

**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*

*Rezumat*

Coordonator științific:

Magdolna Jákfalvi, DSc.

Doctorand:

Gabriella Kézér

2022

## **Corp, frumusețe, armonie, pedagogie – opera lui Sára Berczik**

### **Rezumatul tezei - Broșură**

#### **Cuprins**

I.	Motivația alegerii temei, obiectivul cercetării	3.
II.	Metodele cercetării	3.
III.	Principalele constatări și rezultate ale disertației	4.
IV.	Bibliografie	29.
V.	Publicații din sfera tematicii disertației	31.

## **I. Motivația alegerii temei, obiectivul cercetării**

Disertația doctorală care explorează moștenirea lăsată de Sára Berczik este, pe de o parte, un omagiu adus fostului meu maestru, iar pe de altă parte, scopul ei este de a prezenta cunoștințele sale profesionale și intelectuale, precum și de a oferi instructorilor care se ocupă cu pedagogia mișcării acces la acestea. Disertația este o prezentare rezumativă a trecutului profesional al lui Berczik, un studiu de caz și un studiu de impact care cercetează legăturile dintre evenimentele din trecut, metodologia educațională și abordarea sa pedagogică. Astfel umple un gol, deoarece un astfel de studiu rezumativ și cuprinzător nu a fost încă scris despre Sára Berczik. Există note, cărți, dar fiecare dintre ele prezintă doar o anumită parte a sistemului lui Sára Berczik. În teza mea de doctorat, ca urmare a cercetării, am adus la lumină anumite fapte și evenimente noi, care încă nu au fost discutate. Un element important al evaluării impactului a fost realizarea unui sondaj și a unei analize comparative a modului în care perspectiva sa sistemică și diferitele forme de mișcare pe care le explorează pot facilita, deservi munca și dezvoltarea dansatorilor și actorilor. Voi examina pedagogia sa, rezultatele obținute și o voi compara cu pedagogia altor trei figuri definitorii ale epocii în arta mișcării: cu principiile metodologiei educaționale ale lui Valéria Dienes, Olga Szentpál și Lili Kállai. La ceea ce căutam răspunsul a fost, în parte, ce subiecte legate de mișcare au influențat pedagogia lui Sára Berczik, și modul în care acestea au fost utilizate, precum și ce efect au avut mai târziu rezultatele experimentelor de mișcare făcute în timpul, se poate spune, scurtei sale cariere artistice pe scenă, asupra metodologiei sale educaționale de mai târziu, asupra segmentelor tematice ale acesteia. În esență nu fac decât să-i continui viziunea, examinându-i metodologia, explorând aspectele pozitive sau negative ale acesteia, pentru a oferi profesorilor care se ocupă cu studiul mișcării, aflându-mă în posesia rezultatelor obținute, posibilitatea de a încerca metoda Berczik, sau chiar să o considere o tehnică suplimentară a altui sistem.

## **II. Metodele cercetării**

Pe de o parte, cercetarea se bazează pe observație: scopul meu a fost consemnarea rezultatelor observației orientate spre un scop din anii petrecuți cu Sára Berczik, și să explorez partea metodologiei de predare. Pe de altă parte, este o încercare de a găsi conexiuni în opera Sărei Berczik care nu au fost găsite încă. În cursul analizei au fost puse în lumină diferitele elemente structurale educaționale, anumite relații ale acestora. După interpretarea

materialelor obținute în urma stabilirii faptelor, le-am evaluat și am încercat să înțeleg motivația, modul de gândire, concepția, punctul de vedere, valorile interioare și viziunea asupra vieții ale lui Sára Berczik. Am sintetizat relațiile esențiale relevate și structura diferitelor unități funcționale. Am aplicat o analiză comparativă între Sára Berczik și artiștii contemporani ai mișcării. Am realizat un studiu de impact – studiul Sára Berczik: *Moartea și copila* – pentru a prezenta relația dintre forță-spațiu-timp prezentată și analizată în sistemul educațional. Am examinat într-un studiu de caz – J.S. Bach: *Fuga în cinci voci* – o analiză a studiilor sale muzicale din perspectiva morfologiei mișcării. Conexiunile din cursul vieții sale, descoperite din diferite documente, completează anumite lipsuri. În parte, prelucrarea articolelor din presa contemporană a ajutat la organizarea cuprinzătoare a vieții sale, precum și a activității sale pedagogice și artistice, respectiv a locului și rolului său în formarea profesională și în hobby-urile sale. În cursul cercetării mele m-am putut baza și pe materialele scrise publicate ca studii și cărți, precum și pe interviurile pe care Tamás Vitray le-a realizat cu Sára Berczik, care se găsesc în arhiva Nemzeti Audiovizuális Archivum (Arhiva Națională a Audiovizualului): Amintiți-vă 2/2, (anul 1989), Petreceți o oră cu mine (anul 1996); respectiv pe sursele și fondurile scrise găsite în arhivele universității Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem (Universitatea de Muzică Liszt Ferenc) și ale universității Színház- és Filmművészeti Egyetem (Universitatea de Teatru și Film), respectiv pe materialele care se pot găsi în arhiva Országos Széchényi Könyvtár Színház-tára (Arhiva de Teatru a Bibliotecii Naționale Széchényi). Cercetarea mea a fost îngreunată de faptul că Sára Berczik și-a schimbat numele de mai multe ori, respectiv de diferitele feluri în care este folosit numele său (Sári Perczel, Margit Pollacsek, Sára Berczik, Sára P. Berczik, Papp Lászlóné).

### **III. Principalele constatări și rezultate ale disertației**

Ca prim pas, cercetarea mea s-a concentrat pe locul lui Sára Berczik în comunitățile memoriale. Drept urmare, au apărut cadre de memorie individuale cu cunoștințe comune. După cum scrie Assmann: „Trecutul nu apare de la sine, ci se naște ca rezultat al construcției și reproducerii culturale; întotdeauna ghidat de motive, așteptări, speranțe și scopuri specifice.”<sup>1</sup> Scena comunității pedagogice identice din punct de vedere cultural, în care Sára

---

<sup>1</sup> Assmann Jan, 2018, *A kulturális emlékezet; Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrában (în trad.: Memoria culturală: Scriere, amintire și identitate politică în marile culturi antice)*, Zoltán Hidas (trad.), Budapesta, Editura Atlantisz Kiadó, 91.

Berczik a creat și a predat, este legată și în prezent de clubul Budai Táncklub (Clubul de Dans din Buda). Colectivul social mai mic, adică pedagogii, liderii mișcării care predau aici, liderii, oferă o perspectivă asupra sistemului gimnasticii estetice al lui Sára Berczik, pentru generațiile viitoare. Cu toate acestea, este important de menționat că „memoria nu numai că reconstruiește trecutul, ci organizează și experiența prezentului și a viitorului,”<sup>2</sup> atrăgând atenția asupra valorilor trecutului și asupra rolului lor în prezentul nostru. Apartenența și solidaritatea sunt legate într-un mod exclusiv în cadrul colectivului. Pe de o parte, pe lângă faptul că îi protejează memoria, doresc să răspândească, să popularizeze – prin intermediul fundațiilor – pe scară mai largă abordarea educațională, aspirațiile artistice ale lui Sára Berczik, precum și rezultatele activităților sale profesionale, metodice și de performanță obținute de-a lungul anilor. Ramura sportivă a gimnasticii ritmice, cum este numită astăzi, dar care a trecut prin mai multe schimbări de nume, și fundația Berczik Sára Alapítvány (Fundația Sára Berczik) organizează în fiecare an concursul comemorativ marcat cu numele Sára Berczik, omagiind și astfel maestra, care devenit o figură simbolică atât pentru această ramură sportivă, cât și pentru mișcarea estetică. Pe lângă cultivarea realizărilor sale în sport și în pedagogia dansului, teatrul Még 1 Mozdulatszínház (Teatrul de Mișcare Încă O dată) este singurul care a prezentat publicului larg munca de coregraf a artistei Sára Berczik, reconstituind creațiile sale, la care voi reveni mai târziu.

Capitolul biografic al disertației atrage atenția asupra nenumăratelor fapte, adevăruri, evenimente reale și date necunoscute din viața lui Sára Berczik. Ca rezultat al cercetării doar le enumăr în treacăt pe cele mai importante. Din materialele de presă scrise de pe vremea sa, precum și din mărturisirile sale relatate în timpul interviurilor, obținem o perspectivă a trecutului lui Sára Berczik ca interpretă. Criticii i-au lăudat talentul, au considerat că tehnica sa este matură și i-au găsit simțul ritmului uimitor. Îi laudă inteligența muzicală și cultura dansului, ceea ce îi permite să interpreteze, să prezinte nu compoziții deja cunoscute, ci coregrafii individuale, și să își îndrepte rarul talent către dansul absolut, dansul independent de orice reguli academice, și către puterea sa expresivă<sup>3</sup> – în căutarea noului, așa cum ea însăși spune: „gândind cu îndrăzneală în teme moderne”<sup>4</sup>. Sára Berczik a descris viziunea creativă modernă și experimentală a coregrafiei sale *Tűzvárás (Magia focului)* astfel: tema i-a oferit o oportunitate minunată. Cu mișcarea brațului – prin care a manifestat flăcărilor – a

---

<sup>2</sup> op.cit. - Assmann, 43.

<sup>3</sup> Júlia Lenkei, 1993, *Mozdulatművészet (în trad.: Arta mișcării)*, Budapesta, editura Magvető – T-Wins, 30.

<sup>4</sup> s.n., 1922, „Scala-hangversenyek” (în trad.: Concerte Scala) , *Színházi Élet (Viața la teatru)*, (43), 49.

experimentat cu izbucnirea în flăcări a jarului care începe să se aprindă, întruchipând palpăirile, vâlvătaiele acestora. Totul pe un podium de cinci metri, care era acoperit cu un covor negru.<sup>5</sup> Toate acestea erau acompaniate de o cămașă roșie grecească și părul lung, desfăcut, care a sporit efectul, după cum flutura în jurul său. Mișcarea trunchiului, mișcările sale energice, utilizarea diferitelor grade ale scării dinamice întruchipau deja baza unui concept coregrafic modern. Istoria și numeroase evenimente care au avut loc în viața sa au adus-o adesea la o răscruce. Războiul mondial, interzicerea artei mișcării, deportarea, pierderea timpurie a soțului său și imaginea apartamentului ei distrus au făcut-o să se îndoiască dacă să își continue munca. Însă studenții săi au căutat-o și au urmat-o, „pentru ei Sára Berczik era creația, arta, au simțit că fără ea nu se poate face nimic.”<sup>6</sup> Discipolii săi au format trupa Berczik, în care Sára Berczik nu dansa, ci colabora doar în calitate de coregraf. Trupa sa de dans a avut numeroase succese, dar nu doar prezentând-o ca artist al mișcării și cu coregrafii în acest stil, ci și pe scena teatrelor de revistă. Astfel, alături de Gyula Harangozó și Hedvig Hidas, Sára Berczik a ajuns în rândul coregrafilor de revistă, ceea ce poate fi confirmat și de afișele contemporane găsite în arhiva Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténi Tára (Arhiva Istoriei de Teatru a Bibliotecii Naționale Széchényi). Pe de o parte, faptul că a participat la spectacole în calitate de colaborator al trupei Berczik, iar pe de altă parte, faptul că Sára Berczik a lucrat ca coregraf. Anexa tezei de doctorat cuprinde aceste afișe rămase, create în anii 1950-51. În aceasta sunt menționate titlurile spectacolelor care se găsesc pe afișe, separându-le pe cele în care figura doar trupa de dans, și pe cele în care Sára Berczik era menționată ca coregrafă, de asemenea, cu Trupa de Dans Berczik. Pe afișele *Botrány az állatkertben* (*Scandal la grădina zoologică*) și *Békehajó* (*Corabia păcii*) figurează doar Trupa de dans Berczik printre colaboratori, în timp ce afișele pentru spectacolele *Májusfa* (*Copac de mai*), *Sziget rózsái* (*Trandafirii insulei*), *Jó reggelt* (*Bună dimineața*), *Budapest* (*Budapesta*), *7 vidám nap* (*7 zile vesele*) o menționează pe Sára Berczik și ca coregrafă. Cercetările efectuate în arhivele Universității de Muzică Liszt Ferenc mi-au oferit ocazia să descopăr contextul și relațiile studiilor muzicale ale artistei Sára Berczik. Am cercetat îndelungat și diploma de pianist, adesea menționată, dar nu am găsit

---

<sup>5</sup> Ágnes Szöllösi, 2002, *Berczik Sára Mozdulatművészeti módszere* (în trad.: *Metoda orchestică a lui Sára Berczik*), în: Márk Fenyves (ed.), *Magyar Mozdulatművészeti Egyesület Mozdulatművészeti Jegyzettár* (Asociația Culturii Mișcării din Ungaria, Arhiva de Lucrări Orchestice), Asociația Culturii Mișcării din Ungaria, Secretariatul Comun de Euritmia, 7.

<sup>6</sup> István Kutas, 1970, „Így lett művészi torna” (în trad.: *Așa s-a născut gimnastica artistică*), *Képes Sport* (*Sport Ilustrat*), XVII. (19), 26.

nicăieri o mențiune referitor la aceasta. Existența diplomei este confirmată doar de afirmația lui Sára Berczik făcută într-un interviu, potrivit căreia și-a primit diploma de pianist de la însuși Zoltán Kodály, și a susținut examenul în cadrul unor studii private.<sup>7</sup> Cu toate acestea, în ultima mențiune despre Sára Berczik – la care se referă ca Sári Perczel – din registrul matricol din anul 1931/1932. al instituției Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola (Academia de Muzică Liszt Ferenc) se poate citi doar că în anul 1931, pe data de 13 iunie, a primit un certificat de profesoară de canto aprobat de comisia Országos Magyar Királyi Zenetanár-vizsgáló Bizottság (Comisia Regală Națională de Examinare a Profesorilor de Muzică din Ungaria).<sup>8</sup> Sára Berczik nu a lucrat niciodată ca profesoară de muzică. Cunoscută de critici ca o dansatoare talentată, Sára Berczik a fost nevoită să renunțe la cariera pe scenă după moartea mamei sale adoptive – pentru a-și câștiga existența. A schimbat scena cu sala de dans, iar artele spectacolului cu educația. Din articolul lui Erzsébet Bogácsi<sup>9</sup> aflăm: credea că recenziile pozitive, succesele sale obținute ca interpret și studiile sale au îndreptățit-o să își deschidă propria școală. Deși familia a presupus că va conduce în continuare școala academiciană de balet din Debrecen, ea a ales să deschidă o școală de artă a mișcării, la care a ajutat-o Lili Kállai. Școala lui Lili Kállai i-a certificat studiile finalizate în arta mișcării, ceea ce a fost o condiție premergătoare pentru deschiderea școlii. Ne-a rămas broșura cu programul producției susținute ca examen la Academia de Muzică, care se găsește în anexa tezei de doctorat. Diferitele secțiuni de conținut din broșura programului ne oferă o perspectivă cuprinzătoare asupra anumitor segmente ale abordării pedagogice practicate de Sára Berczik. Prima parte a producției *Gyermekvilág (Lumea copiilor)* a evidențiat cât de important a considerat că este prezentarea unor teme adecvate vârstei. În partea a doua a subliniat importanța relației morfologice dintre muzică și dans (canon, rondo, fugă, sonată). În partea a treia a atras atenția asupra diversității genurilor (liră, comedie, dramă) și utilizarea acestora. În partea a patra a făcut trimitere la rolul central al variațiilor de stil al tehnicii (rotire, unduire, sărituri, balansare) prin menținerea formei mișcării. Devine profesoară a specialității de dans înființate la Testnevelési Főiskola (Colegiul de Educație Fizică), alături de Olga Szentpál, Miklós Rábay și Éva Gécsi. În absența unui curriculum elaborat,

---

<sup>7</sup> Tamás Vitray, 1989, *Töltjön velem egy órát (în trad.: Petreceți o oră cu mine)*, M3 Anno, ID:1958156, Nemzeti Audiovizuális Archívum (Arhiva Națională a Audiovizualului)

<sup>8</sup> Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Irattár (Arhiva Universității de Muzică Liszt Ferenc), seria autorizației de cercetare: KH-170/1/2018

<sup>9</sup> Erzsébet Bogácsi, 1997, „A kor megérleli az embert” („Vârsta îl maturizează pe om”), *Népszabadság (Libertatea poporului)*, LV. (297), 9.

materialul său artistic a devenit baza curriculum-ului, însă nu au dorit să se includă în curriculum partea chineziologiei afective, pe care ea o considera a fi cea mai importantă în teoria sa metodologică. „Conform celor relatate de Sára Berczik, foarte ofensată, când a fost întrebată ce denumire să aibă disciplina pe care urma să o predea, a lăsat-o pe secretara prezentă să răspundă, așa a apărut denumirea de sport artistic, pe care mai târziu, reconsiderând-o, a redenumit-o educație fizică estetică. (Acest material de practică acoperă mare parte din primele două capitole ale metodei Berczik, excluzând al treilea capitol menționat.)”<sup>10</sup> Cu toate acestea, poziția potrivit căreia dansul nu poate fi inclus ca parte a educației fizice de zi cu zi fără planuri elaborate, a schimbat situația lui Sára Berczik. Lui Miklós Rábay i-a fost încredințată sarcina de a elabora o propunere de soluție, în urma căreia educația dansului popular a ajuns în prim-plan, ca stil de dans și formă de expresie, ca parte a programului de educație fizică de zi cu zi. Mult mai târziu – în 1992 – i s-a cerut din nou să ajute la organizarea activităților sportive în cadrul învățământului școlar și preșcolar. Propunerea cuprinde tematica tuturor exercițiilor de gimnastică care servesc în primul rând la prevenirea și reabilitarea problemelor de postură, care apar frecvent. În 1995, Curriculumul Național de Referință a impus predarea sistemului gimnastic de bază al gimnasticii sportive ritmice, în cadrul de dezvoltare și al criteriilor, pentru fete.<sup>11</sup>

Revenind la anii precedenți, după interzicerea școlilor de artă a mișcării, Sára Berczik și-a integrat metodologia în sport, creând astfel o nouă ramură sportivă, gimnastica artistică – tot la Colegiul de Educație Fizică. Între timp, din cauza serviciului soțului său în forțele de ordine, au fost deportați. După întoarcerea acasă, s-a format pentru prima dată Trupa de dans Berczik – ca urmare a faptului că a fost contactată de foștii studenți. Mai târziu, pe strada Mészáros din sectorul 1., a deschis o Comunitate Profesională de Artă a Dansului cu Éva Kovács, fără să accepte invitația Colegiului de Educație Fizică să se întoarcă.<sup>12</sup> Cu toate acestea, a acceptat invitația lui Jenőné Nagy și – pe lângă activitatea ei în comunitatea profesională – a ajutat echipa de gimnastică timp de mai bine de douăzeci de ani.<sup>13</sup> Datorită muncii depuse de Sára Berczik, echipa națională a avut numeroase rezultate internaționale.

---

<sup>10</sup> Júlia Lenkei, 2007, Volt egyszer egy táncnevelési szak (în trad.: A fost odată un profil de educația dansului), *Színháztudományi szemle (Revista de Teatrologie)* 37, OSZM, Budapesta, 181.

<sup>11</sup> Pál Hamar, „A testnevelés tartalmi korszerűsítésének nemzetközi trendjei a közoktatásban” (în trad.: „Tendințele internaționale ale modernizării de fond a educației fizice în educația publică”) 2009. Poate fi accesat la adresa URL: [ofi.oh.gov.hu/tudastar/testneveles-tartalmi](http://ofi.oh.gov.hu/tudastar/testneveles-tartalmi), data descărcării: 2021.04.05

<sup>12</sup> op. cit. – István Kutas, *Képes Sport (Sport Ilustrat)*, XVII. (19), 26.

<sup>13</sup> Lídia Dömölky Sákoviczné, 1988, *A nő harmóniája, Torna Berczik Sára módra (în trad.: Armonia femeii, Sport în stilul lui Sára Berczik)*, Budapesta, Hungaria Sport Reklám és Marketing Vállalat (Compania de Reclame și Marketing în Sport Ungaria), 159.



A pregătit pentru Olga Tass un exercițiu de drapel pentru Campionatul Mondial din 1954 de la Roma, care a adus victoria sportivei, iar tot în 1955, la Campionatul Mondial desfășurat la Roma, exercițiul de grup cu aparate portabile în echipe a fost premiat cu medalia de aur. Cu toate acestea, cel mai mare succes în această ramură sportivă a fost primul loc obținut la exercițiul de grup cu panglică de la Jocurile Olimpice de la Melbourne din 1956. Între timp, în 1956, Sára Berczik a fost invitată – cu participarea lui Éva Kovács – să creeze primul exercițiu obligatoriu de gimnastică artistică. În anii următori, numele său a fost un reper pentru înființarea noii ramuri sportive, a gimnasticii artistice, în Ungaria. Din anii '60 a predat în paralel și la școala Színművészi Főiskola (Colegiul de Artă Teatrală). Din 1965, Clubul de Dans din Buda a devenit una dintre bazele sale instituționale, unde a predat până la sfârșitul vieții, și unde a rămas alături de ea Klára Hajós, fosta sa studentă, care a lucrat cu ea de la început și a fost, de asemenea, membră a Trupeii de dans Berczik. Din 1970, drumul său a urmat o direcție diferită, distanțându-se de Éva Kovács, dar au rămas prietene. Până în 1978 a fost antrenoarea principală a echipei naționale de gimnastică sportivă ritmică – cu numele pe care îl purta atunci –, dar între 1978–1983 a fost antrenoarea principală a echipei Szolgálató Építő Spartacus (Spartacus Servicii și Construcții). Din 1995 a fost, de asemenea, fondatoarea și profesoara de educație fizică estetică a cursului postuniversitar de formare a pedagogilor de artă a mișcării, în colaborare cu Departamentul de Fizioterapie al universității Haynal Imre Egészségtudományi Egyetem (Universitatea de Științe ale Sănătății Haynal Imre).<sup>14</sup>

Pe lângă binecunoscutele cărți despre pedagogia mișcării, încă nu menționat manualul intitulat *Mozdulatszintézis*<sup>15</sup> (*Sinteza mișcării*) – cel mai important manual de metodologie al lui Sára Berczik, în opinia mea –, editat și redactat de studenta sa, Ágnes Szöllösi.<sup>16</sup> Materialele literare de specialitate scrise de ea și Lídia Sákovicsné Dömölky ilustrează doar parțial gândirea sa metodologică. Schimbarea denumirii gimnasticii artistice în gimnastică ritmică m-a impulsionat – datorită similarității denumirii diferitelor metodologii – să caut conexiuni între opera pedagogico-muzicală a lui Sára Berczik și opera lui Jacques Dalcroze, deoarece ambii și-au denumit sistemul *gimnastică ritmică*. În primul rând am constatat că Sára Berczik ar putea fi familiarizată cu tematica lui Jacques Dalcroze: Sára Berczik, care

---

<sup>14</sup> Tamás Vitray, *Emlékezzen 2/2 (în trad.: (Amintiți-vă 2/2)*, M3 Anno, ID:1831054, 2014, Nemzeti Audiovizuális Archívum (Arhiva Națională a Audiovizualului)

<sup>15</sup> Manualul cursului de formare a pedagogilor în arta mișcării de la asociația Magyar Mozdulatkultúra Egyesület (Asociația Culturii Mișcării din Ungaria).

<sup>16</sup> op. cit. – Ágnes Szöllösi: *Metoda orchestică a lui Sára Berczik*

lucra îndeaproape cu Lili Kállai și studia în școala ei, putea avea o perspectivă asupra tematicii lui Dalcroze, întrucât Lili Kállai a studiat la institutul Dalcroze din Hellerau, iar Klára Hajós a absolvit, de asemenea, Școala Dalcroze, și s-a confirmat că mai târziu a devenit discipola lui Sára Berczik, și chiar i-a fost colegă timp de câteva decenii. Nu în ultimul rând, Ágnes Szöllösi, în manualul său intitulat Berczik Sára Mozdulatművészete (Arta mișcării a lui Sára Berczik), scrie clar despre faptul că în timpul călătoriilor sale, ea a participat și la cursurile Școlii Laxenburg (Hellerau), dar cititorul nu află din acest manual sub ce formă sau pentru cât timp a studiat metoda Dalcroze. Mă interesa dacă denumirea similară al segmentului tematic ar fi putut fi o schimbare intenționată a denumirii, sau o coincidență – chiar dacă era temporară. Am găsit o legătură în dezvoltarea ritmului: Sára Berczik și-a aplicat ideile de pedagogie muzicală și le-a încorporat în pedagogia ei a mișcării, deoarece studenții săi nu puteau să țină tempo-ul, și nu auzeau modificările ritmice. Iar Jacques Dalcroze, pentru că studenții săi nu puteau să țină tempo-ul și ritmul piesei cântate. Datorită ritmicității sunetelor și mișcărilor, ambii au cerut studenților să schimbe mișcările în funcție de schimbarea ritmului. Ambele metode permit improvizația, precum și modificarea componentelor ritmice ale mișcărilor. Ambele metode permit improvizația și modificări ale componentelor ritmice ale mișcărilor. Scopul este același, în parte, și constă în faptul că amândoi credeau că mișcările – chiar și cele polifonice – sunt create prin deplasarea diferitelor planuri spațiale, direcții spațiale și niveluri spațiale, într-un mod care poate fi stabilit în prealabil. Sára Berczik – contrar ideii lui Émile Jacques Dalcroze – și-a propus și dezvoltarea abilităților de coordonare, modificând astfel complexitatea diferitelor forme de mișcare. Sára Berczik a plasat în prim plan interpretarea muzicii în locul transpunerii sale în mișcare. Aplicarea studiilor sale muzicale a fost dovedită în modul în care a folosit instrumentele portabile (de exemplu: minge, cerc, disc, frânghie, eșarfă, băț, panglică, voal). Ea a dezvoltat simțul ritmului al studenților săi prin procesele de mișcare obținute prin folosirea instrumentelor portabile. Pentru a sublinia valoarea notei muzicale, introducerea tempo-ului și dinamica mișcării, interpretarea expresiilor muzicale a modelat și a ajutat, de asemenea, modul în care se schimbă tonusul muscular. La definirea diferitelor compoziții, segmente de mișcare a folosit unitățile morfologice studiate în timpul formării sale muzicale, cum ar fi motivul, perioada, studiul. Structura exercițiilor Berczik face posibilă utilizarea și variația diferitelor ritmuri în cadrul secvenței mișcărilor. Amintindu-mi ceea ce am învățat la orele lui Sára Berczik, am elaborat un set de exerciții, tot ca rezultat al analizei, folosind instrumentele portabile folosite în gimnastica artistică/gimnastica ritmică. Esența exercițiilor

sale este ca studenții să își însușească abilitatea de a interpreta aplicarea formulelor de ritm, polifonia și rolul separării diferitelor părți ale corpului în aceasta, durata valorii notelor, expresia tempo-ului. Toate acestea prin folosirea diferitelor formule ritmice și dinamice, prin scindarea principiului simetriei, prin folosirea canalelor transversale, prin transmutarea accentului în ceea ce privește accentul principal și cel secundar, dar păstrând în orice caz ordinea armoniei uniforme. Dacă nu iau în considerare utilizarea instrumentelor portabile folosite ca parte a spectacolului scenic – *Koncert etűd fátyollal*<sup>17</sup> (*Concert studiu cu voal*) – , am obținut următorul rezultat, testând exercițiile pe propriul meu corp: dezvoltarea diferitelor abilități (controlul mișcării, ajustarea mișcării, autonomia părților trunchiului și dezvoltarea motricității fine, funcție musculară diferențiată, echilibru mental, orientare spațială, echilibru, coordinare rapidă, dezvoltarea efectului de ritm și a vitezei de reacție, observație, concentrare, conștientizare spațială, înțelegere spațială și siguranță, memorie) are loc ca urmare a procesului de condiționare, coordinare și cognitiv, al percepției directe, simțului și atenției, precum și al memoriei, imaginației și gândirii indirecte, al procesului de cunoaștere. Rezultatul este un aranjament structurat în mod consecvent pe diferite grade de dificultate (de la ușor la foarte dificil) – luat în considerare la elaborarea exercițiilor –, ceea ce declanșează dezvoltarea abilităților de mișcare și, ca urmare, determină o modificare cantitativă și calitativă a ansamblului de mișcări. Ca studiu de caz am analizat piesa *Ötszólámú fuga (Fuga în cinci voci)* a lui Sára Berczik, al cărei subtitlu este: *Forma a táncban (Forma în dans)*. Reconstituirea sa este atribuită lui Ágnes Szöllösi, iar prezentarea sa la teatru este asociată cu denumirea teatrului Meg 1 Mozdulatszínház (*Teatrul de Mișcare Încă O Dată*). Am analizat opera citind partitura și urmărind în paralel înregistrarea de arhivă a spectacolului. Ca o concluzie a analizei se poate spune că Sára Berczik a creat coregrafia folosindu-și pregătirea muzicală. S-a identificat cu vocile partiturii, cu imaginea sa și a exprimat-o în interiorul corpului, prin ansamblul de relații dintre părțile corpului, respectiv dintre imaginea partiturii și cei cinci dansatori. Mă refer la vizualitatea muzicii, deoarece compoziția realizată urmează diviziunile temporale ale muzicii, forma de organizare a mișcării coincide cu unitățile morfologice ale muzicii. Constrânge, de asemenea, modul de folosire a forței să exprime utilizarea intensității *crescendo* și *piano* în muzică. Ea ilustrează schimbările care apar în melodie – în ceea ce privește direcția lor de mișcare, prin ridicarea

---

<sup>17</sup> Tot teatrul Még 1 Mozdulatszínház (Teatrul de Mișcare Încă O Dată) a pus în programul său dintr-o seară reconstituirea sa, cu colaborarea lui Sára Szöllösi – care era studenta lui Sára Berczik – cu compozițiile *Fuga în cinci voci* și *Moartea și copila*.

genunchilor, ridicarea brațelor, ghemuire, contractare, posturile arcuite, cercuri ale brațelor și ale corpului, pozițiile deschise și închise ale corpului – în mișcările sale. Creșterea în intensitate a tempo-ului se desăvârșește în materialul pașilor, care corespunde adesea numărului de note muzicale. Cu această compoziție, Sára Berczik prezintă dovada utilizării studiilor sale de muzică clasică. Chiar am putea să o considerăm o descoperire precum baletele simfonice ale lui George Balanchine. În orice caz, se referă la gândirea modernă, la o dorință de experimentare, la căutarea, descoperirea noului, diferitului și, în același timp, la un grad înalt de competență muzicală. Examinarea metodologiei de specialitate a lui Sára Berczik este poate cel mai important capitol al tezei mele de doctorat, și voi continua rezumatul disertației mele cu ideile și rezultatele revizuirii acestui manual.

Sára Berczik s-a bazat pe trei piloni pedagogici de bază: chineziologia afectivă, intelectuală și propriu-zisă.<sup>18</sup> Chineziologia afectivă reflectă rezultatele parametrilor modului de exprimare. Ne oferă răspunsuri la impulsurile generate de gânduri, emoții și muzică, și descoperă ansamblurile de conexiuni produse în corp de răspuns. Performanța capătă sens prin interpretarea lor. „Dacă transpunem emoțiile suficient de puternic în mișcare, expresia va avea un impact mai mare, și va dobândi sens prin mișcare, deci izvorul stării de spirit care creează forme este emoția, iar izvorul expresiei este experiența trăită, adică punerea emoției în mișcare”.<sup>19</sup> Teoria emoției a lui Wilhelm Wundt a influențat foarte mult pedagogia sa care servește interpretarea puterii expresive. „Potrivit lui Wundt, trei perechi de emoții – plăcere–durere, entuziasm–calm, detensionare–tensiune – și dinamica lor sunt prezente în toți oamenii, dar într-o măsură mai mare în artiști”.<sup>20</sup> Și-a folosit exercițiile de improvizație ghidată pentru a provoca diferite emoții, pe care le-a numit *complex emoțional*. Eu o numesc ghidată, deoarece definea atât subiectul, cât și stilul și tehnica. A adaptat la conținut modul de compunere al diferitelor sale compoziții și a ales, a determinat stilul tehnic al acestuia în consecință. Conținutul include numeroase imagini și imaginații, precum o stare emoțională, o idee, un eveniment, o situație. Cu toate acestea – în opinia lui Sára Berczik –, o condiție esențială pentru aceasta a fost ca studentul să aibă o conștientizare corporală adecvată, să fie

---

<sup>18</sup> Ibid - Ágnes Szöllösi, *Metoda orchestrică a lui Sára Berczik*, 22.

<sup>19</sup> Ibid - Szöllösi, 33.

<sup>20</sup> Potrivit lui Wundt, toate emoțiile sunt rezultatul unui proces afectiv (impulsiv), care se poate termina în două moduri: declanșează o voință sau se estompează fără niciun rezultat. O condiție prealabilă pentru orice acțiune/faptă voită este o concepție, la care reacționez cu idei și sentimente, iar aceasta va deveni motivul acțiunii mele subiective. Cu cât o idee are un impact emoțional mai complex, cu atât este mai mare complexitatea emoțională trăită ca urmare a impulsurilor care mă afectează, cu atât este mai subordonat totul voinței mele. Ibid: Szöllösi 33.

conștient de posibilitățile de mișcare ale corpului său, constituția acestuia, de diferitele modalități de exercitare a forței, și să poată explora diversitatea dinamică și ritmică a acesteia. În cazul stilului clasic, Sára Berczik a revenit la unitățile morfologice ale muzicii și le-a adaptat mișcării. O defineau liniile curate și lumea armoniei, dar libertatea ritmică și dinamică, fără a perturba ordinea estetică. În cazul stilului romantic accentul cade pe destructurarea principiului simetriei, proporțiile armoniilor sunt dislocate. Stilul său modern era caracterizat de plasarea membrilor în forme posibil disproporționate, dar chiar și cu liniile exagerate, de similaritatea excesivă a liniilor sau puterea dominantă a fragmentării multidirecționale a liniilor care poate fi analizată.<sup>21</sup> A experimentat și a exploatat posibilitățile polifonice izvorâte din structura corpului, care includeau diverse interdependențe ritmice, dinamice și spațiale. În cazul stilurilor morfologice, Sára Berczik nu și-a putut însușirea acestora fără o ordine estetică. Ea a definit criteriile care determină calitatea valorică a ordinii estetice: presupune plămuirea trăirii cauzate de sentimente, gânduri și dispoziții, personalitatea și impulsul interior al creatorului asociate cu aceasta, precum și experiența trăită de spectatorul receptor, regula stilistico-morfologică. Această cooperare optimă a tuturor acestor elemente are drept rezultat crearea ordinii estetice, a unui limbaj morfologic artistic al mișcării. Pentru a garanta acest lucru, ea a expus relațiile dintre spațiu-timp-forță. „În consecință, fiecare mișcare – chiar și cea cotidiană – este o relație dintre spațiu-timp-forță; dar devine estetică numai dacă mișcarea este creată într-un spațiu regulat, într-un timp regulat și cu un raport regulat de forțe.”<sup>22</sup> Pentru a demonstra implementarea practică a acestui concept, am analizat ca studiu de caz – cu ajutorul reconstituirii lui Ágnes Szöllösi – un segment din studiul lui Berczik intitulat *Moartea și Copila* prezentat de Teatrul de Mișcare Încă O Dată. Compoziția este o vizualizare a unei potențiale crize emoționale a drumului spre moarte și a împăcării finale, în timpul căreia – fără a lua în considerare soluțiile scenice văzute –, regularitățile dinamice și ritmice ale muzicii și ale limbajului mișcării, completându-se reciproc, accentuează schimbările produse în acțiune, precum și caracterul, reacțiile persoanelor, personajelor participante. Aranjarea spațială și utilizarea nivelurilor spațiale evidențiază, de asemenea, relația subordonată și de superioritate dintre moarte și copilă, care este o reflecție, o perspectivă specifică schimbătoare. Pentru mine, interpretarea morții demonstrează o dualitate: inumanitatea, crudul fapt al destinului fatal care nu depinde de noi, uneori un bărbat înzestrat

---

<sup>21</sup> op. cit. – Szöllösi 36.

<sup>22</sup> Ibid - Szöllösi, 11.

cu sentimente umane care vrea ca fata să rămână cu el de bună voie, ca o fată cu alesul său. Creatorul ilustrează dualitatea trupului și a minții, a trupului și a sufletului. Privind piesa și fără muzică, tema poate fi înțeleasă chiar și doar prin mișcări.

A doua unitate tematică majoră a pedagogiei lui Sára Berczik este chineziologia intelectuală. Ca parte a chineziologiei intelectuale, ea își descrie poziția pedagogică și oferă o soluție pentru modul în care putem trezi și păstra atenția studenților față de exerciții. Sára Berczik a conceput o piramidă, conturând întotdeauna rezultatul calitativ dorit:<sup>23</sup> baza piramidei o constituia mișcarea conștientă, transmiterea cunoștințelor realizate prin intermediul exercițiilor de dezvoltare a simțurilor, la al doilea nivel sunt reprezentate problemele de mișcare ale exercițiilor de la primul nivel, cu imaginație, și punerea în mișcare a acestora într-un mod corect, iar a treia treaptă a piramidei o reprezintă formularea criticii de către student, referitor la exercițiile altora sau la propriile sale exerciții. „Când un student este capabil să analizeze problemele de spațiu, timp și forță atât ale mișcării, cât și ale legăturilor dintre mișcări, îndeplinește deja toate condițiile tehnice externe, care pot fi folosite pentru finalizarea unui dans.”<sup>24</sup> A treia unitate tematică a pedagogiei sale este chineziologia propriu-zisă. În esență, chineziologia propriu-zisă constituie baza metodologiei lui Sára Berczik, metodologia tehnicilor de antrenament corporal bazate pe cunoștințe anatomice. Metodologia vizează dezvoltarea diferitelor părți ale corpului, ținând cont de trăsăturile anatomice, și pune accent pe tehnica separării/izolării, cu diferite schimbări ritmice, dinamice (schimbarea modului de folosire a tonusului muscular) ale poziției și locului în spațiu, cu o utilizare economă a energiei. Urmând tiparul baletului clasic, tematica sa include și exerciții la bara de balet, care nu sunt aceleași cu exercițiile de balet academic. Analizând exercițiile și metodologia lui Sára Berczik, am căutat legături, care sunt principiile directe care ajută instructorul să obțină o performanță mai bună, un proces educațional mai bun în cursul implementării unui proces de mișcare și a cunoștințelor utilizate în mod conștient. Examinând cele dezvăluite în disertația sa de doctorat, și reevocând exercițiile lui Berczik din anii pe care i-am petrecut alături de ea, în cele ce urmează voi rezuma pe scurt sistemul său.

Ca prim pas, una dintre cele mai importante aspecte: însușirea cunoștințelor de bază de anatomie funcțională, care ajută instructorul să înțeleagă și să se folosească de efortul muscular și mobilizarea mișcării care diferă de tipurile de articulații, în cadrul diverselor

---

<sup>23</sup> Ibid - Szöllösi, 28.

<sup>24</sup> Ibid - Szöllösi, 32.

proces de mișcare. Studenților, de asemenea, li se pretinde învețe mișcările printr-un proces observațional intern, după sistemul de criterii anatomice. Raportul optim al relației dintre parte și întreg asigură eficacitatea calității mișcării – în timpul mișcării direcționate. În cursul separării exercițiile sunt întotdeauna adecvate vârstei și nivelului de cunoștințe, asigurând astfel eficiența procesului de sinteză. Principiul impactului multidirecțional asigură menținerea interesului studenților, evitarea monotoniei și a consecințelor negative asociate cu aceasta, și oferă, de asemenea, o soluție – pentru a menține echilibrul muscular – pentru a evita efortul neuniform, garantând astfel evitarea accidentărilor, creând o cooperare optimă a impactului comun al mușchilor și al impactului exercitat de aceștia unul asupra celuilalt. În disertația mea am analizat acest lucru în detaliu prin descrierea unui proces de mișcare. Principiul simetriei asigură un efort exercitat în mod egal pe ambele părți ale corpului, îmbunătățește funcționarea canalelor transversale și previne deteriorarea echilibrului muscular. În acest caz, principiul simetriei nu înseamnă că diferitele părți ale corpului lucrează în mod simetric, ci mai degrabă că fiecare grup de mușchi – pe partea dreaptă și stângă de la linia mediană a corpului – este dezvoltat în aceeași măsură de diferitele exerciții, care ajută la dezvoltarea echilibrului muscular. Studentul poate dobândi abilitatea de a demonstra o cooperare optimă a mușchilor pe traseul ideal de mișcare, care este una dintre condițiile de bază pentru mișcarea economă. Identificarea teoretică și practică a rolului centrului corporal și exercițiile pentru dezvoltarea acestuia sunt bizar de similare cu exercițiile lui Martha Graham. Aceasta ar putea fi doar o coincidență, deoarece nu este exclus să fi conceput aceeași metodă, deși nu cunoșteau munca celeilalte. Am examinat și acest aspect, însă în cadrul cercetării nu am reușit să aflu dacă Sára Berczik cunoștea sau studia metodologia lui Martha Graham. Forța centralizată a trunchiului determină libertatea de mișcare a picioarelor, menținerea echilibrului și însușirea precisă a exercițiilor musculare abdominale, datorită cărora se evită suprasolicitarea coloanei vertebrale. Ultimul aspect al rezultatului analizei: trebuie să vedem care sunt greșelile care pot fi dăunătoare sănătății, și trebuie să observăm ce face ca mișcarea să nu fie plastică. Trebuie să acordăm atenție mobilizării omoplatului, care afectează mișcarea liberă a brațelor, poziția umerilor, conlucrarea armonioasă a articulațiilor genunchiului și ale șoldului, precum și tehnica de respirație. Esența sistemului educațional piramidal al lui Sára Berczik este următoarea: procesul simplificat, care poate fi controlat și de către student, este schimbarea poziției de bază a corpului, în cursul căreia trebuie să se bazeze și pe un simț interior – cf. aplicarea și implementarea mișcărilor a două sau mai multe părți ale corpului (încă simple din punct de

vedere al coordonării), apoi stăpânirea exercițiilor mai complexe în coordonare, mai întâi prin schimbarea pozițiilor, și apoi a locurilor. Exercițiile trebuiau realizate mai întâi într-o poziție degajată, la mijloc, cu greutatea corpului, lângă o bară, într-o poziție de balans parțial, iar în paralel se lucra în poziție în picioare, la mijloc. Paralel cu exercițiile de balans complet lângă bară, au urmat exerciții de balans parțial, apoi exerciții de balans complet și exerciții de schimbare a poziției la mijloc. De asemenea, exercițiile au suferit următoarele modificări, în ordine cronologică: schimbarea direcției spațiale, nivelului spațial, ritmului, schimbări dinamice; variația mișcării de-a lungul diferitelor planuri și axe spațiale, și utilizarea instrumentelor și accesoriilor. În cadrul fiecărei unități independente, chiar și cele mai simple procese de mișcare de bază au fost efectuate, sub toate formele. În această abordare sistemică se găsește esența metodicii lui Sára Berczik, structurată într-un mod consecvent, care se bazează pe principiul progresiei graduale. În disertație, am descris diferite versiuni ale unui exercițiu de bază pentru a prezenta sistemul piramidal, pentru a-l înțelege mai bine, în scris și prin notare grafică, ilustrând modul în care se poate obține o calitate diferită a mișcării urmând principiul progresiei graduale. Am examinat posibila utilizare a metodei sale în arta dansului și în arta teatrală, precum și ca parte a prevenției și reabilitării la bătrânețe. Sára Berczik a considerat că elaborarea unei pedagogii moderne bazată pe legități estetice generale este esențială și în educația dansului.<sup>25</sup> În opinia mea, interpretarea legității estetice în dans este o barieră de principiu. Pe de o parte, ar trebui să vorbim despre o activitate care își dobândește forma spontană, creativă și finală printr-un proces de mișcare într-o narațiune, interpretare estetică consistentă și neutră, coerentă, uniformă. Pe de altă parte, dacă subiectivitatea dansatorului se impune, predomină, atunci ne confruntăm cu probleme teoretice și metodologice serioase referitor la posibilitatea predării dansului, întrucât un profesor de dans simte pe bună dreptate că este dator să corecteze o mișcare pe care o consideră a fi incorectă, prin urmare, are loc o educație de natură autoritară, ghidată – punând accentul nu neapărat doar pe creativitate și instinct. În privința persoanei care execută dansul, experiența estetică este produsă în primul rând în aspectele chinestezice, musculare și vestibulare ale propriilor senzații de mișcare. Mișcarea echilibrată a mușchilor, tendoanelor și articulațiilor, care crează o armonie în interiorul corpului, oferă dansatorului o experiență estetică somatică primară. Lucrarea lui Sára Berczik publicată în *Táncstudományi*

---

<sup>25</sup> Sarolta Berczik, 1960, „*A gyermek táncművészeti nevelése*” (în trad.: „*Educația dansului la copii*”), In: Gedeon Dienes și Péter Morvay (ed.), *Táncstudományi tanulmányok* (în trad.: *Studii de științe ale dansului*), Budapesta, editura Akadémia Kiadó, 143.



tanulmányok (Studii de Științe ale Dansului) susține că „în domeniul culturii dansului terminologia nu este unitară, de aceea în cele ce urmează vom defini toate conceptele de specialitate ale educației dansului în sensul în care sunt aplicate.”<sup>26</sup> Metoda lui Berczik este predată și astăzi în unele specializări ale școlilor elementare de artă ca gimnastică pregătitoare și gimnastică estetică, definind cu precizie unitățile tematice, înșiruind exemple practice, cu exerciții bazate pe metodologia sa. Pentru introducerea noului curriculum național de bază – prin crearea sistemului de gimnastică estetică pentru specializarea de dans fashion din învățământul primar de artă, transmiterea abordării sistemice a lui Sára Berczik – am elaborat un material didactic de gimnastică estetică adecvat grupei de vârstă, pentru cele două clase din învățământul preșcolar și primar. Ca ajutor, am creat o colecție de activități, oferind exemple pentru dezvoltarea diferitelor abilități. Direcția metodologică concepută de Sára Berczik îndeplinește pe deplin cerințele actuale din cursurile artistice și educația artistică din învățământul primar, fără a completa predarea altor tehnici. Ca dezvoltare a abilităților – poate fi folosită și în formarea profesională, dar pe lângă sisteme și teorii noi bazate pe anatomia funcțională – anumite sarcini trebuie modificate ca parte a procesului de reînnoire, sau pot fi folosite ca tehnici suplimentare. Cu toate acestea, abordarea sistemică pe care am expus-o pe scurt este încă pe deplin acceptată și acceptabilă, asemănând-o, comparând-o cu alte tendințe noi, mai moderne. Organizarea arhivelor universității Színház- és Filmművészeti Egyetem (Universitatea de Teatru și Film) a reprezentat o descoperire majoră în scrierea capitolului intitulat Folosirea metodei sale în artele spectacolului. A fost sistematizat materialul documentar disponibil al lui Sára Berczik, prin care se înțelege întocmirea dosarului său personal. Până atunci, doar articolele din ziare și mărturiile actrițelor care i-au urmat cursurile au oferit un indiciu aproximativ despre câți ani a predat între zidurile academiei Színház- és Filmművészeti Főiskola (Academia de Teatru și Film), acum o instituție de rang universitar. Materialul include contractele de muncă, mandatele individuale, orele ținute între 1965–1984, respectiv, după o pauză de un an, orele ținute între 1986–1997, claselor din ani diferiți. În cadrul acestora a predat la specialitatea de operetă, musical și interpretare în proză, la clase din anumiți ani, și nu în fiecare an universitar, ci în funcție de tematica și structura curriculară din anul curent. Din declarațiile actrițelor care au urmat cursurile pentru actori ținute la Clubul de Dans din Buda se poate spune – rezumând aspectele referitoare la conținut ale interviurilor – că sistemul de

---

<sup>26</sup> op. cit. – Sarolta Berczik, Educația... 143.

cerințe nu diferă de metodologia deja prezentată, este doar adaptat abilităților fizice ale persoanelor care urmează cursurile, iar nivelul de dificultate este stabilit în funcție de nivelul lor de pregătire. Toți subiecții intervievați în articolele din ziare au consimțit că Sára Berczik a fost o maestră dedicată muncii sale, creativă, capabilă, cu vaste cunoștințe profesionale, iar simțul său pedagogic era remarcabil. Este absolut clar ce fel de avantaj este stăpânirea metodei Berczik pentru specializarea de operetă și musical, unde mișcarea conștientă a corpului este un avantaj la învățarea unei noi secvențe de mișcări, unei noi coreografii. Ca să nu mai vorbim de faptul că secvențele de mișcare și elementele cerute de coregraf sunt executate la un alt nivel de calitate, ca urmare a aplicării metodei. Potrivit lui Sára Berczik, scopul pedagogic și artistic în cursurile de actorie este „să formeze o persoană care se mișcă armonios, care, având cunoștințele tehnice și emoționale, precum și forța necesară, este capabilă să exprime mesajul dansului la un nivel artistic”<sup>27</sup> O întrebare mult mai interesantă este ce fel de avantaj pot câștiga actorii de proză din cunoașterea, utilizarea și învățarea metodei Berczik. Personajul este creat de actor în propriul său corp într-un mod performativ, în care folosirea limbajului nu doar controlează acțiunea, ci o cuprinde, ea însăși este acțiunea. Contextul, subiectul dezlănțuie o energie care se poate manifesta în mișcarea corpului, dar înglobează mult mai mult sens, nu este doar reprezentativă. Aceasta este metamorfoza viziunii regizorului și a bazei dramaturgice. Mișcarea conștientă a corpului ajută actorul să faciliteze identificarea cu corpul său (embodiment), întruchiparea ca parte a oricărui proces de interacțiune și creativ – experimentarea corpului ca fiind propriul său corp și cunoașterea limitelor corpului –, evenimentul creat de context. Metodologia lui Sára Berczik pentru dezvoltarea conștientizării corporale permite îmbunătățirea calității modificărilor de tonus în diferiții mușchi ai corpului, declanșate de procesele somatice care au loc în corp, și poate ajuta actorul la personificarea, întruchiparea figurii pe care o interpretează, sau chiar la execuția procesului acțiunii cerute de o situație. Utilizând metoda lui Sára Berczik, actorul descoperă posibilitățile corpului său, importanța fluxului de energie, iar prin practică își îmbunătățește mobilitatea articulară, învață să își controleze creșterea tonusului muscular, ceea ce îi permite să-și folosească corpul într-un spectru mai larg. Imaginea corporală, experiența subiectivă a corpului unei persoane, un eveniment re trăit de mai multe ori, chiar dacă se produce într-un mod diferit și nu este trăit cu aceeași intensitate, pot produce totuși o experiență chinestezică. Corpul își amintește, percepția mișcării este

---

<sup>27</sup> Veronika Devecseri, Berczik Sára egyetemes táncművész (în trad.: Berczik Sára, o dansatoare universală), *Táncstudományi tanulmányok (Studii de științe ale dansului) 1996-1997*, 52., In: Zsuzsa Kövágó (ed.)

activată prin alocarea energiei corespunzătoare, iar actorul – cunoscând abilitățile corpului său – poate activa grupe musculare adecvate, cu o cantitate adecvată de energie, în orice direcție și la orice nivel al spațiului. Pe baza celor învățate la cursurile lui Berczik, actorul – întrucât a lucrat în grup, și a învățat mișcările de schimbare a poziției și a locului – devine capabil să se raporteze la poziția celui alt corp în spațiu, să evalueze calea și viteza anticipată a acestuia, și poate să își adapteze propria poziție în consecință. De asemenea, devine capabil să își mobilizeze energiile, tonusurile musculare potrivite unui impuls emoțional corespunzător, iar expresia emoției nu se manifestă doar pe fața sa, ci o transmite întregul său corp. Afirmatia făcută mai sus ar putea fi chiar un rezumat al cursurilor lui Sára Berczik, care este confirmată de mărturiile actorilor (participând la cursurile ținute de maestră). Munca sa a fost recunoscută și de conducerea colegiului Színház- és Filmművészeti Főiskola (Colegiul de Teatru și Film). Acest lucru este dovedit și de documentul eliberat de László Vadász pe data 31 mai 1969, care îi laudă munca remarcabilă, conduita disciplinată și acuratețea exemplară. El onorează faptul că, în cursul activității sale didactice, a obținut rezultate semnificative în dezvoltarea culturii de mișcare a studenților la actorie. În 1992 metoda sa a fost publicată și ca parte a educației publice, ca literatură recomandată pentru profesorii de educație fizică și profesorii de grădiniță. Acest tip de metodologie a fost introdusă pentru prima dată ca urmare a modernizării curriculum-ului central. Atunci a scris din nou metodologia sistemului său de dezvoltare a mișcării și de gimnastică, cu ajutorul lui Lídia Sákoviczné Dömölky și editată de aceasta, care a devenit parte a seriei de broșuri de educație fizică școlară, ca al 14-lea număr. Cartea este recomandată pentru grupa de vârstă de 3-10 ani, și conține mai degrabă exerciții ușor de învățat, care au fost parțial scrise anume cu scop preventiv și parțial menite să-i facă pe oameni să îndrăgească mișcarea prin exerciții versatile. Deja în 1995, Curriculum-ul Național de Bază a definit în detaliu cerințele dezvoltării și gimnastica sportivă ritmică a fost recomandată pentru fete. Compoziția exercițiilor nu se abate de la scopul pe care l-am descris deja, doar prin faptul că a fost elaborată și adaptată la nivelul de dezvoltare al grupei de vârstă. Exercițiile Berczik pot avea rezultate semnificative și în prevenirea și reabilitarea la bătrânețe. În cadrul prevenției efectul benefic al mișcării corporale conștiente, în timp ce în cadrul reabilitării scopul este recăpătarea funcțiilor motrice pierdute. Restrângerea intervalului de mișcare și scăderea flexibilității și performanței grupelor musculare pot duce la probleme de sănătate. În cadrul prevenției, scopul este aplicarea sistemului structurat în mod consecvent al lui Sára Berczik, care include exerciții cu un nivel de dificultate adecvat vârstei, executate corect, în mod

regulat. Sára Berczik recomandă ca exercițiile sale să fie folosite de 2-3 ori pe săptămână, timp de 30 de minute. Cartea intitulată *A nő harmóniája* (Armonia femeii)<sup>28</sup> conține aceste exerciții, ilustrate cu imagini. Instrucțiunile sunt: o serie de exerciții trebuie îndeplinite pe parcursul unei săptămâni, pentru ca aceasta să fie stăpânită cu acuratețe. Fiecare lecție trebuie începută cu exerciții care să faciliteze și să dezvolte conștientizarea centrului, iar execuția acestora este întotdeauna necesară. Exercițiile trebuie să fie compuse astfel încât persoana care le execută să își miște și să își dezvolte musculatura într-un mod versatil, respectiv să își poată evalua și monitoriza întotdeauna progresul raportându-se la sine însuși. Prin urmare, nu este o coincidență că principiul profilaxiei prevalează în toate studiile sale, luarea în considerare a aspectelor legate de sănătate, prevenția au o importanță deosebită în conceperea curriculumului și a materialului didactic. Ca exemplu al efectului benefic al exercițiilor în reabilitare, am analizat una dintre problemele tipice bătrâneții, efectul său asupra tulburărilor de echilibru și de mers. În cadrul reabilitării, identificarea locației în spațiu se ameliorează, iar percepția membrelor, determinarea poziției capului în raport cu spațiul și percepția diferitelor părți ale corpului unele în raport cu altele se îmbunătățesc, de asemenea. Se produce o mișcare de rulare jocul labei piciorului, îmbunătățind astfel percepția tactilă, timpul de reacție scade iar mușchii devin mai puternici. Rezultatele obținute și îmbunătățirile observate ale mișcării cresc sentimentul de siguranță, ceea ce are ca rezultat reducerea senzației de cădere și frică. Nu este o coincidență, așadar, că în 1996, recunoscând efectul benefic al sistemului de gimnastică al lui Sára Berczik, programul de formare al specializării de fizioterapie al Facultății de Sănătate, universitatea HIETE<sup>29</sup> [Haynal Imre Egészségtudományi Egyetem (Universitatea de Științe ale Sănătății Haynal Imre)] a fost acreditat de Comitetul de Acreditare din Ungaria. „Ținând cont de experiențele internaționale, au fost introduse discipline care coincid cu programa cursurilor din străinătate.”<sup>30</sup> Printre acestea se regăsește filozofia și metodologia lui Berczik ca materie de bază, pe care studenții și-au însușit-o atât la nivel teoretic, cât și la nivel practic, reușind astfel să o aplice în domeniile prevenției, terapiei și reabilitării. La vârsta șaptezeci și opt de

---

<sup>28</sup> op. cit. Sarolta Berczik, redactată de: Sákoviczné Dömölky Lidia, *A nő harmóniája, Torna Berczik Sára módra* (în trad.: *Armonia femeii, Sport cu Sára Berczik*)

<sup>29</sup> Predecesorul juridic al Facultății de Științe ale Sănătății de la Universitatea Semmelweis, între anii, 1956–1999., după care Facultate de Științe ale Sănătății se separă de aceasta, dar Facultatea Colegiului de Sănătate a rămas în continuare parte a universității. s.n., s.a. Adresa URL: <https://semmelweis.hu/>, data descărcării: 22.04.2021.

<sup>30</sup> s.n., Anuarul Universității Semmelweis, 2001–2002, Facultatea Colegiului de Sănătate (EFK), Universitatea Semmelweis, s.l., 331.

ani, părăsind echipa națională de gimnastică ritmică (1984), a predat aici în permanență, până la moartea sa. În cadrul disertației mele mi-a trecut prin cap de mai multe ori, ceea ce nu o consider ca un fapt negativ, că Sára Berczik a monitorizat în permanență tematica de formare din vremea sa – dacă a avut ocazia, și în context internațional –, completând-o cu propriile sale idei și metode, pentru a concepe un sistem de formare care, pe termen lung, să se poată menține în numeroase domenii (educație artistică, educație publică, sănătate). De aici a izvorât curiozitatea mea cu privire la cât de mult a fost influențată Sára Berczik de tematica școlilor de artă a mișcării definitorii în vremea sa, indiferent dacă a inclus sau nu vreo parte a acestora – sau doar abordarea lor – în sistemul ei, la orice nivel. Am ales trei artiști importanți ai mișcării și am realizat o analiză comparativă. În acest scop am întocmit diferite sisteme de criterii, și am început să analizez abordarea și metoda de predare a artiștilor mișcării. Ceilalți trei artiști ai mișcării pe care i-am ales sunt: dr. Valéria Dienes, Lili Kállai, Olga Szentpál. Principalele mele criterii sunt: examinarea abordării-metodei de predare, implementarea acestora, experiențele care se încadrează în conceptul de evaluare a impactului rezultatelor obținute, și exprimarea, compararea acestora și căutarea paralelelor între ele. Pe lângă acestea, ofer o perspectivă asupra realizărilor școlilor și a artei lor. Ca subiect al analizei mele, am căutat să aflu dacă a existat un schimb de experiență între ele, pentru a crește eficiența metodei lor independente de predare. Punând sub lupă educația lor muzicală, și raportându-mă doar la Sára Berczik, am făcut următoarele constatări: 1. Valéria Dienes a studiat muzica doar de plăcere și nu a integrat ceea ce a învățat în sistemul său; 2. Lili Kállai și Olga Szentpál au încorporat în sistemul lor tematica creată de Jacques Dalcroze din Hellerau, pe care și-au însușit-o acolo, în timp ce maestra, Sára Berczik (3.) a transformat ceea ce a învățat în muzică în metodologia mișcării, dezvoltarea mișcării, cu și fără folosirea instrumentelor portabile, ceea ce coincide în unele privințe cu cele predate de Lili Kállai și Olga Szentpál, dar diferă prin faptul că a pornit de la formele muzicale încă de la baza creării compoziției, accentul căzând pentru ea pe prezentarea și percepția muzicii. De asemenea, ea a ales o muzică strâns legată de prezentarea temei pe care a ales-o, universul sonor al acesteia a ajutat-o în calitate de coregraf și a oferit temei atmosfera de bază, de asemenea. Întrucât toate cele patru artiste ale mișcării s-au străduit să creeze un nou limbaj morfologic artistic și făceau parte din mișcarea de avangardă, m-a interesat cât de mult s-au desprins de lumea mișcării asociată cu stilul și tehnica de balet academic, tradițional, clasic – dacă le-au studiat. Valéria Dienes a pornit de la bazele unei culturi complet diferite, de la cultura greacă, din ceea ce a învățat la școala Raymond Duncan, asta fiind fundamentul sistemului ei. Acest

lucru nu a jucat un rol important în viața lui Lili Kállai. Este interesant că nici în viața lui Olga Szentpál, dar mai târziu, când a participat la cursurile unei maestre din Rusia (Klaydia Armasevskaia) în calitate de observator, dar luând notițe, a recunoscut tematuca structurată consecvent, manifestată în cadrul acestora, și a simțit că este necesar să o încorporeze, dar nu exercițiile, ci doar necesitatea consecvenței.

A folosit exercițiile de la an la an, bazându-le unul pe celălalt, pentru toate grupele de vârstă și nivelurile de cunoștințe. Sára Berczik a descoperit în mod similar pozitivul inherent baletului clasic, fiind de acord cu principiul progresului gradual și cu elaborarea unui nivel de cunoștințe adecvat grupei de vârstă, precum și cu utilizarea barei, pe care a introdus-o și ea în cursuri, dar predând exerciții complet diferite, care ajutau îmbunătățirea poziției de echilibru. Toți cei patru artiști ai mișcării, deși în măsuri diferite, au crezut în importanța conexiunii dintre trup și suflet. Olga Szentpál – spre deosebire de celelalte – consideră că importanța sufletului prevalează asupra corpului. „Nu corpul sănătos nu creează un suflet sănătos, ci un suflet sănătos își modelează un corp sănătos.”<sup>31</sup> Sarcina și scopul său este ilustrarea experiențelor sufletești prin modelarea corpului într-o condiție aptă în acest sens, ceea ce necesită însușirea cerințelor tehnice corespunzătoare Valéria Dienes a mărturisit că orchestica (arta dansului, arta mișcării) este domeniul sufletului: „Dacă mișcarea este cheia întregului nostru autocontrol fizic și mental, atunci disciplina mișcării este primul pas în formarea caracterului”<sup>32</sup>, al cărui desăvârșire se regăsește în sistemul său de mișcări naturale bazate pe legi fizice. „Din faptul că corpul uman se descoperă pe sine”, mișcarea învățată nu se execută ca urmare a unei constrângeri, ci „se realizează cu un succes îmbucurător și aduce o plăcere fără margini”.<sup>33</sup> Nu am întâlnit niciodată o definiție a mișcării naturale cu acest sens. Prin mișcarea naturală, atât în manualele metodologice, cât și în conștiința publică, toată lumea înțelege mișcările formate în timpul procesului de creștere, în general disponibile tuturor, care sunt codificate genetic, desigur, dar se dezvoltă la niveluri de calitate diferite, indiferent de educație. Nu pot numi naturală sfera motrică creată de o mișcare fantomă, adică sistemul definit în mod specific de literatura mișcării. Este o întrebare diferită dacă mișcarea executată conform abordării sistemice, în cazul în care îmi însușesc acest sistem, dacă ajunge

---

<sup>31</sup> Olga Szentpál și dr. Rabinovszky Marius, 1928, *Tánc- és mozgásművészet könyve (în trad.: Cartea artei dansului și a mișcării)*, cu înregistrarea lui Angelo Hugo Erfurth (Dresden) și Olga Máté, Budapesta, Editura Általános Nyomda, Könyv- és Lapkiadó R.-T., 13.

<sup>32</sup> Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet (Muzeul și Institutul Național de Istorie a Teatrului), *Táncarchívum (Arhiva de Dans)*, fondul lui Valéria Dienes, 2010.2.1.6. 33.

<sup>33</sup> *Ibid* - 33.

în conștiința mea corporală, îmi face plăcere sau nu, iar dacă da, dacă mă ajută să descopăr ceva în mine. Definiția lui Lili Kállai cuprinde idei mult mai practice referitoare la relația dintre trup și suflet: educarea unei persoane apte din punct de vedere al cerințelor impuse de cultura corporală, care presupune, în cuvinte sale, „ca un corp, la fel ca un instrument, să devină perfect pentru exprimarea și interpretarea impulsurilor externe și interne, a emoțiilor, dispozițiilor, gândurilor.”<sup>34</sup> Similară cu această idee este definiția scopului lui Sára Berczik, în care ea a considerat că puterea sufletului este importantă în sistemul relațional al forței expresive, ca efect avut asupra sufletului de oricare eveniment revelat în timpul imaginației, care ajută la interpretarea mișcării, modificând la orice nivel cantitatea fluxului de energie din organism, influențând astfel efectul artistic. Dar aceasta este doar un element al sistemului său metodic, deoarece era mai important pentru ea să conceapă o formă a culturii corporale potrivită atât ca hobby, cât și la nivel profesional, devenind parte din viața de zi cu zi, iar în acest sens scopul său era dezvoltarea diferitelor abilități, printre care se numără conștientizarea corpului, efectul artistic, menținerea motivației pe termen lung. Motivațiile celor patru artiste ale mișcării au fost în mod inerent diferite, în ciuda faptului că atât Olga Szentpál, cât și Lili Kállai și-au început cariera pedagogică predând metoda lui Jacques Dalcroze. Mai târziu însă se pot observa destul de multe asemănări în structurarea sistemelor individuale de gimnastică ale lui Sára Berczik, Olga Szentpál și Lili Kállai. Ambele au considerat că sunt importante anatomia, cunoașterea structurii corpului și studierea acestuia în timpul executării mișcărilor. Nu întâmplător ambele au ținut cont de trăsăturile anatomice ale corpului la planificarea exercițiilor. Acest lucru este dovedit și de manualul intitulat *Izomtan*<sup>35</sup> (Miologie), parte a fondului lui Lili Kállai, care prezintă structura mușchilor sistemului musculo-scheletal<sup>36</sup>, iar în cadrul acesteia structura și proprietățile caracteristice ale mușchilor. Nu doar Sára Berczik și Lili Kállai au inclus bazele educației anatomice au fost create în sistemul lor de formare, ci se poate presupune acestea au fost introduse și în școala lui Olga Szentpál, deoarece fondul său include un manual<sup>37</sup> care atestă acest fapt. În interpretarea lui Valéria Dienes, anatomia acordă prioritate observării interne a corpului,

---

<sup>34</sup> Lili Kállai, 1982, *Mozgásművészeti rendszerem I. (în trad.: Sistemul propriu de artă a mișcării I.)*, László Maác (ed.), *Táncművészeti Dokumentumok (Documente despre Arta Dansului)*, Budapesta, Magyar Táncművészek Szövetsége (Asociația Artiștilor de Dans din Ungaria), 198.

<sup>35</sup> Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet (Muzeul și Institutul Național de Istorie a Teatrului), Táncarchívum (Arhiva de Dans), Fondul Kállai 3/50. 1–4

<sup>36</sup> Ibid - Fond 3/50, 4-8.

<sup>37</sup> Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet (Muzeul și Institutul Național de Istorie a Teatrului), Táncarchívum (Arhiva de Dans), fondul lui Olga Szentpál, 32.2013.11.18.36.

ignorând astfel planurile, axele și liniile din spațiu, pe care a expus-o pe scurt în cartea sa intitulată *A plasztika profil tagozata*<sup>38</sup> (*O secțiune de profil a plasticii*). Acest lucru este în esență adevărat, dar dacă luăm ca bază faptul că, odată cu cunoașterea sistemului musculo-scheletal, unghiurile care pot fi create între diferitele oase – de articulații – prin relația relativă a acestora, determină formarea diferitelor linii geometrice de-a lungul diferitelor axe și planuri, sau conectându-le, atunci anatomia nu ignoră liniile și contururile spațiale. Dimpotrivă: cunoașterea ei facilitează analiza, reconstituirea sau nașterea noului, novum. Ambele au căzut de acord asupra faptului că rolul respirației este important, deși vorbeau despre diferite tipuri de respirație. Munca lui Sára Berczik și Lili Kállai poate fi considerată a fi și un program de modelare socială, în care au fost incluse atât femeile care lucrează, cât și bărbații și copiii. Rolul improvizației a fost, de asemenea, interpretat în mod diferit în munca lor. Ideea improvizației în munca de grup apare și în metoda de educație a lui Valéria Dienes și Olga Szentpál. Pentru Valéria Dienes, improvizația era un set de mișcări simbolice create individual în interpretarea unei coregrafii specifice.<sup>39</sup> Olga Szentpál le-a permis elevilor să-și pună în aplicare ideile bazate pe improvizație, paralel cu respirația simultană a grupului de indivizi.<sup>40</sup> Într-o abordare deja mai modernă, ideea de bază a lui Sára Berczik a fost definită de imaginație – evocarea unor scale emoționale cu ajutorul imaginilor –, însă doar ca un supliment la cursurile sale, nu ca parte a muncii de grup și nu ca o activitate individuală. Cea mai modernă abordare este reprezentată de Lili Kállai cu exercițiile sale intuitive și crearea unui curs separat de improvizație, în care a încorporat ceea ce a învățat în timpul cursului de vară ținut de Rudolf Lábán, care, spre deosebire de școala Dalcroze, nu a pornit de la muzică.<sup>41</sup> După cum am văzut și la Sára Berczik, Lili Kállai a considerat, de asemenea, că este important să cunoască cât mai multe metodologii. Dacă, după interpretarea acesteia, a fost de acord cu ideea de bază a metodicii respective sau doar cu o parte a acesteia, atunci a folosit, a integrat în propria metodică partea cu care a fost de acord. Artistele au gândit în 3 dimensiuni, luând ca bază de pornire direcția, axele și planurile. În ceea ce privește denumirea a fost inventat un termen special: Olga Szentpál și Valéria Dienes au numit sistemul lor spațial *plasticitate spațială*. Valéria Dienes a pus accentul pe plastica

---

<sup>38</sup>Dr. Valéria Dienes, 2000, *A plasztika profil tagozata (în trad.: Secțiunea de profil a plasticii)*, (Dr. Dienes Gedeon, Fenyves Márk, Pálos István, ed.), Budapesta, Fundația Orkesztika Alapítvány, 23. 12.

<sup>39</sup> Valéria Dienes (1879-1978), Nemzeti Audiovizuális Archívum (în trad. Arhiva Națională a Audiovizualului), M2, ID: 334134, data emisiunii: 04.04.2007.

<sup>40</sup> op. cit. – Olga Szentpál și dr. Márius Rabinovszky, *Tánc. A mozgásművészet könyve (în trad.: Dansul. Cartea artei mișcării)*, 31.

<sup>41</sup> Ibid - 191.



fazelor corpului.<sup>42</sup> Ea a diferențiat trei faze: 1. statica: a cartografiat figurile și pozițiile liniilor corpului de-a lungul planurilor și axelor, 2. cinetica relativă: a analizat schimbările pozițiilor, relația dintre corp și mediul său. 3. cinetica absolută: a cartografiat mișcările de deplasare prin care se modifică poziția. Olga Szentpál și-a dedicat atenția definiției plastice a celor 6 direcții spațiale:<sup>43</sup> 1. direcția de limită 1: a examinat direcția spațială în raport cu pozițiile corpului, care coincidea cu poziția piciorului în baletul clasic, iar în cadrul acesteia a diferențiat două poziții: direcții principale și secundare (dreapta, stânga, înainte, înapoi, transversal, sus, jos). 2. direcția de dezvoltare: care se referă la direcția de deplasare și de plecare. 3. direcția axială: care este determinată de orientarea bazinului. Atât în metodologia Olga Szentpál, cât și în cea a lui Lili Kállai și Sára Berczik există un element de conținut care aparține sistemului conceptual al simțului spațiului: relația dintre corp și spațiu. Putem spune că toate cele patru artiste ale mișcării (Dienes, Szentpál, Kállai, Berczik) au definit cea mai mică unitate dintre deplasarea a două părți ale corpului, care poate fi ușor observată cu ochiul liber și care măsoară 45 de grade, precum și gradul de deplasare față de poziția normală a corpului, raportată la scara spațială, după mersul ceasului. Sára Berczik a definit gradul de deplasare ca având 45 de grade, nu doar în cazul schimbărilor de direcție, ci și în cazul schimbării nivelurilor de înălțime și adâncime. Pe lângă acestea, Sára Berczik și Lili Kállai au definit modalități de utilizare a spațiului, altele decât tipul de mișcare, precum: căi drepte, unghiulare, curbe, înclinate, în spirală. Ca o completare, Lili Kállai a remarcat că în cazul unei scene rotunde, la crearea compoziției trebuie să avem grijă să ne imaginăm mișcarea pornind de la centrul corpului, în funcție de unghiul de vedere. Este necesar să se ia în considerare posibilitățile fixe și libere ale spațiului.<sup>44</sup> Teoriile lui Olga Szentpál, Lili Kállai și Sára Berczik, în consonanță, au definit procesele de mișcare în ordine cronologică. Toate s-au ocupat de elementele mișcărilor simultane și secvențiale, toate trei s-au bazat pe legile temporale ale muzicii, metru (accentuare recurentă la intervale regulate), ritm (lungimea intervalelor de timp, care sunt mai scurte, mai lungi sau completate cu pauze) și tempo (rapid sau lent, adică determinarea vitezei de execuție a timpilor unei lucrări muzicale). Olga Szentpál, însă, s-a concentrat pe limbajul morfologic al mișcării, în timp ce Sára Berczik și Lili Kállai s-au concentrat pe dezvoltarea abilităților. În cazul lui Sára

---

<sup>42</sup> op. cit. - M2 Anno, explicația lui Mária Mirkovszky.

<sup>43</sup> Idem - fondul Szentpál 32, 2013.11.8., 11.

<sup>44</sup> Lili Kállai, 1983, *Mozgásművészeti rendszerem II (în trad.: Sistemul propriu de artă a mișcării II)*., In: Dr. Edit Kaposi, *Táncművészeti Dokumentumok (în trad.: Documente despre Arta Dansului)*, Budapesta, Magyar Táncművészek Szövetsége (Asociația Artiștilor de Dans din Ungaria), 98.

Berczik, aş scoate în evidență folosirea instrumentelor în dezvoltarea poliritmicii. Spre deosebire de acestea, Valéria Dienes și-a creat propozițiile ritmice de timp după modelul piciorului ritmic al versului preluat din literatură.<sup>45</sup> Citând-o pe Valéria Dienes: „ritmica, ca o diviziune a timpului, distinge modelarea timpului mișcării, muzical și lingvistic.”<sup>46</sup> Ideea sa de bază coincide cu abordarea contemporanilor săi: „ritmul este important, este în orice”<sup>47</sup>, ritmul se creează atunci când sar, mă mișc, mă deplasez, creez ritm. Toate au considerat că aplicarea forței în timpul mișcării are o importanță deosebită. De asemenea, au fost de acord că se realizează pe o scară (Lili Kállai<sup>48</sup>, Sára Berczik<sup>49</sup>). Sára Berczik a dezvoltat polidinamica mișcării în ceea ce privește distribuția forței, care se caracterizează prin utilizarea diferită a forței de părți diferite ale corpului.<sup>50</sup> Este interesant că Valéria Dienes se întoarce la studiile sale muzicale doar în acest caz, prin urmare la ea scara dintre crescendo/accelerare și piano/decelerare a determinat modul de aplicare a forței. Se poate spune că conceptele morfologice ale școlilor Berczik, Kállai și Szentpál sunt identice: analiza structurii mișcării artistice, explorarea cursului mișcării în sine și arta expresiei, care tratează problematica spectacolului de dans, sunt imanente. Valéria Dienes a examinat importanța studiilor științei mișcării (orchesticii) – pentru ea rolul mișcării în dezvoltarea umană era mai important decât practicarea sa. În cadrul sistemului său, Lili Kállai a distins dezvoltarea abilităților<sup>51</sup>, pe care o atestă și programul referitor la examenul care se găsește în fondul său, în care a dedicat o secțiune specială din spectacolul susținut ca examen prezentării și exercițiilor de dezvoltare a abilităților. Deși atât Sára Berczik, cât și Olga Szentpál și-au conceput propria terminologie astfel încât numeroase abilități au fost dezvoltate, acestea nu au fost grupate, și nu au fost distinse într-un capitol separat. Capitolul IV. al disertației de doctorat demonstrează, de asemenea, faptul că sistemul de educație al lui Sára Berczik servește dezvoltării abilităților. Lili Kállai s-a ocupat în special de tematică și, spre deosebire de contemporanii săi, i-a definit și scopul: „conștientizarea abilităților, talentelor ascunse ale omului, eliminarea inhibițiilor, eliberarea trupului și a sufletului prin

---

<sup>45</sup> op. cit. - M3 Anno

<sup>46</sup> Ibid - M3 Anno

<sup>47</sup> Ibid - M3 Anno

<sup>48</sup> op. cit. – Lili Kállai, *Mozgásművészeti rendszerem II.* (în trad.: Sistemul propriu de artă a mișcării II.), 100.

<sup>49</sup> op. cit. Sákoviczné, *A nő harmóniája* (în trad.: Armonia femeii), 23.

<sup>50</sup> P. Berczik, Sára, *Művészi nevelés, Mozdulatszintézis I. rész* (în trad. *Educația artistică, Sinteza mișcării, partea I.*), Manualul Cursului de Formare Pedagogică a Artiștilor Mișcării, asociația Magyar Mozdulatkultúra Egyesület (Asociația Cultura Mișcării din Ungaria), Budapesta, 1995. 33.

<sup>51</sup> op. cit. - Fondul Lili Kállai, Fond 3/28.

corectarea greșelilor de mișcare, și dezvoltarea expresivității”.<sup>52</sup> Sára Berczik crede că cele trei elemente ale sistemului ei: chineziologia afectivă, intelectuală și propriu-zisă pot duce doar împreună la dezvoltarea abilităților de mișcare și – în paralel – la eliberarea sufletului prin inspirație. Interpretând ideile tuturor celor patru artiste ale mișcării, în ciuda diferențelor, se poate spune că au considerat că este necesară separarea părților corpului. Cu toate acestea, spre deosebire de Valéria Dienes, care a discutat rolul separării în crearea mișcării fantomă în relație cu sfera motrică, Lili Kállai, Sára Berczik și Olga Szentpál au simțit nevoia de a analiza corpul și au considerat că este important să examineze capacitatea de mișcare a articulației. Pe de o parte, din cauza capacității independente de adaptare și de exprimare a părții corpului și, pe de altă parte, pentru că erau de părere că izolarea poate determina și intensitatea mișcării generale. Ceea ce mai au în comun este sensibilitatea demonstrată la definirea semnificației rolului feminin și importanța luării în considerare a acestuia, precum și dedicația profesională și o abordare pedagogică consistentă. Pe lângă acestea se mai numără practica autocriticii, acceptarea de sine – nu doar ca persoană, ci și ca creator și profesor, precum și scopul comun al mișcării artei de mișcare: să devină parte a culturii generale. Toate cele patru artiste ale mișcării au căutat posibilitatea de a-și aplica tematica și metodele de predare într-un spectru mai larg, precum și dreptul de existență ca parte a dansului artistic de scenă și a educației fizice în masă. Ele au căutat răspunsuri la un gamă complexă de probleme, care, la rândul lor, au cauzat numeroase probleme pedagogice. Artistele contemporane pe care le-am analizat nu au ajuns la o poziție pedagogică unitară, de aceea a devenit inadecvată pentru răspândirea sa pe scară largă în școli, ca parte a educației școlare. Chiar și astăzi se poate observa că acele activități fizice, care sunt prezente ca o unitate a învățământului public, incluse în programa școlară, și nu ca element al activităților extrașcolare, au capacitatea de a forma o bază de indivizi mai mare. Potrivit presupunerii mele, dacă arta mișcării ar fi apărut în educația culturală școlară, și-ar fi putut fundamenta dreptul de existență, și poate nu ar fi fost dependentă de sprijinul bazat pe sistemul de relații al situației politice actuale la momentul respectiv. Fiecare școală de artă a mișcării a urmat o cale diferită, în ciuda faptului că am găsit similarități și suprapuneri în anumite domenii educaționale pe care le-am prezentat. Singurul punct de vedere asupra căruia au căzut de acord a fost opoziția față de lumea formalistă a baletului. Școlile credeau că pot crea o nouă lume și un nou stil de mișcare, ținând cont de lumea mișcării a tradiției,

---

<sup>52</sup> op. cit. – Fondul Lili Kállai, *Mozgásművészeti rendszerem II.* (Sistemul propriu de artă a mișcării), 95.

parțial ca motiv al dorinței de a evada din realitate. În opinia mea, structura sistemului de antrenament corporal al lui Sára Berczik a supraviețuit acestei epoci pentru că și-a dat seama că nu se poate construi ceva nou decât din greșelile trecutului, luând în considerare tradiția progresivă, dar și aici trebuie a se începe de la început. Arta mișcării a avut un fond de semnificație diferit înainte – și parțial și după – „eliberare”. Din informațiile descoperite originare din perioada de dinaintea „eliberării” am aflat că Lili Kállai, Olga Szentpál și Valéria Dienes au dobândit experiență la școli străine, „aducând acasă” din studiile pe care le absolviseră acolo pentru a-și fundamenta, pentru a-și concepe sistemul de învățământ independent, pentru a-i completa conținutul acestuia, prin care mă refer la introducerea disciplinelor predate. Deși Sára Berczik a fost admisă și a participat la cursurile multor maștri în timpul călătoriilor sale de studii la Viena, aceste cunoștințe nu erau în niciun caz la fel de bine întemeiate ca în cazul contemporanelor sale: datorită naturii cursului, care era de scurtă durată, ceea ce nu a permis cunoașterea exhaustivă a unui stil. Prin urmare, ea nu și-a construit sistemul de învățământ independent bazându-se pe tematica unei școli care este deja statornică și recunoscută la nivel internațional. Într-adevăr, vizitele sale la Viena i-au modelat abordarea, i-au putut confirma ideile, dacă era sau nu pe drumul cel bun, și i-au modelat și viziunea asupra sistemului educațional. Cunoașterea unor abordări mai noi, mai moderne, oportune epocii, a determinat-o pe Sára Berczik să-și revizuiască continuu sistemul, la care a lucrat până la moartea sa. Olga Szentpál scrie într-unul dintre studiile sale că nu a existat nicio colaborare între școli din cauza geloziei profesionale.<sup>53</sup> Lili Kállai, Olga Szentpál și Valéria Dienes au fost membre ale asociației Mozdulatcultúra Egyesület (Asociația Culturii Mișcării)<sup>54</sup> – s-ar putea presupune că interesul și scopul comun ar uni școlile. Totuși, un aspect din viața Sarei Berczik care nu trebuie neglijat este faptul că Lili Kállai nu a ezitat să o ajute să-și obțină diploma, asigurând astfel recunoașterea școlii sale, dobândirea dreptului la existență al acesteia. Niciun document scris pe care l-am găsit nu indicat dacă Sára Berczik era sau nu membră a asociației Mozdulatcultúra Egyesület (Asociația Culturii Mișcării). Lili Kállai, după închiderea prin decret a școlilor de arte ale mișcării, a refuzat să se recalifice – pentru a-și păstra dreptul de a exista –, făcând astfel un compromis. Ea a afirmat că „nu va da cu piciorul la în ceea ce a crezut și ceea ce a făcut

---

<sup>53</sup> op. cit. fondul Olga Szentpál, 32.2013.2.2.13.6.

<sup>54</sup> op. cit. fondul Olga Szentpál, 32.2013.2.5.15.

toată viața, la ceea ce știa că este bine.”<sup>55</sup> Olga Szentpál a avut o altă perspectivă, ea și-a propus să dezvolte un sistem instituțional cuprinzător, a integrat ideile deja conturate în arta mișcării și rezultatele acestora, iar prin sintetizarea lor în limbajele morfologico-stilistice importante pentru ea, a creat un nou curriculum pe care l-a adaptat așteptărilor stilului respectiv de performanță artistică. La fel ca Lili Kállai, nici Valéria Dienes nu a continuat să predea sistemul său: a scris studii filozofice, găsim și astfel împlinirea, de exemplu, a scris teoria evologică și memoriile despre Mihály Babits și Ervin Szabó. După interzicerea școlilor de artă a mișcării, Sára Berczik a continuat să predea într-o comunitate profesională de dans, ca parte a posibilului sistem de educație a mișcării, bineînțeles în conformitate cu tematici care coincid cu principiile ghidării – care a definit doar liniile directoare principale sub titlul de dans de societate și balet –, respectiv a predat gimnastică artistică și balet clasic. Gimnastica artistică a fost recomandată în curriculum ca tehnică suplimentară.<sup>56</sup> Scopul era comun, dar calea către scop era alta: căutarea unui nou limbaj al formei care diferă de mișcarea academică, precisă, construirea unui sistem bazat pe mișcarea naturală, crearea unui nou stil. A existat o definiție comună a scopului, chiar dacă studiile preliminare erau aceleași, elaborarea unui nou sistem pedagogic pentru a pune în funcțiune noul stil creat a fost concepută într-un mod diferit, ținând însă cont de rezultatele educaționale științifice și pedagogice ale trecutului și prezentului de la momentul respectiv. Toate cele patru artiste ale mișcării au format o trupă de dans, dar nu aveau un loc permanent unde să danseze. Funcționarea școlii lor era finanțată din taxele de școlarizare ale studenților mai înstăriți, nu au primit finanțare, deoarece activitatea lor era înconjurată de suspiciune politică. Toate s-au autoexaminat în mod constant, și-au asumat misiunea, s-au caracterizat printr-un simț al profesionalismului și o abordare pedagogică consecventă – atât în creație, cât și în pedagogie –, păstrându-și viziunea în care ce credeau, ceea ce a avut însă rezultate cu totul diferite, fapt care a fost explicat deja în teză. Dintre cei patru artiste ale mișcării, Sára Berczik este singura a cărei abordare sistemică este predată și astăzi, iar exercițiile publicate în cărțile sale sunt folosite în sistemul de învățământ artistic elementar. În calitate de profesoară maestră a universității Magyar Táncművészeti Egyetem (Universitatea de Artă a Dansului din

---

<sup>55</sup> Livia Fuchs, 1990, Beszélgetés Fáy Máriával (în trad.: O convorbire cu Mária Fáy), *Táncművészet (în trad.: Arta dansului)*, XV. (12), 22.

<sup>56</sup> Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet (Institutul și Muzeul Național de Istorie a Teatrului), Táncarchívum (Arhiva de Dans) [În fondul Kállai 6. Fond, cutia 30–71., Fond 3/63., am găsit documente referitoare la comunitățile profesionale de dans) (scrisoarea lui Dr. György Haán, șef de departamentul din consiliu, către instituția Budapesti Városi Tanács (Consiliul Orașului Budapesta), Departamentul de Educație Populară – 30 septembrie 1954].

Ungaria), duc mai departe în sistemul de învățământ superior disciplina de gimnastică pregătitoare și educație fizică estetică, fie sub forma unui curs de master, fie sub denumirea disciplinei de dezvoltare a competențelor, iar în cadrul învățământului universitar, le prezint studenților abordarea lui Sára Berczik și esența pedagogiei sale – completate cu rezultatele noilor cercetări metodologice actuale. În opinia mea, în acest fel Sára Berczik a reușit să mențină vie tematica pedagogiei mișcării a sportului artistic – nașterea unei noi ramuri sportive, care a trecut prin atâtea schimbări de nume – care, atunci când este completă cu alte tehnici de dezvoltare a abilităților, bazate pe mișcare, poate asigura, nu doar la nivel de hobby, ci și la nivel profesional, dezvoltarea studenților care doresc să danseze sau care doresc să danseze profesional.

Îmi închei rezumatul cu sentimentul lui Sára Berczik:

„În memoria părinților mei adoptivi, mătușa Karolina și unchiul Gyuri; simt că v-am ascultat: Sári.”<sup>57</sup> Motivul pentru care am ales acest sentiment este pentru că simt că este identic cu cel dintre mine, ca discipolă a lui Sára Berczik, și maestră, și reflectă în mod fidel relația dintre noi:

***În memoria lui Sára Berczik; simt că te-am ascultat: Gabriella Kézér.***

---

<sup>57</sup> op. cit. – Sákoviczné, A nő harmóniája (în trad.: Armonia femeii), 2.

#### IV. Bibliografie

1. Berczik, Sarolta, „*A gyermek táncművészeti nevelése*” (în trad.: „*Educația dansului la copii*”), In: Gedeon Dienes și Péter Morvay (ed.), *Táncstudományi tanulmányok (Studii de științe ale dansului)*, editura Akadémia Kiadó, Budapesta.
2. Bogácsi, Erzsébet, „A kor megérleli az embert” (în trad.: „Vârsta îl maturizează pe om”), *Népszabadság (Libertatea poporului)*, LV. (297), 9.
3. Devecseri, Veronika, *Berczik Sára egyetemes táncművész (în trad.: Berczik Sára, o dansatoare universală)*, in: Kővágó Zsuzsa (ed.), *Táncstudományi Tanulmányok (Studii de Științe ale Dansului)*, 1996/97, Magyar Táncstudományi Társaság (Societatea de Științe ale Dansului din Ungaria), Budapesta, 1997.
4. Dr. Dienes Valéria, 2000, *A plasztika profil tagozata (în trad.: Secțiunea de profil a plasticii)*, (Dr. Dienes Gedeon, Fenyves Márk, Pálos István, ed.), Budapesta, Fundația Orkesztika Alapítvány, 23.
5. *Dienes Valéria (1879-1978)*, Nemzeti Audiovizuális Archívum (Arhiva Națională a Audiovizualului), M2, ID: 334134, data emisiunii: 04.04.2007.
6. Fuchs Lívia, 1990, Beszélgetés Fáy Máriával (în trad.: O convorbire cu Mária Fáy), *Táncművészet (în trad.: Arta dansului)*, XV. (12), 22.
7. Hamar, Pál, „A testnevelés tartalmi korszerűsítésének nemzetközi trendjei a közoktatásban” (în trad.: „Tendințele internaționale ale modernizării de fond a educației fizice în educația publică”) 2009. Poate fi accesat la adresa URL: <https://ofi.oh.gov.hu/tudastar/testnevelés-tartalmi>, data descărcării: 2021.04.05
8. Hámos Veronika (ed.), *Emlékek a magyar mozdulatművészet kezdeteiből (1921–31) [în trad.: Amintiri despre începuturile artei mișcării din Ungaria (1921-31)]*, Nemzeti Audiovizuális Archívum (Arhiva Națională a Audiovizualului), M3 Anno, ID:307428, data emisiunii: 16.09.2016.
9. Jan, Assmann., *A kulturális emlékezet; Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrában (în trad.: Memoria culturală: Scriere, amintire și identitate politică în marile culturi antice)*, traducere de Hidas Zoltán, Budapesta, Editura Atlantisz Kiadó. 2018.
10. Kállai Lili, 1982, *Mozgásművészeti rendszerem I. (în trad.: (Sistemul propriu de artă a mișcării I.)*, Maác László (ed.), *Táncművészeti Dokumentumok*

- (*Documente despre Arta Dansului*), Budapesta, Magyar Táncművészek Szövetsége (Asociația Artiștilor de Dans din Ungaria), 198.
11. Kállai Lili, 1983, *Mozgásművészeti rendszerem II. (în trad.: (Sistemul propriu de artă a mișcării II.))*, In: Dr. Kaposi Edit, *Táncművészeti Dokumentumok (Documente despre Arta Dansului)*, Budapesta, Magyar Táncművészek Szövetsége (Asociația Artiștilor de Dans din Ungaria), 98.
  12. Kósa, György, interviu, *Mozdulatművészetről, 1. rész (în trad.: Despre arta mișcării, partea I.)*, Nemzeti Audiovizuális Archívum (Arhiva Națională a Audiovizualului), 1926, M3 Anno, ID:3074823, 2016.09.16, 14:26,
  13. Kutas, István, 1970, „Így lett művészi torna” (în trad.: Așa s-a născut gimnastica artistică”), *Képes Sport (Sport Ilustrat)*, XVII. (19), 26.
  14. s.n., 1922, *Scala-hangversenyek (în trad.: Concerte Scala), Színházi Élet (Viața la teatru)*, 1922. (43), 45.
  15. Lenkei Júlia, *Mozdulatművészet (în trad.: Arta mișcării)*, Budapesta, Editura Magvető – T – Wins, 1993.
  16. - Volt egyszer egy táncnevelési szak (în trad.: A fost odată un profil de educația dansului), *Színháztudományi szemle (Revista de Teatologie)* 37., OSZM, Budapesta, 2007.181.
  17. P. Berczik, Sára, *Művészi nevelés, Mozdulatszintézis I. rész (în trad. Educația artistică, Sinteza mișcării, partea I.)*, Manualul Cursului de Formare Pedagogică a Artiștilor Mișcării, asociația Magyar Mozdulatkultúra Egyesület (Asociația Cultura Mișcării din Ungaria), Budapesta, 1995.
  18. Sákovicsné, Dömölky, Lídia, *A nő harmóniája, Torna Berczik Sára módra (în trad.: Armonia femeii, Sport în stilul lui Sára Berczik)*, Budapesta, Hungária Sport Reklám és Marketing Vállalat (Compania de Reclame și Marketing în Sport Ungaria), 1988.
  19. s.n., *Anuarul Universității Semmelweis, 2001–2002*, Facultatea Colegiului de Sănătate (EFK), Universitatea Semmelweis, s.l., 331.
  20. Szentpál Olga și Rabinovszky Márius dr., 1928, *Tánc – a mozgásművészet könyve (în trad.: Cartea artei dansului și a mișcării)*, cu înregistrarea lui Angelo Hugo Erfurth (Dresden) și Máté Olga, Budapesta, Editura Általános Nyomda, Könyv- és Lapkiadó R.-T., 28.



21. Szöllösi, Ágnes, *Berczik Sára Mozdulatművészeti módszere (în trad.: Metoda orchestică a lui Sára Berczik)*, in: Fenyves Márk (ed.), Magyar Mozdulatkultúra Egyesület Mozdulatművészeti Jegyzettár (Asociația Culturii Mișcării din Ungaria, Arhiva de Lucrări Orchestice), Asociația Culturii Mișcării din Ungaria, Secretariatul Comun de Euritmică, NKÖM-Nemzeti Kulturális Alapprogram (Programul de Bază Cultural Național) Táncművészeti Szakkollégium (Colegiul de Specialitate pentru Arta Dansului), Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma (Ministerul Național al Tezaurului Cultural), Budapesta, publicație din 1 iulie 2002.
22. Vitray, Tamás, *Emlékezzen 2/2 (în trad.: Amintiți-vă 2/2)*, M3 Anno, ID:1831054, 1996, Nemzeti Audiovizuális Archívum (Arhiva Națională a Audiovizualului)
23. - *Töltsön velem egy órát (în trad.: Petreceți o oră cu mine)*, M3 Anno, ID:1958156, Nemzeti Audiovizuális Archívum (Arhiva Națională a Audiovizualului)

### **Documente din fonduri**

Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet (Institutul și Muzeul Național de Istorie a Teatrului), Táncarchívum (Arhiva de dans), fondul Dienes Valéria,

- 2010.2.1.6. 33.

Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet (Institutul și Muzeul Național de Istorie a Teatrului), Táncarchívum (Arhiva de dans), fondul Kállai

- Fond 3/50. 1-4.

- Fond 3/50, 4-8.

- Fond 3/28.

- Fond 3/63.

Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet (Institutul și Muzeul Național de Istorie a Teatrului), Táncarchívum (Arhiva de dans), fondul Szentpál Olga

- 32.2013.11.18.36

- 32.2013.11.8., 11.

- 32.2013.2.2.13.6.

- 32.2013.2.5.15.

## V. Publicații despre subiect

2017 - broșura conferinței VI. Nemzetközi Táncstudományi Konferencia (în trad: Conferința Internațională de Științe ale Dansului): Conferința Arta Dansului și Intellectualitatea 110., Principiile pedagogice și metodologice ale educației fizice estetice în formarea artiștilor de dans.

2018 Consorțiul UNI-V-ARTS, Facilitarea dezvoltării abilităților elevilor în instituțiile de învățământ public, EOP-3.2.6-16-0201600001, 30 de ore de formare continuă acreditată, material tematic fashion dans, gimnastica estetică a lui Sára Berczik în dezvoltarea abilităților, showdance conform tematicii diferitelor stiluri de dans (jazz, dans contemporan, improvizații de contact), păstrarea formării continue, precum și implementarea profesională a întregului program de formare continuă.

2020 Coautor al cărții intitulată FASHION DANCE prezentare metodologică cu planuri tematice pentru școlile elementare de artă [gimnastică pregătitoare/estetică, dans creativ pentru copii, tehnică de show dance (jazz, dans contemporan)]

Kézér Gabriella, 2022, Berczik Sára életpályája (în trad.: Cariera lui Sára Berczik), In: Kékesi Kun Árpád (ed. principal), *Theatron Színháztudományi periodika (Revista Periodică de Științe ale Teatrului Theatron)*, Budapesta, Fundația Theatron Műhely Alapítvány (Fundația Atelierul Theatron), XVI.(2), 47-60.