, szélesebb körben kívánják – az alapítványok révén – Berczik Sára oktatási szemléletmódját, művészeti törekvéseit, és az évek során elért szakmai, metodikai és előadói tevékenységének eredményeit ismertté, elismertté tenni. A több névváltozáson átment, mai nevén ritmikus sportgimnasztika sportág, valamint a Berczik Sára Alapítvány minden évben megszervezi a Berczik Sára nevével fémjelzett emlékversenyt, ezzel is tisztelettel adózva a mester előtt, aki szimbolikus alakjává vált mind a sportágnak, mind az esztétikus mozgásnak. Sportági és táncpedagógusi eredményeinek ápolása mellett a Még 1 Mozdulatszínház az egyetlen, ami Berczik Sára koreográfusi tevékenységével is megismertette a nagyközönséget, rekonstruálva alkotásait, amelyekre még visszatérek.

A disszertáció életrajzi fejezete számtalan nem ismert tényre, igazságra, valós történetre, adatra hívja fel a figyelmet Berczik Sára életében. Érintőlegesen, a legfontosabbakat sorolom csak fel a kutatás eredményeként. Az írott korabeli sajtóanyagokból, valamint az interjúk során adott önvallomásokból betekintést kapunk Berczik Sára előadói múltjáról. A kritikusok méltatták tehetségét, kiforrottnak ítélték meg technikáját, ritmusérzékét pedig bámulatosnak tartották. Méltatják zenei intelligenciáját és tánckultúráját, ami által hivatottá válik arra, hogy ne már ismert interpretálásokat tolmácsoljon, mutasson be, hanem egyéni koreográfiákat, és az abszolút tánc, a minden akadémikus szabálytól független tánc és annak kifejezőereje felé terelje ritka tehetségét³ – az újat keresve, ahogy ő fogalmaz: „merészen gondolkodva a modern témákban”⁴. *Tűzvarázs* című koreográfiájának kísérletező, modern alkotói elképzelését Berczik Sára így jellemezte: csodálatos lehetőséget adott számára a téma. A kar mozgásával – amellyel a lángokat fejezte ki –, az izzani kezdő parázs lángra lobbantásával kísérletezett, érzékeltette azok kilengéseit, fel-fellobbanását. Mindezt egy ötméteres pódiumon, ami fekete szőnyeggel volt leterítve.⁵ Mindehhez egy piros görög ing és hosszú, kibontott haj társult, ami még jobban fokozta a hatást, ahogy lobogott körülötte. A törzsmozgás, a lendületes mozgásai, a dinamikai skála különböző fokozatainak használata már egy modern koreográfiai elgondolás alapját képezte. A történelem és az életében bekövetkező számos esemény sokszor válaszút elé állította. A világháború, a mozdulatművészet betiltása, a kitelepítés, férje korai elvesztése, a lerombolt lakásának látványa bizonytalanná tette őt, hogy folytassa-e a munkáját. Azonban tanítványai

³ Lenkei Júlia, *Mozdulatművészet*, Budapest, Magvető – T-Wins, 1993. 30.

⁴ s.n. -, „Scala-hangversenyek”, 1922, *Színházi Élet*, (43), 49.

⁵ Szöllösi Ágnes, *Berczik Sára Mozdulatművészeti módszere*, in: Fenyves Márk (szerk.), Magyar Mozdulatművészet Egyesület Mozdulatművészeti Jegyzetár, Magyar Mozdulatművészet Egyesület Mozdulatművészeti Titkársága, 2002. 7.

megkeresték, követték őt, „számukra Berczik Sára jelentette az alkotást, a művészetet, úgy érezték, hogy nélküle nem lehet semmit sem kezdeni”⁶. Tanítványaiból alakult meg a Berczik-csoport, amelyben Berczik Sára nem táncolt, csak koreográfusként volt közreműködő. Számos sikert könyvelhetett el táncsoportja, de nemcsak mozdulatuművészként történő bemutatkozással és ilyen stílusú koreográfiákkal, hanem a revük színpadán is. Ennek részeként került Berczik Sára Harangozó Gyula és Hidas Hedvig mellett a revü koreográfusai közé, amelyet az Országos Széchenyi Könyvtár Színháztörténi Tárában fellelhető korabeli plakátok is igazolni tudnak. Részint azt, hogy a Berczik-csoport közreműködőként volt jelen az előadásokban, részint, hogy Berczik Sára koreográfusként dolgozott. A doktori disszertáció függeléke tartalmazza ezeket a megmaradt, 1950-51-ben keletkezett plakátokat. Felsorolásjelleggel említem meg a plakátok alapján fellelhető előadások címeit, elkülönítve azokat, amelyekben csak a táncsoport szerepelt, és elkülönítve azokat, amelyekben Berczik Sára a Berczik Táncsoport mellett koreográfusként is fel volt tüntetve. A *Botrány az állatkertben* és a *Békehajó* plakátokon kizárólag a Berczik Táncsoport szerepel a közreműködők között, míg a *Májusfa*, *Sziget rózsái*, *Jó reggelt, Budapest*, *7 vidám nap* című előadások plakátjain Berczik Sárát már koreográfusként is jegyzik. A Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem levéltárában végzett kutatások alkalmat adtak arra, hogy kiderítsem Berczik Sára zenei tanulmányainak háttérét és összefüggéseit. Az oly sokat emlegetett zongoraművész-diploma után kutattam, de arra vonatkozó feljegyzést sehol nem találtam. A diploma tényét kizárólag Berczik Sára interjúbán elhangzott állítása igazolja, miszerint zongoraművész-diplomáját magától Kodály Zoltántól vette át, és magánövendékként vizsgázott.⁷ Azonban a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola 1931/1932. évi anyakönyvi iktatókönyvében utolsó feljegyzésként csak az olvasható – Perczel Sári néven – Berczik Sáráról, miszerint 1931-ben, június hó 13-án énektanári oklevelet kapott az Országos Magyar Királyi Zenetanár-vizsgáló Bizottság által jóváhagyva.⁸ Berczik Sára soha nem töltött be zenetanári munkakört. A kritikusok által tehetségesnek tartott táncosnőként megismert Berczik Sárának nevelőanyja halála után – a megélhetés érdekében – fel kellett hagynia a színpadi karrierrel. A színpadot felcserélte a táncteremmel, az előadóművészetet az oktatással. Bogácsi Erzsébet cikkéből⁹ megtudjuk: úgy vélte, hogy a pozitív kritikák, az előadóművészként elért sikerei és tanulmányai

⁶ Kutas István, „Így lett művészi torna”, 1970, *Képes Sport*, XVII. (19), 26.

⁷ Vitray Tamás, 1989, *Töltsön velem egy órát*, M3 Anno, ID:1958156, Nemzeti Audiovizuális Archívum

⁸ Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Irattár, kutatási engedély száma: KH-170/1/2018

⁹ Bogácsi Erzsébet, „A kor megérleli az embert”, 1997, *Népszabadság*, LV. (297), 9.

feljogosítják őt saját iskola nyitására. Bár a család azt feltételezte, hogy az akadémikus balettiskolát vezeti tovább Debrecenben, azonban ő a mozdulatművész-iskola nyitását választotta, amelyhez Kállai Lili adott neki segítséget. Kállai Lili iskolája igazolta mozdulatművészeti befejezett tanulmányait, amelynek megszerzése előfeltétel volt az iskolája beindításához. Iskolájának a Zeneakadémián történő vizsgaelőadásáról szóló műsorfüzet fennmaradt, amely a doktori értekezés függelékében megtalálható. A műsorfüzetben lévő különböző tartalmi egységek átfogó betekintést adnak Berczik Sára pedagógiai szemléletének bizonyos részéről. A *Gyermekvilág* első része rávilágított, hogy mennyire fontosnak tartotta a korosztálynak megfelelő téma megjelenítését. A második részben a zene és tánc formatani kapcsolatrendszerének jelentőségére világított rá (kánon, rondó, fuga, szonáta). A harmadik részben felhívta a figyelmet a műfajok (líra, komikum, dráma) sokszínűségére és azok használatára. A negyedik részben a technikai stílusváltozatok (forgó, lendülő, ugró, lengő) központi szerepére utalt a mozdulatforma megtartásával. A Testnevelési Főiskolán megalakuló táncszak tanárává válik Szentpál Olga, Rábay Miklós és Géczi Éva mellett. Kidolgozott tanterv hiányában az ő mozgásanyaga vált a tanterv alapjává, azonban módszertani elméletének az általa legfontosabbnak tartott affektív mozdulatani részét nem kívánták beépíteni a tananyagba. „Berczik Sára elmesélése alapján, nagy sértettségében, mikor megkérdezték, mi legyen a neve annak, amit tanít majd, a választ rábízta az ott lévő titkárnőre, így lett művészi torna az elnevezés, amit később, újragondolva, esztétikus testképzésnek nevezett át. (Ez a gyakorlati anyag az első két fejezet nagy részét fedi le a Berczik-módszerben, az említett harmadik nélkül.)”¹⁰ Azonban azon állásfoglalás, hogy a mindennapos testnevelés részeként nem illeszthető be kidolgozott tervek nélkül a tánc, megváltoztatta Berczik Sára helyzetét. Rábay Miklós kapta a megbízást egy megoldási javaslat kidolgozására, aminek eredményeként a néptáncoktatás került előtérbe, mint táncstílus és formanyelv a mindennapos testnevelési program részeként. Jóval később kéri ismét fel – 1992 –, hogy az iskolai és óvodai nevelés részeként nyújtson segítséget a sportfoglalkozások megtartásához. A javaslat tartalmazza mindazon gimnasztikai gyakorlatok tematikáját, amelyek elsősorban a gyakran előforduló testtartáshibák prevencióját és rehabilitációját szolgálják. 1995-ben a Nemzeti Alaptanterv a fejlesztés- és

¹⁰ Lenkei Júlia, „Volt egyszer egy táncnevelési szak”, 2007, *Színháztudományi szemle* 37, OSZM, Budapest, 181.

követelményrendszeren belül előírta a leányoknak a ritmikus sportgimnasztika alap gimnasztikai rendszerének oktatását.¹¹

Visszatérve a korábbi évekre, a mozdulatművészeti iskolák betiltását követően Berczik Sára a sportba integrálta módszertanát, megteremtve ezzel az új sportágat, a művészi tornát – szintén a Testnevelési Főiskolán. Közben férje rendvédelmi szolgálata miatt kitelepítésre kerültek. Hazatérve először – a régi növendékek megkeresésének hatására – megalakult a Berczik Táncsoport. Későbbiekben az I. kerületi Mészáros utcában Kovács Évával egy Táncművészeti Munkaközösséget nyitott, nem fogadva el a Testnevelési Főiskola visszahívását.¹² Nagy Jenőné meghívását azonban elfogadta, és a továbbiakban – a munkaközösségi tevékenység mellett – a tornászválogatott munkáját segítette, több mint húsz éven át.¹³ Számos nemzetközi eredményt könyvelhetett el a válogatott Berczik Sára munkája nyomán. Tass Olgának készítette az 1954-es római világbajnokságra zászlógyakorlatot, amely győzelmet hozott a sportolónak, és ugyancsak 1955-ben, a Rómában megrendezett világbajnokságon az együttes kéziszer-gyakorlatát aranyéremmel díjazták. A legnagyobb sportági siker azonban 1956-ban a melbourne-i olimpia együttes szalaggyakorlatának első helye. Közben 1956-ban felkérlik Berczik Sárát – Kovács Éva részvétel – a művészi torna első kötelező gyakorlatának kidolgozására. A következő években neve fémjelezte az új sportág, a művészi torna meghonosítását hazánkban. A 60-as évektől párhuzamosan oktatott még a Színművészeti Főiskolán. 1965-től a Budai Táncklub vált az egyik intézményi bázisává, ahol élete végéig oktatott, és ahová vele tartott Hajós Klára, volt tanítványa, aki már a kezdetektől fogva együtt dolgozott vele, és a Berczik Táncsoport tagja is volt. 1970-től elváltak útjai Kovács Évával, de barátok maradtak. 1978-ig – az akkori nevén – a ritmikus sportgimnasztika válogatott vezetőedzője, de 1978–1983 között a Szolgáltató Építő Spartacus vezetőedzője. 1995-től még a Haynal Imre Egészségtudományi Egyetem Fizioterápiái Tanszékével együttműködő posztgraduális mozdulatművészpédagógus-képző tanfolyam alapítója és esztétikustestképzés-tanára.¹⁴

A mozgáspedagógiával foglalkozó ismert könyvek mellett nem esett még szó – ami szerintem a legfontosabb módszertani jegyzete Berczik Sárának – a *Mozdulatszintézis*¹⁵ című tanjegyzetéről, amelynek szerkesztése és leírása növendéke, Szöllösi Ágnes nevéhez

¹¹ Hamar Pál, „A testnevelés tartalmi korszerűsítésének nemzetközi trendjei a közoktatásban” 2009. elérhető URL cím: ofi.oh.gov.hu/tudastar/testneveles-tartalmi, a letöltés dátuma: 2021.04.05

¹² id. műv. – Kutas István, *Képes Sport*, XVII. (19), 26.

¹³ Sákoviczné Dömölky Lídia, *A nő harmóniája, Torna Berczik Sára módra*, Budapest, Hungária Sport Reklám és Marketing Vállalat, 1988, 159.

¹⁴ Vitray Tamás, *Emlékezzem 2/2*, M3 Anno, ID:1831054, 2014, Nemzeti Audiovizuális Archívum

¹⁵ A Magyar Mozdulatművészet Egyesület mozdulatművész pedagógusképző tanfolyamának jegyzete.

fűződik.¹⁶ Az általa és Sákoviczné Dömölky Lília által lejegyzett szakirodalmi anyagok csak részben szemléltetik módszertani elgondolását. A művészi torna elnevezés ritmikus gimnasztikává való megváltoztatása felhívta a figyelmet – a különböző metodikák névazonosságai miatt – arra, hogy Berczik Sára zenepedagógiai munkássága és Jacques Dalcroze munkássága között összefüggéseket keressék, mivel mindketten *ritmikus gimnasztikának* hívták rendszerüket. Elsőként megállapítást nyert, hogy Berczik Sára ismerhette Jacques Dalcroze tematikáját: a Kállai Lilivel szoros együttműködésben lévő és iskolájában tanulmányt folytató Berczik Sára betekintést kaphatott a Dalcroze-tematikába, mivel Kállai Lili Hellerauban a Dalcroze-intézetben tanult, továbbá Hajós Klára szintén elvégezte a Dalcroze-iskolát, és igazolást nyert, hogy ő későbbiekben Berczik Sára tanítványa lett, és évtizedeken keresztül munkatársa is volt. Nem utolsósorban Szöllősi Ágnes Berczik Sára Mozdulatművészete című jegyzetében határozottan ír arról, hogy utazásai alkalmával a Laxenburgi Iskola (Hellerau) képzésén is részt vett, hogy milyen formában vagy mennyi időn keresztül tanulta a Dalcroze módszert a jegyzetből nem kerül az olvasó tudomására. Érdekel, hogy tudatos névváltoztatás lehetett-e ez, vagy véletlen egybeesés – még ha átmenetileg is – a tematikai egység azonos elnevezése. Kapcsolatot a ritmusfejlesztésben találtam: Berczik Sára azért alkalmazta zenepedagógiai elképzeléseit és építette be azokat mozgáspedagógiájába, mert növendékei nem tudták tartani a tempót, és nem hallották meg a ritmikai változásokat. Jacques Dalcroze pedig azért, mert növendékei nem tudták a játszott mű tempóját és ritmusát megtartani. A hangok és a mozdulatok tagolhatóságából eredően mindketten mozgásváltozást kértek növendékeiktől a ritmusváltozásra. Mindkét módszer engedi az improvizációt és a mozdulatok ritmikai komponenseinek változását is. A cél részben azonos, és abban rejlik, hogy mindketten azt vallották, hogy a mozgások – akár a polifonikusak is – különböző térsíkok, térirányok és térszintek elmozdulása mentén jönnek létre, előre meghatározható módon. Berczik Sára – ellentétben Émile Jacques Dalcroze elképzelésével – a koordinációs képességek fejlesztését is célul tűzte ki, ennek megfelelően változtatva a különböző mozgásformák összetettségét. Berczik Sára a zene interpretálását helyezte előtérbe a zene mozgásba történő transzponálás helyett. A kéziszerek (például: labda, karika, korong, kötél, sál, bot, szalag, fátyol) használatának módjában vált bizonyítottá zenei tanulmányainak használata. A kéziszerek általi mozgásfolyamatok révén fejlesztette a növendékek ritmusérzékét. A zenei hangjegyek értékének, a tempó kiírásának és a mozgás dinamikájának elősegítése érdekében az

¹⁶ id. műv. – Szöllősi Ágnes, *Berczik Sára mozdulatművészeti módszere*,

izomtónus változásainak módját is a zenei kifejezések értelmezése alakította és segítette. A különböző kompozíciók, mozdulategységek meghatározása során is a zenei képzés alatt tanult formatani egységeket alkalmazta, például motívum, periódus, etűd. A Berczik-gyakorlatok felépítése lehetővé teszi, hogy a mozdulatsoron belül más ütembeosztást lehessen alkalmazni és variálni. Visszaemlékezve a Berczik Sára óráin tanultakra, kidolgoztam egy feladatsort, szintén az analízis eredményeként, a művészi tornában/ritmikus gimnasztikában használatos kéziszer alkalmazásával. Gyakorlatainak esszenciája, hogy a növendékek képessé váljanak értelmezni a ritmusképletek alkalmazását, a polifóniát és ebben a különböző testrészek függetlenítésének szerepét, a hangjegyértékek hosszúságát, a tempókifejezést. Mindezt akár különböző ritmikai és dinamikai képletek alkalmazásával, a szimmetria elvének megbontásával, a keresztcsatornák használatával, hangsúlyeltolódásokkal a fő- és mellékhangsúly tekintetében, de mindenképpen megtartva az egységes harmónia rendjét. Ha eltekintek a színpadi előadás részeként alkalmazásra kerülő eszközök használatától – *Koncert etűd fátyollal*¹⁷ –, a következő eredményt állapítottam meg, saját testemen kipróbálva a feladatokat: különböző képességterületek fejlesztése (mozgásszabályozás, mozgásátállítás, a törzs részeinek függetlenítése és finommotorikus fejlesztése, differenciált izomműködés, gondolkodási egyensúly, térbeli tájékozódás, egyensúly, gyors koordináció, ritmushatás és visszahatás gyorsaságának fejlesztése, megfigyelés, összpontosítás, térbeli tudatosság, a ritmikus megértés és a biztonság, memória) történik kondicionális, koordinációs és kognitív, a közvetlen észlelés, érzékelés és figyelem, valamint a közvetett emlékezés, képzelet és gondolkodás, megismerő folyamat részeként. Ennek eredménye a – feladatok összeállítása során figyelembe vett – következetesen felépített, különböző nehézségi fokok mentén (könnyűtől a nagyon nehézig) történő építkezés, ami a mozgáskészség fejlődését váltja ki, és ennek eredményeként a mozgáseszköztár mennyiségi és minőségi változását idézi elő. Esettanulmányként Berczik Sára *Ötszólamú fűgáját* elemeztem, amelynek alcíme: *Forma a táncban*. Szöllősi Ágnes nevéhez fűződik a rekonstrukciója, és a Még 1 Mozdulatszínház nevéhez kapcsolható a színházi körülmények közötti bemutatása. A partitúrát olvasva és párhuzamosan nézve az előadásról készült archív felvételt elemeztem a művet. Az elemzés eredményeként elmondható, hogy Berczik Sára a zenei képzettségét felhasználva készítette el a koreográfiát. A partitúra szövegeivel, kottaképével azonosult, és azt fejezte ki a testen belül, a testrészek közötti, valamint a kottakép és az öt táncos közötti viszonyának rendszerében. A zene

¹⁷ Rekonstrukcióját Szöllősi Ágnes közreműködésével – aki Berczik Sára növendéke volt – szintén a Még 1 Mozdulatszínház tűzte műsorára az *Ötszólamú fűga* és a *Halál és a leányka* kompozíciókkal egy estén.

láttatására gondolok, mivel az elkészített kompozíció követi a zene időbeli tagolásait, a mozgásrendezettség formája egyezik a zene formatani egységeivel. Az erőhasználat módját is alárendeli a zenében előforduló crescendo és piano használatának kifejezésére. A dallamban bekövetkező változásokat mozdulataiban – azok haladási irányát tekintve térdemeléssel, karok emelésével, guggolással, kontrakcióval, íves tartásokkal, kar- és testkörzésekkel, nyitott és zárt testhelyzetekkel – szemlélteti. A tempó fokozása a lépésanyagban teljeseedik ki, amely sokszor egyezik a hangjegyek számával. Komolyzenei tanulmányainak felhasználásáról ad ezzel bizonyosságot a kompozícióval Berczik Sára. Akár tekinthetnénk ezt olyan áttörésnek, mint George Balanchine szimfonikus balettjeit. Mindenképpen korszerű gondolkodásra utal, kísérletező kedvre, az új, a más keresésének felfedezésére, egyúttal nagy fokú zenei hozzáértésre. Berczik Sára szakmódszertanának áttekintése doktori értekezésem talán legfontosabb fejezete, e tanjegyzet felülvizsgálatának elképzeléseivel, eredményeivel folytatom értekezésem összefoglalását.

Berczik Sára három pedagógiai alappillére támaszkodott: affektív, intellektuális és aktuális mozdulatokra.¹⁸ Az affektív mozdulatban a kifejezőmód együtthatóinak eredményeit vetíti elénk. Válaszokat ad a gondolatok, érzelmek és zene által kiváltott impulzusokra, felfedezi a válasz által a testben kiváltott kapcsolatrendszeret. Értelmezésük által nyer értelmet az előadás. „Ha az érzelmeket elég erősen átültetjük mozdulatba, a kifejezés hatásosabb lesz, és a mozdulatban értelmet kap, tehát a formaalkotó hangulat gyökere az érzelem, a kifejezés gyökere az átélés, azaz az érzelem mozdulatba öntése.”¹⁹ A kifejezőerő értelmezésének megsegítésére szolgáló pedagógiájára nagy hatással volt Wilhelm Wundt érzelemre vonatkozó elmélete. „Wundt szerint három érzempár – öröm–fájdalom, izgalom–nyugalom, feszültség–feloldás – és ezek dinamikája benne van minden emberben, de fokozottabb mértékben a művészekben.”²⁰ Általa *érzelemkomplexumnak* nevezett, különböző érzelmek kiváltására alkalmazta vezetett improvizációs feladatait. Vezetettnek nevezem, mivel egyaránt meghatározta a témát, stílust és technikát. Különböző kompozícióinak szerkesztési módját a tartalomhoz igazította, és aszerint választotta, határozta meg annak technikai stílusát. A tartalom számos képet, imaginációt foglal magában, mint például érzelmi állapot, gondolat, esemény, szituáció. Azonban ennek

¹⁸ id. műv. - Szöllősi Ágnes, *Berczik Sára mozdulatművészeti módszere*, 22.

¹⁹ Ibid - Szöllősi, 33.

²⁰ Wundt szerint minden érzelem egy affektív (indulati) folyamat eredménye, amely kétféleképpen végződik: akaratot vált ki, vagy eredmény nélkül elhalványul. Bármely akaratú akció/cselekvés előfeltétele egy elképzelés, amelyre ötlettel és érzésekkel reagálok, és ez válik majd a szubjektív cselekedetem motívumává. Minél összetettebb érzelmi hatást vált ki egy elképzelés, minél nagyobb az engem ért impulzusok nyomán átélte érzelmi komplexitás, annál inkább alárendelődik minden más az én akaratomnak. Ibid: Szöllősi 33.

elengedetlen feltétele volt – Berczik Sára véleménye szerint –, hogy a növendék megfelelő testtudattal rendelkezzen, tisztában legyen testének mozgáslehetőségeivel, felépítésével, az erőkifejtés különböző módjával, továbbá képessé váljon feltárni annak dinamikai és ritmikai sokszínűségét. A klasszikus stílus esetében Berczik Sára a zene formatani egységeihez lépett vissza, és azokat adaptálta a mozgásba. Tiszta vonalvezetés és harmóniavilág, de ritmikai és dinamikai szabadság jellemezte, az esztétikai rend megbontása nélkül. A romantikus stílus esetében a szimmetria elvének megbontásán van a hangsúly, a harmóniák arányai eltolódtak. A modern stílust jellemezte a tagok esetleg aránytalan formákba zárása, de az eltúlzott vonalvezetés mellett is a vonalak túlzott azonossága vagy az elemezhető sokirányú vonaltörés domináló ereje.²¹ Kísérletezett, kihasználta a test felépítéséből fakadó polifonikus lehetőségeket, amelyek magukban foglaltak különböző ritmikai, dinamikai, térbeli összetartozásokat. Berczik Sára a formatani stílusok esetében esztétikai rend nélkül nem tudta elképzelni azok elsajátítását. Meghatározta, hogy melyek azok a szempontok, amelyek az esztétikai rend értékminőségét meghatározzák: feltételezi az érzelmek, gondolatok, hangulatok által kiváltott élmény megvalósítását, az ehhez társuló alkotó személyét és belső készletét, és a befogadó nézőben keltett élményt, formatani stíluszabályt. Ezek mind optimálisnak mondható együttműködése eredményezi az esztétikai rend, művészi mozgásformanyelv létrejöttét. Ennek biztosításaként feltárta a tér–idő–erő összefüggéseit. „Ennek megfelelően minden mozgás – a mindennapi is – a tér–idő–erő kapcsolata; de esztétikussá csak akkor emelkedik, ha a mozdulatot szabályos tér, szabályos idő, szabályos erőviszonylat alkotja.”²² Ennek gyakorlati megvalósításának bemutatására esettanulmányként elemeztem – Szöllösi Ágnes rekonstrukciója segítségével – a Még 1 Mozdulatszínház által bemutatott *Halál és a leányka* című Berczik-etűd egy általam kiemelt részletét. A kompozíció a halál felé vezető út és a végső megbékélés egyik lehetséges érzelmi válságának vizualizálása, amely során – eltekintve a látott szcenikai megoldásoktól – a zene és mozgásnyelv dinamikai, ritmikai törvényszerűségei egymást kiegészítve erősítik a cselekményben bekövetkező változásokat és a résztvevő személyek, karakterek jellemét, reakcióit. A térbeli elrendezés, térszinthasználat által is egyértelművé teszi a halál és a leányka alá- és fölérendelt viszonyát, amely egy változó sajátos reflexió, látásmód. A halál értelmezése számomra kettősséget mutat: embertelenséget, a tőlünk független elmúlás könyörtelen tényét, olykor meg emberi érzésekkel felruházott férfit, aki szeretné, hogy a leány önként vele tartson, ahogy egy leány egy ifjúval, akit választott. Az alkotó a test és

²¹ id. műv. – Szöllösi 36.

²² Ibid - Szöllösi, 11.

tudat, test és lélek kettősségét ábrázolja. Zene nélkül is végignézve a darabot, a téma kizárólag a mozdulatok által is érthetővé válik.

Berczik Sára pedagógiájának második nagy tematikai egysége az intellektuális mozdulattan. Az intellektuális mozdulattan részeként pedagógiai álláspontját írja le, és megoldást ajánl azon problémára, hogy milyen módon keltsük fel és tartjuk fenn a növendékek figyelmét a gyakorlatok iránt. Berczik Sára piramist épített, mindig az elérni kívánt minőségi eredményt felvázolva²³: a piramis alját képezte az érzékfejlesztő gyakorlatok általi tudatos mozdulat, ismeret átadása, a második szinten az első szinten lévő feladatok mozdulatproblémáinak elgondolása imaginációval és annak helyes mozgásba öntése történt, a harmadik lépcsőfoka a piramisnak a növendék által kritika megfogalmazása mások vagy saját feladataival szemben. „Amikor egy növendék mind a mozdulat, mind a mozdulatfűzések tér-, idő- és erőproblémáit és lehetőségeit elemezni képes, akkor már mindazon külső technikai követelményeknek birtokában van, amelyekkel egy táncot véglegesíteni lehet.”²⁴ Pedagógiájának harmadik tematikai egysége az aktuális mozdulattan. Az aktuális mozdulattan lényegében Berczik Sára metodikájának alapját, az anatómiai ismeretekre alapuló testképzés technikájának módszertanát jelentette. A módszertan a különböző testrészek kidolgozására irányul az anatómiai adottságok figyelembevételével, valamint a függetlenítés/izoláció technikáját helyezi előtérbe a különböző ritmikai, dinamikai (izomtónus-használat változtatása), térben történő helyzet- és helyváltoztatása mellett, gazdaságos energiafelhasználással. A klasszikus balett mintájára tematikájában vannak rúdnál végzendő feladatok is, amelyek nem azonosak az akadémikus balett gyakorlataival. Analizálva Berczik Sára gyakorlatait és módszertanát, összefüggéseket kerestem, hogy milyen vezérelvek segítik az oktatót egy mozgásfolyamat, tudatos ismeretek felhasználása során egy jobb teljesítmény, oktatási folyamat eléréséhez. Elemezve a doktori disszertációban feltárt ismerteket, és visszaemlékezve a Berczik-féle feladatokra a vele együtt töltött évek során, röviden az alábbiakban foglalom össze a rendszerét.

Elsőként az egyik legfontosabb: a funkcionális anatómiai alapismeretek elsajátítása, amely hozzásegíti az oktatót a különböző mozgásfolyamatokon belüli izommunka és az ízületek fajtáitól eltérő mozgásmobilizáció megértéséhez, használatához. A növendékektől is elvárt a mozgások anatómiai szempontrendszer szerinti, belső megfigyelésen keresztül történő elsajátítása. Rész és egész viszonyának optimális aránya biztosítja a – célirányos mozgás során történő – mozgás minőségének eredményességét. A függetlenítés során a feladatok

²³ Ibid - Szöllősi, 28.

²⁴ Ibid - Szöllősi, 32.

mindig az életkornak és a tudásszintnek megfelelőek, ezzel is biztosítva a szintetizáló folyamat hatékonyságát. A sokirányú ráhatás elve biztosítja a növendékek érdeklődésének fenntartását, a monotonia elkerülését és az ezzel járó negatív következményeket, továbbá megoldást jelent – az izomegyensúly fenntartásának érdekében – az egyenlőtlen terhelés elkerülésére, ezzel garantálva a sérülések elkerülését, létrehozva az izmok együttesen és egymásra kifejtett hatásának optimális együttműködését. Doktori értekezésemben részletesen elemeztem ezt egy mozgásfolyamat leírásán keresztül. A szimmetria elve a test két oldalának egyenlő terhelést biztosít, és a keresztcsatornák működését fejleszti, valamint meggátolja az izomegyensúly felbomlását. A szimmetria elve ebben az esetben nem azt jelenti, hogy a különböző testrészek szimmetrikusan dolgoznak, hanem azt, hogy a különböző feladatok által minden izomcsoport – a test középvonalától számítva jobb és bal oldalon – ugyanolyan mértékben van fejlesztve, ami segítséget nyújt az izomegyensúly kialakulásához. A növendék képessé válhat az izmok optimális együttműködését az ideális mozgáspályán biztosítani, ami a gazdaságos mozgás egyik alapfeltétel. A testközpont szerepének elméleti és gyakorlati felismerése és az ennek fejlesztésére szolgáló feladatok kísértetiesen hasonlítanak Martha Graham feladataihoz. Ez lehet akár véletlen is, hiszen nem kizárt, hogy azonos módszert fogalmaztak meg, holott nem ismerték egymás munkáját. Erre vonatkozóan is vizsgáltam, de a kutatás során nem sikerült feltárnom, hogy Berczik Sára ismerte-e, tanulta-e Martha Graham metodikáját. A törzs központosított ereje felelős a láb munkájának szabadságáért, az egyensúly megtartásáért, valamint a hasizomfeladatok pontos elsajátításáért, ami által elkerülhetővé válik a gerincoszlop túlterheltsége. Az elemzés eredményének utolsó szempontja: meg kell látni azon hibákat, amelyek az egészségre károsak lehetnek, és észre kell venni, hogy a mozgás mitől nem válik plasztikussá. Figyelni kell a lapocka mobilizálására, amely kihatással van a karok szabad mozgására, a vállak tartására, a térd- és csípőízület összehangolt együttműködésére és a légzés technikájára. Berczik Sára piramisszerkezetű oktatásrendszerének lényege: az egyszerűsített, a növendék által is kontrollálható folyamat az alaptesthelyzetének megváltoztatása, ami során már belső érzetre is kell hagyatkozni – vö. két vagy több testrész (még koordinációban egyszerű) mozgásainak alkalmazása, megvalósítása, majd koordinációban összetettebb feladatok elsajátítása, először helyzet- majd helyváltoztatással. A feladatokat először tehermentesített helyzetben, középen, testsúlyterheléssel kellett végezni, rúd mellett, részleges balanszhelyzetben, ezzel párhuzamosan középen állóhelyzetben folyt a munka. A rúd melletti teljes balanszgyakorlatokkal párhuzamosan középen részleges balansz-, majd teljes balansz- és helyváltoztató feladatok következtek. A gyakorlatok még az alábbi

módosításokon mentek keresztül, kronológiai sorrendben: térirány, térszint, ritmus, dinamikai változtatások; a különböző térsíkok és tengelyek mentén történő mozgás variálása és eszközök, kellékek használata. Minden egyes különálló egységen belül a legegyszerűbb alap-mozgásfolyamatok is teljesültek, minden formában. Ebben a rendszerszemléletben rejlik Berczik Sára következetesen, a fokozatosság elve mentén felépülő metodikájának esszenciája. A disszertációban egy alapfeladat különböző változatait ismertettem a piramisrendszer bemutatásának céljából, annak jobb megértése érdekében, írott és rajzírással, szemléltetve azt, milyen módon érhető el egy más mozgásminőség a fokozatosság elve mentén. Módszerének lehetséges használatát megvizsgáltam a táncművészetben és a színházművészetben, valamint az időskori prevenció és rehabilitáció részeként is. Berczik Sára nélkülözhetetlennek tartotta a táncművészeti nevelés során is az általános esztétikai törvényszerűségek mentén történő modern pedagógia megfogalmazását.²⁵ Véleményem szerint elvi gátat jelent az esztétikai törvényszerűség értelmezése a táncban. Egyrészt egy spontán, kreatív és végső formáját egy mozgásfolyamaton keresztül elnyerő tevékenységről kellene következetes és semleges, koherens, egységes esztétikai narratívában, értelmezésben beszélni. Másrészt, ha a táncos szubjektivitása érvényesül, dominál, akkor komoly elméleti és módszertani kérdésekkel szembesülünk a tánc tanításának lehetősége kapcsán, mivel egy tánctanár jogosan érzi feladatának az általa helytelennek vélt mozdulat kijavítását, ezáltal autoriter jellegű, irányított elven működő oktatás zajlik – nem feltétlenül csak a kreativitásra és ösztönösségre helyezve a hangsúlyt. A táncot végrehajtó személy vonatkozásában az esztétikai tapasztalás elsősorban a saját mozgási érzületeinek kinesztetikus, izomzati és vesztibuláris aspektusaiban termelődik. Az izmok, inak és ízületek testen belüli harmóniát eredményező kiegyenlített mozgatása adja a táncoló elsődleges szomatikus jellegű esztétikai tapasztalatát. Berczik Sára Tánctudományi tanulmányokban megjelenő dolgozata leszögezi, hogy „a táncművészet területén a terminológia nem egységes, ezért a továbbiak folyamán a táncoktatás minden szakmai fogalmát meghatározzuk, abban az értelemben, ahogyan alkalmazzuk.”²⁶ Berczik Sára módszerét napjainkban is oktatják előkészítő gimnasztika és esztétikus gimnasztikaként az alapfokú művészeti iskolák egyes szakirányain, pontosan meghatározva a tematikaegységeket, gyakorlati példákat felsorakoztatva, módszertanára alapuló feladatokkal. Az új nemzeti alaptanterv bevezetéséhez – az alapfokú művészeti oktatás

²⁵ Berczik Sarolta, *A gyermek táncművészeti nevelése*, In: Dienes Gedeon és Morvay Péter (szerk.): *Tánctudományi tanulmányok*, Budapest, Akadémia Kiadó, 1960. 143.

²⁶ *id. műv.* – Berczik Sarolta, *A gyermek...*, 143.

divattánc szakirányának esztétikus gimnasztikai rendszerét megalkotva, Berczik Sára rendszerszemléletét átadva – dolgoztam ki a korosztálynak megfelelő esztétikusgimnasztika-tananyagot, az előképző és az alapfok két évfolyama számára. Segítségül feladatbankot készítettem, példákat hozva a különböző képességek fejlesztésére. A Berczik Sára által elképzelt metodikai irány teljes mértékben megfelel napjaink elvárásainak a tanfolyami és alapfokú művészeti iskolai oktatásban, más technika oktatásának kiegészítése nélkül. Képességfejlesztésként – a professzionális képzésben szintén alkalmazható, de a funkcionális anatómiára felépülő új rendszerek és elméletek mellett – a megújulási folyamat részeként bizonyos feladatok átalakítandók vagy kiegészítő technikaként alkalmazhatók. Azonban az általam röviden megfogalmazott rendszerszemlélete még teljesen elfogadott és elfogadható, más, korszerűbb, új tendenciák ismeretével párhuzamot vonva, összehasonlítva azzal. Módszerének használata a színművészetben című fejezet megírásában nagy áttörést jelentett a Színház- és Filmművészeti Egyetem irattárának rendezése. Sor került Berczik Sára fellelhető iratanyagának egységesítésére, amit személyi dossziéjának elkészülte jelentett. Addig csak újságcikkek és az óráit látogató színművésznők vallomása adott körülbelüli támpontot arra nézve, hány éven keresztül oktatott az akkor még Színház- és Filmművészeti Főiskola, ma már egyetemi rangot kapott intézmény falai között. Az anyag tartalmazza a munkaszerződéseket, eseti megbízásokat. 1965–1984 között, illetve egy évnyi kihagyás, szünet után 1986–1997 között tartott órákat, különböző évfolyamokon. Amelyek között oktatott operett-, musical-, prózai színész szakon, bizonyos meghatározott évfolyami keretek között, és nem minden tanévben, hanem az aktuális évfolyam tantervi tematikájának, felépítésének megfelelően. Azon színművésznők nyilatkozataiból, akik a Budai Tánclub színészeknek tartott óráit látogatták – az interjúk tartalmi vonatkozásait összegezve – elmondható, hogy követelményrendszere nem tér el a már ismertetett metodikától, csak rá van szabva az órákat látogatók testi adottságaira, és képzési szintjükhöz mérten van összeállítva annak nehézségi foka. Minden nyilatkozó, újságcikkben interjúvolt alany egyetértett azzal, hogy Berczik Sára a munkája iránt elhivatott, kreatív, szakmailag nagy tudású, rátermett mester volt, pedagógiai érzéke pedig kimagasló volt. Az teljesen egyértelmű, hogy operett- és musicalszakon, ahol a testtudatos mozgás előnyt jelent egy új mozgássor, koreográfia betanulásakor, a Berczik-módszer elsajátítása mekkora előnyt jelent. Arról nem is beszélve, hogy a koreográfus által kért mozgássorok és elemek más minőségi szinten kerülnek előadásra a módszer alkalmazásának eredményeképpen. Berczik Sára megfogalmazása szerint pedagógiai és művészi célja a színészképzésen belül „olyan

harmonikusan mozgó embert nevelni, aki a technikai és érzelmi tudás, erő birtokában alkalmas arra, hogy a tánc mondanivalóját művészi szinten kifejezze.”²⁷ Sokkal izgalmasabb kérdés, hogy a prózai színészek számára milyen előny kovácsolható a Berczik-módszer ismeretéből és használatából, tanulásából fakadóan. A karaktert a színész saját testében hozza létre performatív módon, amiben a nyelvhasználat nemcsak irányítja a cselekvést, hanem magában hordozza azt, ő maga a cselekvés. A szövegekörnyezet, egy szubjektum energiát vált ki, amely testmozgásban nyilvánulhat meg, de sokkal több jelentéstartalommal bír, nem csak reprezentáció. Ez a rendezői elképzelés és dramaturgiai alap áttranszformálása. A testtudatos mozgás hozzásegíti a színészt ahhoz, hogy bármely interakciós és alkotói folyamat részeként – a test sajátjaként való megélése és a test határainak ismerete – segítse a testi azonosulást (embodiment), a megtestesülést, a szövegekörnyezet által létrehozott eseményt. Berczik Sára testtudatfejlesztő metodikájának abban van szerepe, hogy a testben végbe menő szomatikus folyamatok által kiváltott, a test különböző izmaiban történő tónusváltozás minősége jobbá válhat, és segítheti a színészt az eljátszandó figura megjelenítésében, megtestesítésében, vagy akár egy szituáció cselekvésfolyamatának kivitelezésében. A színész Berczik Sára metodikája által felfedezi testének lehetőségeit, az energiaáramlás jelentőségét, a gyakorlás által pedig ízületi mozgékonyasága fokozódik, az izomtónus fokozását megtanulja kezelni, ami által szélesebb spektrumban lesz képes használni a testét. A testkép, az ember testének szubjektív megtapasztalása, a többször megélt esemény, még ha más módon is jön létre, és nem éljük meg ugyanolyan intenzitással, mégis kinesztetikus élményt képes felszínre hozni. A test emlékezik, a mozgásérzékelés aktiválódik a megfelelő energia hozzárendelésével, és a színész – ismerve testének képességeit – megfelelő izomcsoportokat tud aktiválni, megfelelő energiamennyiséggel, a tér bármely irányába és szintjén. A Berczik-órákon tanultak alapján képessé válik – mivel csoportmunkában dolgozott, és a helyzet- és helyváltoztató mozgások alkalmával megtanulta – a másik test térben jelenlévő helyzetéhez viszonyítani, felmérni annak jövőbeli útját, sebességét, és képes annak megfelelően alakítani az övét. Továbbá képessé válik arra is, hogy a megfelelő érzelmi indíttatásra megfelelő energiákat, izomtónusokat mozgósítson a teste, és ne csak az arcán legyen észrevehető az érzelem megnyilvánulása, hanem egész teste közvetítse azt. Fenti megállapításom Berczik Sára óráinak összefoglalása is lehetne akár, amelyet a színészek vallomásai igazolnak (a mesternő óráinak látogatása révén). Munkáját a Színház- és Filmművészeti Főiskola vezetése is elismerte. Ezt bizonyítja a

²⁷ Devecseri Veronika, „Berczik Sára egyetemes táncművész”, *Táncstudományi tanulmányok 1996-1997*, 52.,

Vadász László által kiállított 1969. május 31-én kelt irata is, amely méltatja kiemelkedő munkáját, fegyelmezett magatartását, példamutató pontosságát. Elismeri, hogy oktatása alatt jelentős eredményeket ért el a színészhallgatók mozgáskultúrájának fejlesztéséért. 1992-ben a közoktatás részeként is megjelenik metodikája, mint ajánlott irodalom a testnevelő tanárok és óvodapedagógusok részére. Ilyen típusú módszertan ismertetése elsőként kapott teret a központi tanterv korszerűsítésének eredményeként. Ekkor írta meg ismételten Sákovicsné Dömölky Lídia szerkesztésében, segítségével a mozgásfejlesztő és gimnasztikai rendszerének módszertanát, amely az Iskolai testnevelési sportfüzetek sorozat részévé vált, annak 14. számaként. A 3–10 éves korosztálynak ajánlott a könyv, amely inkább olyan, könnyen elsajátítható gyakorlatokat tartalmaz, amelyek részben preventív cézzal íródtak, részben a sokoldalú gyakorlatok által a mozgás megszerettetésére irányulnak. 1995-ben már a Nemzeti Alaptanterv részletesen meghatározta a fejlesztés követelményét és a leány tanulóknak ajánlott volt a ritmikus sportgimnasztika. A gyakorlatok összetétele nem tér el a már általam ismertetett céltől, kizárólag abban, hogy a korosztály fejlettségi szintjéhez lett megfogalmazva, alakítva. Az időskori prevencióban és rehabilitációban is jelentős eredményeket lehet felmutatni a Berczik-gyakorlatok által. Prevenció során a testtudatos mozgás jótékony hatása, míg a rehabilitáció során a már elvesztett mozgásfunkciók visszanyerése a cél. A mozgástartomány beszűkülése és az izomcsoportok rugalmassága és teljesítőképességének csökkenése egészségügyi gondokhoz vezethet. Prevenció során Berczik Sára következetesen felépített rendszere, azon belül az életkornak megfelelő nehézségi szintű feladatok, helyesen végrehajtott rendszerességgel történő alkalmazása a cél. Berczik Sára heti 2-3 alkalommal javasolja gyakorlatainak használatát 30 perces időtartamban. A nő harmóniája című könyve²⁸ tartalmazza e feladatokat, képekkel illusztrálva. Iránymutatása: egy feladatsort egy héten keresztül kell végezni, hogy valóban pontosan legyen elsajátítva. Minden egyes óra alkalmával a központ tudatosítását elősegítő és fejlesztő feladatokkal kell az órát elkezdni, és ezek alkalmazása mindig szükséges. A gyakorlatokat úgy kell összeállítani, hogy végrehajtójának izomzatát sokoldalúan átmozgassa, fejlessze, valamint, hogy a gyakorlatot kivitelező minden esetben önmagához képest bekövetkező fejlődését értékelje és figyelje. Nem véletlen tehát, hogy minden tanulmányában a profilaxis elve érvényesül, a tananyag és óraanyag összeállításában az egészségügyi szempontok figyelembevétele, a megelőzés kiemelkedő fontossággal bír. Példaként a feladatok jótékony hatására a rehabilitációban az időskor egyik jellemző

²⁸ id. műv. - Sákovicsné Dömölky Lidia, *A nő harmóniája*, Torna Berczik Sára módra,

problémáját, az állási és járási bizonytalanságokra kifejtett hatását elemzem. A rehabilitáció során a térben való elhelyezkedés felismerése javul, jobbá válik a végtagok érzékelése, a fej helyzetének meghatározása a térhez képest, és a különböző testrészek érzékelése egymáshoz képest. Megtörténik a lábfejmunkában a gördülő mozgás, ezáltal a tapintó érzékelés fejlődik, a reakcióidő csökken, az izmok pedig erősödnek. Az elért eredmények, mozgásban bekövetkező javulások fokozzák a biztonságérzetet, ami az elesés- és félelemérzet csökkenését eredményezi. Nem véletlen tehát, felismerve Berczik Sára gimnasztikai rendszerének jótékony hatását, hogy 1996-ban a HIETE²⁹ (Haynal Imre Egészségtudományi Egyetem) Egészségügyi Főiskolai Kar gyógytornász szakának képzési programját akkreditálta a Magyar Akkreditációs Bizottság. „A nemzetközi tapasztalatokat figyelembe véve olyan tantárgyak kerültek bevezetésre, amelyek megegyeznek a külföldi képzések curriculumával.”³⁰ Ezek között találjuk alapozótárgyként a Berczik-filozófiát és -módszer-tant, amelyet elméleti és gyakorlati szinten is elsajátítottak a hallgatók, ezáltal képessé váltak a prevenció, a gyógyítás és a rehabilitáció terén is annak alkalmazására. Hetvennyolc évesen, ott hagyva a ritmikussportgimnasztika-válogatottat (1984), haláláig folyamatosan itt tanított. A doktori értekezésem során többször felmerült bennem, amit nem negatívumként ítélek meg, hogy Berczik Sára folyamatosan figyelte korának képzési tematikáját – ha lehetősége volt, nemzetközi viszonylatban is –, kiegészítve saját ötleteivel, módszereivel, egy olyan képzési rendszer felállításának érdekében, amely hosszú távon, számos területen (művészeti képzés, közoktatás, egészségügy) is képes megállni a helyét. Ebből fakadt azon kíváncsiságom, hogy Berczik Sárát vajon mennyire befolyásolta korának meghatározó mozdulatművészeti iskoláinak tematikája, bármely szinten beemelte-e azok bármely részét – vagy csak szemléletét – az ő rendszerébe, vagy sem. Három jelentős mozdulatművészt választottam ki, és egy komparatív, összehasonlító elemzést készítettem. Ehhez különböző szempontrendszereket állítottam fel, és elkezdtem elemezni a mozdulatművészek szemléletmódját, oktatási módszerét. Az általam kiválasztott másik három mozdulatművész: dr. Dienes Valéria, Kállai Lili, Szentpál Olga. Fő szempontrendszereim: a szemléletmód-oktatási módszer vizsgálata, azok megvalósítása, és az elért eredmények hatásvizsgálat-fogalmába beleférő tapasztalatok és azok kifejeződése, ezek összevetése, közöttük párhuzamok keresése. Emellett betekintést adok az iskolák elért eredményeire,

²⁹ A Semmelweis Egyetem Egészségtudományi Karának jogelődje, 1956–1999. év között, ezt követően válik ki Egészségtudományi kara, de Egészségügyi Főiskola Kara továbbra is az egyetem része maradt. s.n., s.a. Elérhető URL cím: <https://semmelweis.hu/>, letöltés dátuma: 2021.04.22.

³⁰ s.n. -, Semmelweis Egyetem Tanévkönyv, 2001–2002, Semmelweis Egyetem Egészségügyi Főiskolai kar (EFK), s.l., 331.

művészetükre. Vizsgálatom tárgyává tettem, hogy létrejött-e közöttük tapasztalatcsere, annak érdekében, hogy önálló oktatási módszerük hatékonyságát megnöveljék. A zenei képzettségüket görcső alá véve, és kizárólag Berczik Sárára vonatkoztatva, a következő megállapításokat tettem: 1. Dienes Valéria kedvtelésből végzett zenei tanulmányokat, és nem építette be rendszerébe a tanultakat; 2. Kállai Lili és Szentpál Olga a hellaui Jacques Dalcroze által létrehozott, ott elsajátított tematikát építették be rendszerükbe, addig a mester, Berczik Sára (3.) a zenében tanultakat konvertálta át a mozgásmódszertanába, mozgásfejlesztésbe, kéziszerke használatával és anélkül, ami egyezik bizonyos szempontból a Kállai Lili és Szentpál Olga által oktatottakhoz, de eltér abban, hogy a kompozíciókészítés során is alapjaiban a zenei formákból indult ki, számára a zene megjelenítése, érzékeltetése kapott hangsúlyt. Az általa választott téma bemutatásához is, ahhoz szorosan kapcsolódó zenét választott, annak hangzásvilága segítette őt mint koreográfust, és a témának is megadta az alaphangulatát. Miután mind a négy mozdulatművész egy új művészi formanyelv megteremtésén fáradozott, és az avantgárd mozgalomhoz tartoztak, érdekelt, hogy mennyire szakítottak – ha tanulták azt – az akadémikus, hagyományos, klasszikusbalett-stílusra, -technikára jellemző mozgásvilággal. Dienes Valéria egy teljesen más kultúra alapjaiból, a görög kultúrából, a Raymond Duncan-iskolában tanultakból indult ki, és az alapozta meg rendszerét. Kállai Lili életében ez nem játszott fontos szerepet. Érdekes, hogy Szentpál Olga életében sem, de későbbiekben, amikor kizárólag megfigyelőként, de jegyzeteket készítve látogatta egy orosz mesternő óráit (Klaydia Armasevszkaja), felismerte az abban megmutatózó, következetesen felépített tematikát, és szükségszerűnek érezte azt beemlíteni, de nem a gyakorlatokat, csak a következetesség szükségszerűségének tényét.

A gyakorlatokat évről évre, egymásra épülve, minden életkorcsoportra és tudásszintre alkalmazta. Berczik Sára is hasonló módon fedezte fel a klasszikusbalett-tematikában rejlő pozitívumot, egyetértve a fokozatosság elvével és a korosztálynak megfelelő tudásszint építkezésével, valamint a rúd használatával, amelyet ő be is vezetett az óráin, de teljesen más gyakorlatokat oktatva, megsegítve az egyensúlyhelyzet fejlesztését. Mind a négy mozdulatművész, ugyan más minőségben, de hitt a test–lélek kapcsolat jelentőségében. Szentpál Olga – a többiekkel ellentétben – felülírja a lélek fontosságát a test felett. „Nem az egészséges test teremti az egészséges lelket, hanem az egészséges lélek alakítja magának az egészséges testet.”³¹ Feladat és cél a lelki élmények szemléltetése a test erre való alkalmassá tételével, amely megfelelő technikai követelmények elsajátítását kívánja meg. Dienes

³¹ Szentpál Olga és Rabinovszky Marius dr., *Tánc- és mozgásművészet könyve*, Angelo Hugo Erfurth (Dresden) és Máté Olga felvételével, Budapest, Általános Nyomda, Könyv- és Lapkiadó R.-T., 1928. 13.

Valéria azt vallotta, hogy az orkesztika (táncművészet, mozdulatművészet) a lélek színtere: „Ha minden testi-lelki önuralmunknak mozdulat a kulcsa, akkor a mozdulatok fegyelmezése a jellemalakítás első lépése”³², amelynek kiteljesedését a fizikai törvényeken alapuló természetes mozdulatrendszerében látta. „Abból, hogy az emberi test felfedezi önmagát”, a tanult mozdulat nem kényszer hatására jön létre, hanem „örvendetes siker módjára valósul meg, és határtalan élvezettel jár.”³³ A természetes mozgás ilyen tartalmú definiálásával még nem találkoztam. A természetes mozgás alatt a szakmódszertani jegyzetekben és a köztudatban egyaránt az emberré válás során kialakult, általánosan, mindenki számára elérhetővé váló mozgások jutnak mindenkinek az eszébe, amelyek természetesen genetikailag kódolva vannak, de oktatástól függetlenül különböző minőségi szinten alakulnak ki. Nem nevezhetem egy mozdulatfantom által létrehozott motoszféra, azaz a mozdulatanyag konkrétan meghatározott rendszerét természetesnek. Az egy másik kérdés, hogy ha ezt a rendszert magamévá teszem, testtudatba kerül, akkor a rendszerszemlélet szerint végrehajtott mozgást élvezem-e, vagy sem, és ha igen, akkor az segít-e felfedezni önmagamban bármit. Kállai Lili megfogalmazásában sokkal praktikusabb gondolatok foglaltak helyet a test és lélek kapcsolatát tekintve: a testkultúra követelményeinek megfelelő ember nevelése, amely magában foglalja, ahogy ő fogalmaz, „hogya a test, mint egy hangszer, tökéletesen alkalmassá váljon külső és belső impulzusok, érzelmek, hangulatok, gondolatok kifejezésére, interpretálására.”³⁴ Ehhez a gondolathoz áll közel Berczik Sára céljának megfogalmazása, amelyben ő a lélek erejét a kifejezőerő-képesség kapcsolatrendszerében érezte fontosnak, mint bármilyen imagináció során feltárt esemény hatását a lélekre, amely segíti a mozgás interpretálását, bármilyen szinten módosítva az energiaáramlás mértékét a testben, ezzel a művészi hatást befolyásolva. De metodikai rendszerének ez csak egyik részleme, mivel számára fontosabb volt a testkultúrának egy olyan szintű kidolgozása, amely megfelel akár hobbi- és professzionális szinten is a mindennapok részévé válva, ennek érdekében a különböző képességek fejlesztése volt a célja, amelynek része volt a testtudat, művészi hatás, a motiváció fenntartása hosszú távon. A négy mozdulatművész motivációja eredően más volt, annak ellenére, hogy Szentpál Olga és Kállai Lili mindketten Jacques Dalcroze módszerének oktatásával indították pedagógiai pályájukat. Későbbiekben azonban Berczik Sára, Szentpál Olga és Kállai Lili önálló

³² Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Táncarchívum, Dienes Valéria-hagyaték, 2010.2.1.6. 33.

³³ Ibid - 33.

³⁴ Kállai Lili, *Mozgásművészeti rendszerem I.*, Maác László (szerk.): Táncművészeti Dokumentumok, Budapest, Magyar Táncművészek Szövetsége, 1982. 198.

gimnasztikai rendszerének felállításában elég sok hasonlóság volt felfedezhető. Mindketten fontosnak tartották az anatómiát, a test felépítésének ismeretét és annak tanulmányozását a mozgások kivitelezése során. Nem volt véletlen, hogy mindketten figyelembe vették a feladatok tervezése során a test anatómiai sajátosságait. A Kállai Lili-hagyatékban fellelhető Izomtan³⁵ című jegyzet is erről tanúskodik, amely bemutatja a vázrendszer izmainak felépítését³⁶, ezen belül pedig az izmok felépítését és jellemző tulajdonságait. Nemcsak Berczik Sára és Kállai Lili képzésrendszerében teremtették meg az anatómia oktatásának alapjait, hanem valószínűsíthetően Szentpál Olga iskolájában is, mivel hagyatéka tartalmaz olyan jegyzetet,³⁷ amely igazolja ennek tényét. Dienes Valéria értelmezésében az anatómia a test belső megfigyelését helyezi előtérbe, ami által figyelmen kívül hagyja a térhez kötődő síkokat, tengelyeket, vonalakat, amelyet *A plasztika profil tagozata* című könyvében³⁸ röviden megfogalmazott. Ez lényegében igaz, de ha azt vesszük alapul, hogy a vázrendszer ismeretével a különböző csontok egymáshoz viszonyított rendszerében a köztük – az ízületek által – létrehozható szögek határozzák meg a különböző geometriai vonalak kialakítását a más-más tengelyek és síkok mentén, vagy azok összekapcsolásával, akkor viszont az anatómia nem hagyja figyelmen kívül a térhez kötődő vonalakat, vonalvezetésekét. Ellenkezőleg: ismerete segíti az elemzést, rekonstrukciót, vagy az új, a novum megszületését. Amiben nézetük megegyezett, az a légzés szerepének jelentősége volt, annak ellenére, hogy különböző légzéstípusokról beszéltek. Berczik Sára és Kállai Lili munkája tekinthető társadalomformáló programnak is, amelyben a dolgozó nők, férfiak és a gyermekek is helyet kaptak. Az improvizáció szerepét munkásságukban szintén másképp értelmezték. A csoportos munkában történő improvizálás gondolata Dienes Valéria és Szentpál Olga oktatásában is megjelenik. Dienes Valériának az improvizációt a szimbolikai mozdulatkórus egyénileg kialakított halmazára jelentette, egy meghatározott koreográfia tolmácsolásában.³⁹ Szentpál Olga az egyének halmazának együtt lélegzése mellett időnként engedte a növendékeknek improvizációalapú ötleteinek megvalósítását.⁴⁰ Berczik Sára alap gondolatát egy már korszerűbb szemléletmódban az imagináció – az érzelmi skálák előhívása képek segítségével – határozta meg, de csak óráinak kiegészítéseként, nem a csoportos munka részeként, és nem önálló foglalkozásként. A legkorszerűbb szemléletet

³⁵ Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Táncarchívum, Kállai-hagyaték, Fond 3/50. 1–4

³⁶ Ibid - Fond 3/50, 4-8.

³⁷ Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Táncarchívum, Szentpál Olga hagyaték 32.2013.11.18.36.

³⁸ Dr. Dienes Valéria, *A plasztika profil tagozata*, Dr. Dienes Gedeon, Fenyves Márk, Pálos István, (szerk.): Budapest, Orkesztika Alapítvány, 2000. 12-23.

³⁹ *Dienes Valéria* (1879-1978), Nemzeti Audiovizuális Archívum, M2, ID: 334134, adásnap, 2007.04.04.

⁴⁰ id. műv. – Szentpál Olga és Rabinovszky Márius dr., *Tánc. A mozgásművészet könyve*, 31.

Kállai Lili képviselte az intuíciós gyakorlataival és a külön improvizációs óra megteremtésével, amelybe beépítette a Lábán Rudolf nyári képzésén tanultakat, ami a Dalcroze-iskolától eltérően nem a zenéből indult ki.⁴¹ Ahogy Berczik Sáránál is láttuk, Kállai Lili is fontosnak tartotta minél több metodika megismerését. Ha egyetértett annak értelmezése után az adott metodika alap gondolatával, vagy csak egy részével, akkor felhasználta, beépítette saját metodikájába azon részét, amellyel egyetértett. A mozdulatművészek 3 dimenzióban gondolkodtak az irányt, tengelyeket, síkokat alapul véve. Az elnevezést illetően különös kifejezés született: Szentpál Olga és Dienes Valéria a térrendszerét *térplasztikának* nevezte el. Dienes Valéria a test lépcsőfokainak plasztikájára helyezte a hangsúlyt.⁴² Három lépcsőfokot különböztetett meg: 1. statika: a pózokat és a testvonalállásokat térképezte fel a síkok és tengelyek mentén. 2. relatív kinetika: helyzetváltoztatásokat, a test és környezete viszonyát elemezte. 3. abszolút kinetika: a helyváltoztató elmozdulást térképezte fel. Szentpál Olga a 6 térirány plasztikai meghatározására szentelte figyelmét⁴³: 1. határirány: a testpozíciók tekintetében vizsgálta az térirányt, amely egyezett a klasszikus balett lábpozícióval, és ezen belül megkülönböztetett légpozíciókat: fő- és mellékirányokat (jobb, bal, előre, hátra, rézsút, fel, le). 2. fejlődésirány: amely a haladás és elindulás irányára vonatkozott. 3. tengelyirány: amelyet a medence irányvétele döntött el. Szentpál Olga, Kállai Lili és Berczik Sára módszertanában is szerepel a térérzék fogalmi rendszerébe tartozó tartalmi elem: a test és tér viszonya. Azt elmondhatjuk, hogy mind a négy mozdulatművész (Dienes, Szentpál, Kállai, Berczik) a két testrész elmozdulása közötti legkisebb egységet még a szabad szemmel is jól érzékelhető, mérhető 45 fokban határozta meg, mint ahogy a térlépcsőre vonatkozó, a normál testhelyezethez viszonyított elmozdulás mértékét is az óra járásával egyező módon. Berczik Sára nemcsak az irány, hanem a magassági és mélységi szint változásainak esetében is 45 fokban jelölte meg az elmozdulás mértékét. Emellett Berczik Sára és Kállai Lili meghatározták a térhasználat módjára vonatkozóan a mozgástípustól eltérő módokat, mint például: egyenes, szögletes, íves, ferde vonalú, spirális módok. Kállai Lili kiegészítésként megjegyezte, hogy körszínpad esetén a kompozíció készítésekor ügyelni kell arra, hogy a testközpontból kiindulva kell a mozgást elképzelni a látószögnek megfelelően. Szükséges szem előtt tartani a tér kötött és kötetlen lehetőségeit.⁴⁴ Szentpál Olga, Kállai Lili és Berczik

⁴¹ Ibid - 191.

⁴² id. műv. - M2 Anno, Mirkovszky Mária magyarázata.

⁴³ Idem - Szentpál-hagyaték 32, 2013.11.8., 11.

⁴⁴ Kállai Lili, Mozdalművészeti rendszerem II., In: Dr. Kaposi Edit, *Táncművészeti Dokumentumok*, Budapest, Magyar Táncművészek Szövetsége, 1983. 98.

Sára elmélete egyezett abban, hogy a mozgásfolyamatokat időbeli rendben határozták meg. Mindannyian foglalkoztak az egy időben történő és egymás utáni mozgások elemeivel, mindhárman a zene időbeli törvényeit vették alapul, a metrumot (egyenletes időközökben visszatérő hangsúly), a ritmust (időtartamok hossza, amelyek rövidebbek, hosszabbak vagy szünettel kiegészítettek) és a tempót (gyors vagy lassú, azaz a zenemű időmértékének sebességének meghatározása). Azonban Szentpál Olga a mozdulatformanyelvére helyezte a hangsúlyt, míg Berczik Sára és Kállai Lili a képességfejlesztést tartották szem előtt. Berczik Sára esetében a poliritmika fejlesztésében az eszközhasználatot emelném ki. Tőlük eltérően Dienes Valéria az irodalomból átemelt verslábak mintájára alkotta meg ritmusos időmondatait.⁴⁵ Dienes Valériát idézve: „a ritmika mint időtagolás megkülönbözteti a mozdulati, a zenei és nyelvi idő mintázását.”⁴⁶ Alapgondolata megegyezik kortársai szemléletmódjával: „a ritmus fontos, mindenben van”⁴⁷, ritmus keletkezik, amikor ugrom, mozgok, elmozdulok, ritmust teremtek. A mozdulaton belüli erőadagolást mindannyian kulcsfontosságúnak találták. Egyetértettek abban is, hogy használata egy skála mentén történik (Kállai Lili⁴⁸, Berczik Sára⁴⁹). Berczik Sára az erőadagolás szempontjából a mozgás polidinamikussá tételét fejlesztette, amit az erő testrészek közötti eltérő használata jellemzett.⁵⁰ Érdekes, hogy Dienes Valéria ebben az egyetlen esetben nyúl vissza zenei tanulmányaihoz, így nála a crescendo/gyorsítás és a piano/lassítás közötti skála határozta meg az erőadagolás módját. A Berczik-, Kállai- és Szentpál-iskola formatani elképzelései azonosnak mondhatók: adva van a művészi mozgás szerkezetének vizsgálata, magának a mozgásfolyásnak a feltárása és a kifejezőművészet, ami a táncművészeti előadás problémakörét tárgyalja. Dienes Valéria a mozdulattanulmányok (orkesztikának) jelentőségét vizsgálta – számára fontosabb volt a mozgás gyakorlása helyett annak az emberi fejlődésben betöltött szerepe. Kállai Lili megnevezte rendszerén belül a képességfejlesztést⁵¹, amelyet igazol a hagyatékban megtalálható vizsgáról szóló program is, amelyben a vizsgaelőadás során külön részt szentelt a képességfejlesztő gyakorlatok bemutatásának is. Bár Berczik Sára és Szentpál Olga is úgy épített fel önálló terminológiáját, hogy számos képesség fejlesztésére sor került, azonban nem

⁴⁵ id. műv. - M3 Anno

⁴⁶ Ibid - M3 Anno

⁴⁷ Ibid - M3 Anno

⁴⁸ id. műv. – Kállai Lili, *Mozgásművészeti rendszerem II.*, 100.

⁴⁹ id. műv. Sákoviczné, *A nő harmóniája*, 23.

⁵⁰ P. Berczik, Sára, *Művészi nevelés, Mozdulatszintézis I. rész*, Magyar Mozdulatkultúra Egyesület Mozdulatművész Pedagógusképző Tanfolyamának Jegyzete, Budapest, 1995. 33.

⁵¹ id. műv. - Kállai Lili hagyaték, Fond 3/28.

csoportosították őket, és nem emelték ki önálló fejezetként. A doktori értekezés IV. fejezete is arról tanúskodik, hogy Berczik Sára oktatási rendszere a képességfejlesztést szolgálja. Kállai Lili kiemelten foglalkozott a témával, és kortársaival ellentétben meghatározta annak célját is: „az emberben rejlő képességek, adottságok tudatosítását, a gátlások kiküszöbölését, a test és lélek felszabadítását a mozgáshibák javítása által, és a kifejezőkészség fejlesztését.”⁵² Berczik Sára úgy véli, hogy rendszerének három eleme: affektív, intellektuális és aktuális mozdulattan csak együttesen képes a mozgáskészség fejlesztésére és – párhuzamosan – az inspiráció által a lélek felszabadítására. Értelmezve mind a négy mozdulatművész elképzelését, a különbségek ellenére kimondható, hogy szükségesnek tartották a testrészek függetlenítését. Dienes Valériától eltérően azonban, aki a motoszféra kapcsán a mozdulatfantom megalkotásában fejtette ki a függetlenítés szerepét, Kállai Lili, Berczik Sára és Szentpál Olga szükségét érezte a test analizálásának, fontosnak tartotta az ízület mozgáslehetőségeinek vizsgálatát. Egyrészt a testrész önálló alkalmazkodó- és kifejezőképessége miatt, másrészt, mert úgy vélték, hogy az izoláció meghatározhatja az összmozgás intenzitását is. Amiben közös még az álláspontjuk, az az érzékenység a női szerep jelentéstartalmának meghatározására és figyelembevételének fontosságára, valamint a hivatástudat és a következetes pedagógiai szemléletmód. Továbbá az önkritika gyakorlása, önmaguk felvállalása – nemcsak mint ember, hanem mint alkotó és pedagógus is, valamint a mozgásművészet-mozgalomnak közös célként megfogalmazható célja: az összkultúra részévé válás. Mind a négy mozdulatművész kereste a tematikájuk és oktatásmódszerük széles spektrumban történő alkalmazási lehetőségét, létjogosultságát a művészi színpadi tánc és a tömeges testnevelés részeként. Összetett problémakörre keresték a választ a mozdulatművészek, ami viszont számos pedagógiai zavart okozott. Egységes pedagógiai álláspont nem alakult ki a korszak általam elemzett mozgásművészei között, emiatt alkalmatlanná vált a széles körben, iskolákban történő kiterjesztésére, az oktatási nevelés részeként. Ma is megfigyelhető, hogy azon mozgásos tevékenységek képesek kialakítani nagyobb tömegbázist, amik jelen vannak a közoktatás egységeként, az iskolai órarendbe iktatva, és nem az iskolai órák utáni foglalkozás elemeként. Feltételezésem szerint, ha a mozdulatművészet megjelent volna az iskolai kultúrnevelésben, akkor képessé vált volna megalapozni létjogosultságát, és talán nem lett volna kiszolgáltatva a mindenkor időszerű, érvényes politikai helyzet kapcsolatrendszerére épülő támogatásnak. Minden mozgásművészeti iskola más utat járt be, annak ellenére, hogy az általam bemutatott

⁵² id. műv. – Kállai Lili, *Mozgásművészeti rendszerem II.*, 95.

bizonyos oktatási területeken hasonlóságot, átfedéseket találtam. Az egyetlen szempontrendszer, amiben megegyeztek, az a balett formalista világával történő szembefordulás. Az iskolák úgy vélték, hogy képesek a hagyomány mozgásvilágát figyelembe véve egy új mozgásvilág, stílus megteremtésére, részben a valóságtól való menekülési vágy okaként építkezve. Azt gondolom, hogy Berczik Sára testképző rendszerének felépítése azért élte túl ezt a kort, mert rájött arra, hogy csak a múlt hibáiból, a haladó hagyomány figyelembevételével lehet építkezni, de azt is előről kell kezdeni. A mozdulatművészet a „felszabadulás” előtt – és részben után is – eltérő tartalmi jelentéssel bírt. A „felszabadulás” előtti időszak feltárt adataiból kiderült számomra, hogy Kállai Lili, Szentpál Olga és Dienes Valéria külföldi iskolában szerzett tapasztalatot, az ott végzett tanulmányokat „hazahozva” fogtak hozzá önálló oktatási rendszerük megalapozásához, kiépítéséhez, annak tartalmi részének feltöltéséhez, ami esetében az oktatott tantárgyak bevezetésére gondolok. Berczik Sára ugyan a Bécsben tett tanulmányi útjain számos mester óráira bejutott és részt vett, azonban ez korántsem volt olyan mélyen megalapozott tudás, mint kortársai esetében: a kurzus jellege miatt, amely rövid időtartamot jelentett, ezáltal nem biztosította egy stílus átfogó megismerését. Ő tehát nem a már nemzetközi területen honos és elismert iskola tematikája alapján építette fel önálló oktatási rendszerét. Az tény, hogy a Bécsben tett látogatások formálták szemléletmódját, igazolást adhattak ötleteire, hogy jó úton jár-e, vagy sem, és formálták oktatási rendszerszemléletét is. A kornak megfelelő újabb, korszerűbb szemléletek megismerése rendszerének folyamatos felülvizsgálatára készítette Berczik Sárát, amelyen haláláig dolgozott. Szentpál Olga azt írja egyik tanulmányában, hogy a kenyérrigység miatt az iskolák között nem volt együttműködés.⁵³ Kállai Lili, Szentpál Olga és Dienes Valéria a Mozdulatművészet Egyesület tagjai voltak⁵⁴ – azt feltételezném az ember, hogy a közös érdek és cél összekovácsolja az iskolákat. Azonban ami nem elhanyagolható szempont volt Berczik Sára életében, hogy Kállai Lili a segítségére sietett diplomájának megszerzésében, ezzel biztosítva számára iskolájának elismerését, létjogosultságának megszerzését. Egyetlenegy általam feltárt írásos dokumentumból sem derült ki, hogy Berczik Sára a Mozdulatművészet Egyesület tagja volt-e, vagy sem. Kállai Lili a mozdulatművészeti iskolák rendeleti úton történő bezáratása után nem volt hajlandó kompromisszumot kötve – hogy létjogosultsága fennmaradjon – átképezni magát. Azt vallotta, hogy „amiben hitt és egész életében eddig csinált, amiről tudta, hogy jó, azt nem

⁵³ id. műv. Szentpál Olga hagyaték, 32.2013.2.2.13.6.

⁵⁴ id. műv. Szentpál Olga hagyaték, 32.2013.2.5.15.

fogja felrúgni.”⁵⁵ Szentpál Olgának más volt a perspektívája, ő az átfogó intézményi rendszer kidolgozását tűzte ki célul, a mozdulatművészetben már leírt elképzeléseit és annak eredményeit integrálta, és annak szintetizálásával alakította ki a számára fontos stílusformanyelvekbe egy olyan új tantervet, amelyet rá szabott az adott előadóművészeti stílus elvárásaira. Dienes Valéria, mint Kállai Lili, szintén nem folytatta tovább rendszerének oktatását: filozófiai tanulmányokat írt, abban teljesedett ki, megírja például Evologika-elméletét és emlékezését Babits Mihályról és Szabó Ervinről. Berczik Sára a mozdulatművészeti iskolák betiltása utáni lehetséges mozgásoktatási rendszer részeként táncmunkaközösségben tanított tovább, természetesen az irányítás elveivel egyező tematika szerint – amely csak a fő irányelveket határozta meg társastánc és balett címszó alatt –, művészi tornát, valamint klasszikus balettet oktatott. A művészi torna a tananyagban a kiegészítő technikák alatt volt javasolt.⁵⁶ A cél közös volt, de az út eltérő: egy új formanyelv keresése az akadémikus, kötött mozgással szemben, egy természetes mozgáson alapuló rendszer építése, új stílus megteremtése. Közös célmeghatározás volt, még ha azonos is volt az előtanulmányok elvégzése, mégis más úton haladva fogalmazódott meg egy új pedagógiai rendszer kiépítése az új stílus teremtés szolgálatba állítására, azonban a múlt és a mindenkori jelen tudományos és pedagógiai oktatási eredményeinek figyelembevételével. Mind a négy mozdulatművész táncsoportot alakított, de állandó játszási helyük nem volt. Iskolájuk fenntartását a tehetősebb növendékek tandíjából fedezték, támogatást nem kaptak, mivel működésüket politikai gyanakvás vette körül. Mindannyian folyamatosan önvizsgálatot tartottak, felvállalták küldetésüket, hivatástudat és következetes pedagógiai szemléletmód jellemezte őket – alkotásban és pedagógiában egyaránt –, megtartva azon szemléletüket, amiben hittek, ami viszont teljesen eltérő eredményeket mutatott, amely már a tézisen belül kifejtésre került. A négy mozdulatművész közül egyedül Berczik Sára az, akinek mai nappal is oktatják rendszerszemléletét, és a könyveiben megjelent gyakorlatokat alkalmazzák az alapfokú művészeti oktatás rendszerében. A Magyar Táncművészeti Egyetem mesteroktatójaként a felsőoktatási rendszerben az előkészítő gimnasztika és esztétikus testképzés tantárgyat vagy mesterkurzusként, vagy képességfejlesztés tantárgy elnevezés alatt viszem tovább, és ismertetem meg az egyetemi oktatás keretén belül a hallgatókkal

⁵⁵ Fuchs Lívia, „Beszélgetés Fáy Máriával”, 1990, *Táncművészet*, XV. (12), 22.

⁵⁶ Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Táncarchívum (A Kállai-hagyatékban 6. Fond 30–71. doboz: Fond 3/63. szám alatt a táncmunkaközösségekkel kapcsolatos dokumentumot fedeztem fel (Dr. Haán György tanácsai osztályvezető levele a Budapesti Városi Tanács Népművelési Osztályának – 1954. szeptember 30.).

Berczik Sára szemléletét, pedagógiájának esszenciáját – a mindenkori új módszertani kutatások eredményeivel kiegészítve azt. Véleményem szerint Berczik Sárának ezt azzal sikerült elérnie, hogy a művészi torna – egy új sportág megszületése, amely oly sok névváltozáson keresztül ment át – életben tartotta mozgáspedagógiai tematikáját, amely – kiegészítve egyéb képességfejlesztő, mozgásalapú technikával – képes biztosítani, nemcsak hobbiszinten, hanem professzionális szinten is, a táncolni vágyó vagy hivatásszerűen táncolni akaró növendékek fejlődését.

Berczik Sára gondolatával fejezem be összefoglalómat:

„Nevelőszüleim, Karolina néni és Gyuri bácsi emlékére; úgy érzem, szót fogadtam: Sári.”⁵⁷

A gondolat, amiért ezt választottam, úgy érzem, azonos köztem, mint Berczik Sára növendéke és a mesternő között, és hűen utal a köztünk lévő kapcsolatra:

Berczik Sára emlékére; úgy érzem, szót fogadtam: Kézér Gabriella.

⁵⁷ id. műv. – Sákovicsné, A nő harmóniája, 2.

IV. Bibliográfia

1. Berczik, Sarolta, „A gyermek táncművészeti nevelése”, In: Dienes Gedeon és Morvay Péter (szerk.) Tánc tudományi tanulmányok, Akadémia Kiadó, Budapest, 1960.
2. Bogácsi, Erzsébet, „A kor megérleli az embert”, *Népszabadság*, LV. (297), 9.
3. Devecseri, Veronika, *Berczik Sára egyetemes táncművész*, in: Kővágó Zsuzsa (szerk.), Tánc tudományi Tanulmányok, 1996/97, Magyar Tánc tudományi Társaság, Budapest, 1997.
4. Dr. Dienes Valéria, 2000, *A plasztika profil tagozata*, (Dr. Dienes Gedeon, Fenyves Márk, Pálos István, szerk.), Budapest, Orkesztika Alapítvány, 23.
5. Dienes Valéria (1879-1978), Nemzeti Audiovizuális Archívum, M2, ID: 334134, adásnap, 2007.04.04.
6. Fuchs Lívia, 1990, Beszélgetés Fáy Máriával, *Táncművészet*, XV. (12), 22.
7. Hamar, Pál, „A testnevelés tartalmi korszerűsítésének nemzetközi trendjei a közoktatásban” 2009. elérhető URL cím: <https://ofi.oh.gov.hu/tudastar/testneveles-tartalmi>, a letöltés dátuma: 2021.04.05.
8. Hámos Veronika (szerk.), *Emlékek a magyar mozdulatművészet kezdeteiből (1921–31)*, Nemzeti Audiovizuális Archívum, M3 Anno, ID:307428, adásnap: 2016.09.16.
9. Jan, Assmann., *A kulturális emlékezet; Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrában*, fordította Hidas Zoltán, Budapest, Atlantisz Kiadó. 2018.
10. Kállai Lili, 1982, *Mozgásművészeti rendszerem I.*, MaácZ László (szerk.), *Táncművészeti Dokumentumok*, , Budapest, Magyar Táncművészek Szövetsége, 198.
11. Kállai Lili, 1983, *Mozgásművészeti rendszerem II.*, In: Dr. Kaposi Edit, *Táncművészeti Dokumentumok*, Budapest, Magyar Táncművészek Szövetsége, 98.
12. Kósa, György interjú, *Mozdulatművészetről, 1. rész*, Nemzeti Audiovizuális Archívum, 1926, M3 Anno, ID:3074823, 2016.09.16, 14:26,
13. Kutas, István, 1970, „Így lett művészi torna”, *Képes Sport*, XVII. (19), 26.
14. s.n., 1922, Scala-hangversenyek, *Színházi Élet*, 1922. (43), 45.
15. Lenkei Júlia, *Mozdulatművészet*, Budapest, Magvető – T – Wins, 1993.
16. Volt egyszer egy táncnevelési szak, *Színháztudományi szemle 37.*, OSZM, Budapest, 2007.181.,

17. P. Berczik, Sára, *Művészi nevelés, Mozdulatszintézis I. rész*, Magyar Mozdulatkultúra Egyesület Mozdulatművész Pedagógusképző Tanfolyamának Jegyzete, Budapest, 1995.
18. Sákoviczné, Dömölky, Lídia, *A nő harmóniája, Torna Berczik Sára módra*, Budapest, Hungaria Sport Reklám és Marketing Vállalat, 1988.
19. s.n., Semmelweis Egyetem Tanévkönyv, 2001–2002, Semmelweis Egyetem Egészségügyi Főiskolai kar (EFK), s.l., 331.
20. Szentpál Olga és Rabinovszky Márius dr., 1928, *Tánc – a mozgásművészet könyve*, Angelo Hugo Erfurth (Dresden) és Máté Olga felvételével, Budapest, Általános Nyomda, Könyv- és Lapkiadó R.-T., 28.
21. Szöllősi, Ágnes, *Berczik Sára Mozdulatművészeti módszere*, in: Fenyves Márk (szerk.), Magyar Mozdulatkultúra Egyesület Mozdulatművészeti Jegyzettár, Orkesztika Alapítvány és a Magyar Mozdulatkultúra Egyesület egyesített Mozdulatművészeti Titkársága, NKÖM-Nemzeti Kulturális Alapprogram Táncművészeti Szakkollégium, Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma, Budapest 2002 július 1. kiadás..
22. Vitray, Tamás, *Emlékezzen 2/2*, M3 Anno, ID:1831054, 1996, Nemzeti Audiovizuális Archívum
23. *Töltsön velem egy órát*, M3 Anno, ID:1958156, Nemzeti Audiovizuális Archívum

Hagyatéki dokumentumok

1. Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Táncarchívum, Dienes Valéria-hagyaték,
- 2010.2.1.6. 33.
2. Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Táncarchívum, Kállai-hagyaték
- Fond 3/50. 1-4.
- Fond 3/50, 4-8.
- Fond 3/28.
- Fond 3/63.
3. Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet, Táncarchívum, Szentpál Olga hagyaték,
- 32.2013.11.18.36
- 32.2013.11.8., 11.

- 32.2013.2.2.13.6.

- 32.2013.2.5.15.

V. Publikációk a témában

1. 2017 - VI. Nemzetközi Tánc tudományi Konferencia kötet: Táncművészet és Intellektualitás konferencia 110., Az esztétikus testképzés pedagógiai és módszertani elvei a táncművészek képzésében.
2. 2018 UNI-V-ARTS Konzorcium, A tanulók képességkibontakoztatásának elősegítése a köznevelési Intézményekben, EOP-3.2.6-16-0201600001, 30 órás akkreditált továbbképzés tematikai anyag divattánc (Berczik Sára esztétikus gimnasztikája a képességfejlesztésben, showtánc különböző táncstílusainak tematikája szerinti (jazz, contemporary, kontakt improvizáció) és a továbbképzés megtartása, s az egész továbbképzés, szakmai levezetése.
3. 2020 DIVATTÁNC módszertani ismertetés tematikus tervekkel az alapfokú művészeti iskolák számára könyv társszerzője (előkészítő/esztétikus gimnasztika, kreatív gyermektánc, show tánc (jazz, contemporary) technika)
4. Kézér Gabriella, „Berczik Sára életpályája”, In: Kékesi Kun Árpád (főszerk.), Theatron, *Színháztudományi periodika*, XVI. (2), 47-60.