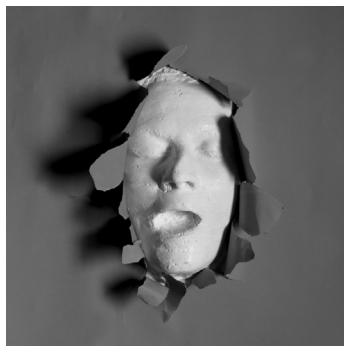


KÉZÉR GABRIELLA

BERCZIK SÁRA

Művészi nevelés – mozdulatszintézis

Berczik Sára egy szétesőfélben lévő, önmagát túlélte, a saját hatalmát kiüresedett társasági rítusokkal fenntartó,¹ ugyanakkor sokszínű és vibráló kulturális élettel bíró birodalomba, az Osztrák–Magyar Monarchiába született 1906-ban. Végigélt két világháborút, forradalmakat, demokratikus fellendüléseket és önkényuralmi fordulatokat. Édesanyja 26 éves korában tüdőgyulladásban elhunyt. A kislány akkor még mindössze 5 éves volt.² Anyja korai halálát követően nevelőanyjához, Perczel Karolához,³ édesapja nővéréhez költözött Debrecenbe. Ezt követően ő egyengette a sorsát. A nagynéni balettiskolájának megnyitása biztosította Perczel Sári (Berczik Sára) számára, hogy megfelelő, szakszerű képzést kapjon a klasszikus balett területén. Művészi képzéséhez még zenei képzés is párosult. Berczik Sára tíz évig csak klasszikus balettet tanult: olasz és orosz iskolát. Magánúton végezte iskolai tanulmányait, mert napjait a zene és a tréningezés töltötte ki. Az őt nevelő nagynénje társasági összejöveleket kedvelő ember volt, és sok esetben magával vitte Berczik Sárát is ezekre a találkozókra. Több ilyen összejövetelen arra biztatta Berczik Sárát, hogy táncoljon az egybegyűlteknek. Egy alkalommal az összejövetelen résztvevők közül Ehrlicher Gusztáv, megtekintve Berczik Sára improvizációját, elmondta Perczel Karolának, hogy Bécsben tett útja során hasonló mozdulatokat látott Ella Ilbachtól (térdelő helyzetben merevdőlést). Javasolta, hogy a sok tiltás helyett



**A testben lévő minta
megváltozik az átélt
érzelem, gondolat,
a zene által biztosított
impulzusok által.
Az átélt élmény
a testtel való kapcsolat
felfedezését teszi
lehetővé.**

egy bécsi tanulmányút megszervezése sokkal hasznosabb lehetne, ha már egy táncos „öszönösen erre az útra tévedt”⁴. Nagynénje átgondolva a javaslatot, elkísérte Berczik Sárát több ízben, hogy Bécsben a különböző neves, nem csak klasszikusbalett-mesterektől tanuljon. Ami Berczik Sárát érdekelte, az egyrészt az érzelmek kifejezése, vizualizálása a test által, másrészt egy új mozgásformanyelv kialakítása. A zenei formák megismerése révén rádöbbsent, hogy a klasszikus balett merevsége sem formailag, sem ritmikáját tekintve nem képes kifejezni a zene hatását és annak láttatását. Azt gondolta, hogy a test sokirányú gimnasztikai képzése tudná azt az utat biztosítani, hogy az előadó mozdulatai megfeleljenek formailag a zene formatanának kifejezésére. Az önálló táncestre 1922. október 29-én került sor Budapesten, a Vigadóban. Berczik mesternő elmesélése alapján ekkor már meggyőződésévé vált, hogy a modern út járható, hogy őt csak ez érdekli.⁵ A család fontosnak tartotta zenei tanulmányainak befejezését is, a zenei diploma megszerzését. „Perczel Karola szerint csak diplomával a kézben lehet a pályán elindulni, és amibe belefogott, végig kell vinni.”⁶ 1926-ban végzi el magánúton a zongora szakot a Zeneakadémián,⁷ valamint 1931-ben énektanári oklevelet is kap. Énektanári diplomájának megszerzése ellenére nem tölt be munkakört zeneiskolában. Nagynénje halála után az előadó-művészeti törekvéseit felcserélte a pedagógiai és a koreográfiai törekvéseire. „A korábbi fellépéseim, a kapott kritikák s nem utolsósorban a magasrendű tanulmányok feljogosítottak arra, hogy hamarosan saját iskolát nyissak”⁸ – nyilatkozta egy interjúban. A minisztérium, bár elismerte Berczik Sára bécsi tanulmányait és előadó-művészeti tevékenységét, de magyar mozdulatművészeti iskolában befejezett tanulmányok, végzettség igazolása nélkül nem adta meg kérelmére a mozgásművészeti oklevelet, amelynek megléte feltétele volt a mozdulatművészeti iskola beindításának. Kállai Lili segítségével 1932. év májusára szerezte meg a Mozdulatművelés Egyesület tanárképző tanfolyamán mozdulatművészetből a diplomáját.⁹ 1932-ben, huszonhat évesen nyitja meg első „mozdulatművészeti tanerőképző”¹⁰ iskoláját Budapesten, a Teréz körúton. 1944. március 18-án a Berczik-iskola bezárni kényszerült, sok más iskolával egyetemben, és ezzel megszakadt Berczik Sára pedagógiai tevékenysége is. Rokonaikhoz mentek vidékre a férjével, ott meghúzódva vészelték át a háború utolsó hónapjait. A MADISZ felhívására kezdi meg növendékeivel újból a munkát, és alapítja meg a Berczik-csoportot. Számos sikert arattak országszerte, még a Fővárosi Varieté is felkérte a csoport tagjait, hogy közreműködésükkel emeljék számos műsor színvonalát, s a későbbiekben a Berczik-táncscsoportból alakult a Fővárosi Varieté néptáncscsoportja is.¹¹ Berczik Sára nevét koreográfusként is jegyzik a Fővárosi Varieté számos produkciójában. Párhuzamosan a Testnevelési Főiskolán megalakuló táncszak tanárává is vált.

1948 után a mozdulatművészetet a szocialista kultúrreform betiltotta. A mozdulatművészet képviselőit, művelőit üldözték, diplomájukat érvénytelenítették. Berczik Sára ebben az időszakban kiszolgáltatott helyzetben volt. A mindennapi megélhetés biztosítása érdekében a mozdulatművészek más területen próbálták táncpedagógiai és módszertani ismereteiket átadni.¹² Berczik Sárának lehetősége volt a sportba integrálni az ismereteit, tudását, megteremtve egy új sportág, a művészi torna alapjait a Testnevelési Főiskolán. Az 1951-es év ismét fordulatot hozott az életében. A Lenkei Júlia által vele készített interjú során derült fény arra, hogy Berczik Sára férje a „tábornokper” következményeként került férjével a kitelepítési listára.¹³ A kitelepítés után arra tért vissza, hogy

csoportja feloszlott. Férje idegösszeomlást kapott, lakásuk nem volt. Férje tragikus halála után a munkába menekült, soha többé nem ment férjhez, gyermeke sem született. A művészi torna hazai alapítója, annak ikonikus alakja. Döntésének helyességét – pedagógiai módszerének sportba való integrálását – a későbbi évek versenysporteredményei is igazolták. 1978-ig volt a ritmikussportgimnasztika-válogatott vezetőedzője.¹⁴ 1995. február 4-től a Haynal Imre Egészségtudományi Egyetem Fizioterápia Tanszékével együttműködő posztgraduális mozdulatművészpédagógus-képző tanfolyam alapítója és esztétikustestképzéstanára.¹⁵ Párhuzamosan már az 1960-as évektől kezdődően tanít az – akkor még elnevezését tekintve – Színház- és Filmművészeti Főiskolán. „Varázslatos vitalitásának talán az lehet a titka, hogy szinte mindent tud a testünkről. Sári néni így kérdezett vissza: »Mit jelent a testünk?«, majd gondolkodás nélkül felelt saját kérdésére, melyben kifejtette, hogy születésünktől fogva halálunkig abba vagyunk bezárva.”¹⁶ A cikkből kiderül, hogy számára a testnél sokkal fontosabb a mozdulat. Nem mindegy annak minősége: akkor jó, ha „intelligens”. Mai szemmel nézve a tudatos testhasználatot fogalmazta meg azzal, hogy például törekedett a tudatos izomhasználatra, ami egy szelete a testtudat kérdésének. A cikkben megfogalmazza a legnagyobb problémáját is, azt hogy „rájöjnek: az ösztönöség hogyan megy át tudatosságba”.¹⁷ 1997-ben készült vele az utolsó interjú, ekkor 92 éves volt.¹⁸ Munkatársa és volt tanítványa, Szollás Erzsébet méltatja óráit, ambícióit: „Mai napig képi magát, nincs két egyforma gyakorlat, meglévőkből összeállított újabb és újabb kombinációkat alkalmaz.”¹⁹ Arra a kérdésre, hogy mi a véleménye mozdulatművészetéről, így nyilatkozott: „Ugyanolyan komoly művészetnek tartom, mint a baletet, de még nem érte el, nem érhetette el azt a magasabb fokát, amit a klasszikus balett 300-400 éves múltja visszatekintve elért. Úgy gondolom, hogy bekövetkezik majd.”²⁰ „Ezen a technikán dolgozom ma is, amit modern technikának, esztétikus képzésnek nevezünk. S még jobban szeretném ezt rendszerezni, s önálló technikai műfajjá alakítani.”²¹ 1999. február 25-én hunyt el. Berczik Sára az egyetlen mozdulatművész, akinek oktatási rendszere még mindig jelen van a közoktatásban az alapfokú művészeti oktatás részeként. A művészi torna – amely időközben oly sok névváltozáson ment át – életben tartotta és tartja egy új sportág megszületése által mozgáspedagógiai tematikáját, amely egyéb mozgásos képességfejlesztő technikáival kiegészítve professzionális szinten is képes biztosítani kortól függetlenül a növendékek fejlődését.

Az affektív mozdulattal a saját maga által az egyik legfontosabbnak tartott pedagógiai elve.²² Ezzel a témával kifejezetten csak Szöllősi Ágnes – Berczik Sára mozdulatművészeti módszeréről szóló – tanjegyzete foglalkozik, pedig Berczik életrajzából tudjuk, hogy nagyon fontos volt ez a téma számára. 1949-es főiskolai jegyzetében nem jelentethette meg a mozdulatművészeti elemzéseit, emiatt sokat gondolkodott azon, hogy egyáltalán kíván-e a főiskolán oktatni.²³ Úgy vélte, hogy az affektív mozdulattal nélkül a képzés nem tudja biztosítani teljes értékűen a hallgatók fejlődését. Hiszen a mozdulatszintézis különböző részeinek egységes egészként való elsajátítása garantálja csak a teljes körű, alapos ismeretét és elsajátítását a különböző mozgásformáknak. A mozgásművészet nem csak a technika, nem csak a folyton változó dinamika és erőhatás függvénye. A mozgás művészete „egy folyton fluktuáló valami, amelyhez csak tehetség révén tudok hozzáférközni, és csak annyi valósítható meg belőle, amennyi kapacitás (befogadóképesség), intuíció (ösztön) és produktivitás (alkotóképesség) van az egyénben”²⁴. Folyton változó, hullámzó folyamat, melynek során a befo-

gadóképeség, alkotóképesség – nem tudatosan a cselekvés eredményeként – más-más értékeket hoz felszínre. A más energiabefektetéssel járó folyamatok összetételükben nem állandók, hanem az emberi akarat és értelem szabályozásának eredményeként változnak, és sajátos attitűdöt feltételeznek. A Berczik által kimondott „fluktuáló valami” része a mozdulatszintézis lényegét is magában foglalja, melyet a mesternő így foglalt össze: „A legmagasabb tanulmányi szinten a növendék célja formaalkotó hangulat közlése. E hangulatnak olyan erősnek kell lennie, hogy kifejezővé válhasson, hogy késztetést érezzen a megvalósításra.”²⁵ Ezek a gondolatok az érzelmek interpretálásnak fontosságáról szólnak, amelyek során a kifejezőmód kerül előtérbe. A testben lévő minta megváltozik az átélt érzelem, gondolat, a zene által biztosított impulzusok által. Az átélt élmény a testtel való kapcsolat felfedezését teszi lehetővé. „Ha az érzelmeket elég erősen átültetjük mozdulatba, a kifejezés hatásosabb lesz, és a mozdulatban értelmet kap, tehát a formaalkotó hangulat gyökere az érzelem, a kifejezés gyökere az átélés, azaz az érzelem mozdulatba öntése.”²⁶ Az ilyen módon formát öltő alkotás jobban hat nézőjére. Érdekes megjegyzés olvasható a tanjegyzetben, amely a tehetség fogalmi rendszerének értelmezésére utal, miszerint „el lehet kerülni azt a gyakori tévedést, hogy a lelkileg gátlásos növendéket, aki nem képes beleélni magát egy érzelmi témába, tehetségtelennek minősítsük”.²⁷ Az ilyen növendék tartozhat az úgynevezett „föld alatti típusú tehetségek”²⁸ közé is. Azt gondolom, hogy az ilyen típusú növendéknek az a félelme, ha egy munkafolyamat során kitűnik, akkor társai esetleg nem fogadják el őt. Nem szeretne kilógni a sorból. Nem szeretne többnek mutatkozni, mint a többiek, mert akkor társai esetleg nem válnak együttműködővé. Berczik Sára ezen gondolata humanista pedagógiai szemléletmódra utal: az önkifejezés fontosságára, az egyén és a közösség szempontjából egyformán fontos belső harmóniára és cselekvőképességre irányítja a figyelmet. A kifejezés egyfajta érzelmi komplexum, amelyet kiválthat cselekedet, képzet, gondolat, érzéklet. Minden technikai tudás megszerezhetővé válhat, de az érzés, amit a mozdulat kivitelezésének folyamán az azt végző átél, az csakis az övé.

Berczik tanulmányozta Wilhelm Wundt érzelmekre vonatkozó elméletét is. Az affektív mozdulattani részben ír részletesebben Wundt²⁹ elméletének a pedagógiájára tett hatásáról. „Wundt szerint három érzelepár és ezek dinamikája benne van minden emberben, de fokozottabb mértékben a művészekben.”³⁰ A három érzelepár: az öröm és a fájdalom, az izgalom és a nyugalom, valamint a feszültség és a feloldás. Ezek az átélt események az érzelepárok közötti minőségi skála valamely fokán helyezkednek el, melyek felszínre hozása bármely más impulzus hatására megtörténhet. Ez lehet zene által kiváltott indíttatás, ösztönzés, a mozgásra vagy bármely, a szubjektummal történt eseményre való reakció vagy egy instrukció által kiváltott válaszreakció. Ezeket az indulati (affektív) folyamatokat tartotta fontosnak Berczik, mint amelyek hozzásegítik a növendéket az előadó-művészet alapját is jelentő kifejezőerő fejlődéséhez. Az előadókészség javulása mellett fontos még a testben lévő izomtónus-változások erejének megérezése. A különböző érzelmek más-más izomtónus-használatot váltanak ki a testben, valamint változik mellette még a mozgás sebessége is. Az érzelmi hatások kiváltására Berczik az improvizációs feladatokat alkalmazta. Érzelemkomplexumoknak nevezte az improvizációs gyakorlatokat, amelyeket a növendék egy adott téma alapján, adott stílus és adott technika eszközeivel fejezhetett ki. Ez a folyamat eredményezte a stílusgyakorlatokat. Megfogalmazása szerint

„a hangulat rögződött érzelem”.³¹ Ha a rögzült hangulatot átélés követi, akkor az ebből fakadó mozdulatok kifejezővé válnak, értelmet nyernek. Ezen a ponton már gondolni lehet a kompozíció, az alkotás rögzítésére. A pedagógus ebben az esetben eléri célját: növendéke önállóan alkot. „Hogy ehhez az út időben és a módszer egyes részleteiben mennyi foglalkozást igényel, azt az egyén vagy a növendék hajlamai, tehetsége fogja megszabni.”³²

Az órákon az affektív folyamatok átélését vezetett improvizációs feladatok használatával segítette. A vezetett improvizációs feladatokat nemcsak a különböző érzelmi skálák megéreztetésére és az általuk kiváltott előadásmód fejlesztésére használta fel, hanem az improvizáláson keresztül vezette be többlépcsős formatani pedagógiai rendszerét is. Karmunkával kezdte az improvizálást, majd a karmunkához a törzs munkáját kapcsolta, utána a lábak mozgását, végül pedig a teljes test mozgása következett. Csak ezt követően kerülhetett sor a különböző mozdulatformákra. Számára az volt a legfontosabb, hogy a növendékek megismerjék a testüket és a testrészek által kivitelezhető különböző mozgáslehetőségeket, azon belül a ritmikai és dinamikai sokszínűséget. Célja a kreativitás felkeltése és fejlesztése volt, mozgásban, ötletben, alkotásban. A másik testének, a teste tevékenységeinek és mozgásainak megértéséhez a saját test érzékelésén keresztül vezet az út: a másik ember és a dolgok is a test által kerülnek rögzítésre. Mindez gyökeresen átírja a másik ember és annak testi tevékenységeihez, testi mozgásaihoz való viszonyát, miközben szembesül saját testi idegenségével is. A vezetett improvizációs feladatok, legyenek azok akár egyéni vagy csoportos megoldások, hozzásegítik a növendéket különböző mozdulatformák elsajátításához is. Nem véletlen tehát, hogy a tanjegyzet affektív mozdulatban részében foglalkozik a formatani stílusok technikai osztályozásával. A különböző mozdulatformák (művészileg stilizált mozgások) elsajátítása hozzásegíti a növendéket a technikai formálás elvének megismeréséhez, megtanuláshoz. „Ha egy mozdulatban a részletes munka olyan egységbe olvad, hogy az elválaszthatatlanság harmóniáját ölti, úgy a mozdulatforma technikai kivitele plasztikusnak mondható.”³³ Mindig a tartalom, a nézőknek szánt üzenet, a közlendő összessége határozza meg a kompozícióban, hogy a kivitelezés során milyen stílus érvényesüljön. A tartalom például lehet eseménysor, egy pillanatnyi érzelmi állapot, kiragadott szituáció, gondolat, egy szöveg értelmezésének kifejező eszköze. A kompozíciók szerkesztési módját a tartalom kivitelezéséhez választott technikai stílus egyöntetűsége határozta meg. Ezt a fontossá vált elvet azzal készítette elő, hogy a tanult mozdulatformákban a technikai stílus összetartozását kereste. A mozdulatforma bármely a test által végrehajtott elmozdulást jelent, legyen az csak például lépés vagy járás térben, időben.

Ezen elv mentén segítséget nyújtott a növendéknek a mozdulatszerkesztés összetartozásának megértésében. A táncos által kivitelezett mozdulatok alapján három stílust nevezett meg, különített el: a klasszikust, a romantikust és a modernt. Ebben az esetben nincs szó tartalomról, kizárólag csak „alaki megjelenésről”,³⁴ azaz forma, vonal és jelleg szerinti megkülönböztetésről. A test ízületi lehetőségeinek mozgáspályája és a hozzá kapcsolódó testrészek egymáshoz viszonyítva változtatják helyzetüket. A mozgáspálya lehetőségeinek határt szab az emberi test alkata, az ízületi összeköttetés anatómiai felépítése, az alátámasztási pont(ok) lehetősége és módja, amely az egyensúlyt biztosítja. A klasszikus stílust tekintve visszaköszön a zenei képzettsége, miszerint alkalmazkodni kell a kitűzött harmónia elvéhez, akár csak a klasszikus összhangzattani kompozíci-

ók esetében. Ilyen értelemben a vezetett vonaloknak tisztáknak kellett lenniük, és harmonizálniuk kellett egymással. Vonal az a mozdulat kiindulási pontja és végpontja között megtett út, melyet megszakíthat például egy irányváltás, tempóváltás, erőhasználat módjának váltása, ritmusváltás, amely a mozdulatból egy másik mozdulatot generál. A mozdulatok közötti váltás lehet egyidejű és egymás utáni. Ezeknek a különböző útvonalaknak, melyeket a testrészek között lévő viszonyok, helyzetek határoznak meg, együtt fellépve egységes hatást kell mutatniuk, működésükben és megjelenésükben egymást kiegészítve, kiegészítve, erősítve megjelenési formájukat. Ezzel a tiszta vonalvezetéssel biztosította a plasztikai egyensúlyt, a mozdulat kifejezőerejét, mellette mind a ritmika, mind a dinamika tekintetében szabadságot adott. Ez a szabadság csak addig adatott meg, amíg a kitűzött harmóniát a forma nem bontotta meg, a zene és a mozgás esztétikai rendje megmaradt. Amíg a klasszikus forma zárt, szimmetrikus rendszert alkotott, addig a romantikus forma technikailag az egyéniséget, az egyéni megoldásokat helyezte előtérbe. A modern stílus esetében a vonalvezetés tisztasága megint előtérbe került, azonban az arányok megváltoztak, nem volt jellemző rájuk a harmónia. „A tagokat esetleg aránytalan formákba zárja, de az eltűzött vonalvezetés mellett is hat a vonalak túlzott azonossága, vagy az elemezhető sokirányú vonaltörés domináló ereje.”³⁵

Berczik Sára a modern stílusban új utakat keresett, a klasszikus balett kötött stílus- és formanyelvvilágából való kitörés vezérelte. Először a modern zene által kiváltott érzelmek gyakoroltak rá hatást. A modern stílusban kereste azokat a formákat, ahol a test szabadon szárnyalhat, és az előadó kizárólag csak érzéseinek és gondolatainak kifejezésével foglalkozhat. Kísérletezett, és ennek eredményeként létrehozott egy új mozgásnyelvet. Felfedezte, hogy az azonos végtagok mozgásának dinamikája eltérő is lehet. Szabálytalan alakzatok és formák használata került felszínre. Ellentétben a klasszikus balett törzsmunkájával a törzs szabad elmozdulási irányainak és íveinek használata került nála előtérbe. Kiaknázta a polifonikus³⁶ lehetőségeket a test végtagjainak akár ritmikai, dinamikai, térbeli viszonyrendszerében is. A zene és a mozgás különböző tagoltságának ellenére az összetartozás érzete megmaradt, és ezáltal egy belső rend is létrejött a zene és a mozgás között. A formatani stílusok pedagógiai rendszerében az egyenletes dinamikájú, tisztább vonalú mozdulatformákat részesítette előnyben az oktatási folyamat kezdeti fázisában. Ezt követték a változatosabb dinamikájú és a térbeli kiterjedésüket (térirányok, térszintek) tekintve jobban kihasznált dimenziójú mozdulatok, legvégül pedig az erősebb formaérzékeny kiváltó mozdulatformák, amelyeket a törzsmozgások összetettsége és a mozdulatok koordinációs bonyolultsága jellemezett. „A technikai osztályozás mellett az anyaggyűjtés művészi elgondolása az, hogy a növendék az elgondolt alkotáshoz maga teremtsen meg formastílusát, mind táncilag, mind mozdulatilag.”³⁷ A Berczik-módszer formatani stílusainak technikai elsajátítása iránymutatást adott a növendékeknek: egyfajta mozgásszótárt, mozgáskészletet biztosított, és testtudatformáló szerepe volt. A mesternő úgy vélte, hogy a növendékek a három formatani stílus – a klasszikus, a romantikus és a modern – elsajátítása által, a tanultak variálásával képessé válhatnak saját mozgásformanyelvük megteremtésére, a kompozícióhoz szükséges formaanyag mozgáskészletének újraalkotására. Következétesen felépített rendszerében az egyszerűtől az összetett koordinációs és mozgástechnikát igénylő feladatok felé haladt, aminek kiteljesedése a három formatani stílus technikai osztályainak elsajátítása volt. A formatani stílusok elsajátítása –

amely egyik alkotó egysége volt affektív mozdulatlanának – elképzelhetetlen esztétikai rend nélkül. „A művészet és a szépség egymástól elválaszthatatlan, bár való igaz, hogy ami esztétikus, még nem művészet, de a művészet nem fogható fel esztétikai rend nélkül.”³⁸ Berczik Sára az esztétikai értékminőséget meghatározó szempontok által megfogalmazta, hogy számára mit jelent a szép mozgás esztétikai rendje. Az esztétikai rend az érzelmek, gondolatok, a hangulatok által kiváltott élmény megvalósítása során jön létre, ehhez társul az egyén, az alkotó személye és az ő belső készítése. Az eredmény tekinthető művészinak, szépnek is, ha találkozik a mozgást végző személyiségével, és bármely módon megérinti az élményt befogadó nézőt. Ha a kompozíció formatani stíluszabályt követ előre meghatározott módon, akkor biztosítottnak látszik az esztétikai rend és a művészi mozgásformanyelv megeremtése.

A táncról és a gimnasztikáról való esztétikai gondolkodás nem passzív mozdulathordozónak és a mozdulatban megnyilvánuló létezőnek fogja fel a testet, hanem egy reflektív, organikus egésznek, amely a mozgásnak és az esztétikai tapasztalásnak³⁹ a fókuszpontja. Ebben az értelemben tudatosítanunk kell, hogy a test egy mozgásra, táncra tanítható potencialitás, amely végeredményben esztétikai értéket létrehozó egészként fog működni. Ahhoz, hogy esztétikai rendről beszéljünk, szükséges a tér-idő-erő esztétikai törvényszerűségeinek megfelelni. „A mozgás vizuálisan felfogható folyamat. Minden mozgás térben jelenik meg, időben zajlik, és ami létrehozza, az az izomzat ereje. Ennek megfelelően minden mozgás – a mindennapi is – a tér-idő-erő kapcsolata; de esztétikussá csak akkor emelkedik, ha a mozdulatot szabályos tér, szabályos idő, szabályos erőviszonylat alkotja.”⁴⁰ A tér-idő-erő közötti törvényszerűségek megértéséhez elemezni kell viszonyrendszerüket. Bármely mozgás, mozdulat, gyakorlat e három tényező ismeretében elemezhető és mérhető. Az analízis vezet a mozgás megértéséhez és értékeléséhez. Berczik Sára rendszere szerint az elemzés tér-idő-erő kapcsolata során két irányban történhet. Történhet szimultán, amikor „a mozdulaton belül a testrészek egyidejű egymáshoz való viszonyát vizsgáljuk”⁴¹, valamint szukcesszív módon, mely esetben „a mozgásfolyamatokon belül a részek tagoltságát, az egymásutániség rendjét vizsgáljuk”.⁴²

Minden egyes mozdulatnak, mozgásfolyamatnak megvan a saját specifikus viszonya egymáshoz térben, időben és erőben. Berczik a három alkotóelem (tér, idő, erő) irányát összehangolásuk egységében határozta meg, mely egy mozdulat, mozgássor harmonikus kivitelezésének módját segítette elő. Az idő viszonylatában fontosnak tartotta a zene időbeli vizsgálatát, mivel a mozgásformán és a zenén belül az idő törvényszerűségeinek ismerete szükséges ahhoz, hogy mind a zenei alkotást, mind a mozgáskompozíciót megértsük. Ahhoz, hogy a mozgás megfelelően plasztikus harmóniát alkosson, Berczik Sára szükségesnek tartotta a tér-, idő- és erőtényezők vizsgálatát.

Most nézzük meg a tér használatát és szerepét pedagógiai rendszerében. A mesternő a teret meghatározott *térlépcsőkre*⁴³ (térirányok és térszintek) osztotta. Ha a tér nincs felosztva, véleménye szerint nem válik mérhetővé az elmozdulás mértéke. 45 fokban állapította meg azt az eltérési szöveget, amely már tisztán észlelhető. „A testrészek egyidejű egymáshoz való viszonya a mozdulatplasztika, mely felmérhető vízszintes irány, magassági fok és hajlítási szög szerint.”⁴⁴ Megállapítást tett a mozgásfolyamatok haladási irányának rendezettségére vonatkozóan is. A különböző mozgás- és mozdulatrészek egymáshoz való viszonya „*mozduláció és térrajz szerint*”⁴⁵ mérhető fel. A térlépcső meghatározása után a térhez

kapcsolódó elmozdulás másik tényezőjeként fontosnak vélte az *irány* fogalmának tisztázását, amely a mozdulatelemzésnek is része. „A növendék számára meg kell határozni a gyakoroltatás, illetve a bemutatás relatív főfrontját, amelyet kiindulásként egyes irányoknak nevezünk. Tanításnál az egyes irány a tanárral – egy bemutatón a nézőkkel – szemben lévő hely.”⁴⁶ Ez egy viszonylagos meghatározás, mert a térlépcsőben történő elmozdulás szerinti bármely pontot kijelölhetek főfrontnak. „A főfront meghatározása után a továbbiakban mindig a jobb kéz felé viszonyítjuk az irányskálát. A 45 fokos térlépcsőkből álló szakaszok alapján már matematikailag is nyilvánvaló, hogy nyolc iránymódosítás után érünk a kiindulóponthoz.”⁴⁷ Az irányok módosítása nemcsak az egész testre értelmezendő, hanem annak részeire is. Megjelölhetem, hogy a jobb láb jobbra, 45 fokos szögben a talajon kicsúsztat nyújtva, ehhez képest a jobb kar nyújtva kivezet 90 fokra. A testrészek kapcsán fontos a növendék számára megjelölni a magassági fokot és a hajlítási szöget is. Berczik Sára az emelés és mélyítés térlépcsőjét minden irányban szintén 45 fokban határozta meg. „Ebben az esetben érdekesen alakul a helyzet, mert például a törzs az alaptartásból kiindulva az első lépcsőt mélyítéssel éri el, míg a láb és kar esetében ugyanez emelés.”⁴⁸ A harmadik tényező, a *hajlítási szög* esetében a hajlítás fokát a térlépcső szerint szintén a „tisztá” 45 fokos elmozdulás mértékének megfelelően határozta meg. Így az alaptartásból kiindulva a hajlítási szög mértéke lehet 45, 90 és 135 fokos. „A hajlítási fokokat a lábnál a térd- és bokaízületek, illetve a karnál a könyök- és csuklóízületek egymáshoz viszonyított szöge határozza meg.”⁴⁹ A térben történő mozgásfolyamatok sokrétű és változatos koordinációs alkalmazása, gyakoroltatása fejleszti a *térérzéket*. „A térérzéknek a tanítás folyamán történő fejlesztése döntő jelentőségű, mind a formaérzék, mind a formalitás tekintetében.”⁵⁰ A mozgásfolyamatok térben való haladása, a különböző pontok geometriai vonalakkal történő rögzítése Berczik Sára szerint úgynevezett *térrajzot*⁵¹ eredményez. A két irányt összekötő gördülékeny átvezetést nevezi a mester *modulációnak*. „Egy példával megvilágítva, akárcsak a zenében, az egyik hangnemből a másikba való sima átmenetet jelenti.”⁵²

Fontosnak tartotta egy mozdulatkompozíció, mozgásfolyamat, mozdulat kivitelezése során az idő vizsgálatát, törvényszerűségeinek felállítását. „A mozdulatok egymásutániságának időbeli rendje a mozgásformák rendezettségéből épül ki.”⁵³ Ennek első szempontrendszer a mozdulatokon belül a testrészek egyidejű vizsgálata volt. Fontosnak tartotta azt, ami mérhetővé is tette a vizsgálatát: a metrum, ritmus, tempó összhangjának elemzését. Második szempontrendszer a formatani kérdéseket vizsgálta, azaz a mozdulatok egymásutániságának időbeli rendjét, amelyet szintén a mozgásformák rendezettségére vezet vissza. Az általa megfogalmazott legkisebb mozdulatformai egység a motívum, ezt követte a mondat, majd a legnagyobb formatani egység, a periódus. Így fogalmazta meg ezt *Mozdulatszintézis* című tanjegyzetében: „Egy gyakorlat összeállítása már zárt formát alkot, hosszabb-rövidebb formarészekből kiépülve.”⁵⁴ A mozgás esztétikai törvényszerűségének harmadik elemét *az erő vizsgálata* képezte. „Az erő minden mozgás létrehozója. A dinamikának fontos szerepe van a modern mozdulatok megformálásában. A dinamikai skála kiszélesítése, valamint a feszítések és lazítások differenciáltabb izomműködést hoznak létre, és ez egyben a modern képzés orvosilag is alátámasztott igazsága. A különböző erőadagolás révén megoldható változatos dinamika a mozdulatformákban is érvényesül.”⁵⁵ Minden erőhatás más-más izomtónus-változással párosul, mely utal az energiafelhasz-

nálás módjára. A mozgásminőség erőskálájának két végpontja: könnyű-erős. Az erő különböző típusai vannak jelen a mozgás során. Egyrészt a belső izomerő, másrészt a külső erők, mint például a súrlódás, gravitáció, ellenállás. Az izomfeszültség mértéke a külső erőhatás függvényében változik. Egy két test közötti kontakt-mozgásfolyamat során akár a testre ható külső és a belső erő is túlsúlyban lehet. Ebben az esetben dinamikus izomerő-kifejtés hatására történik meg a mozdulat. Egy a modern technikában használt, megtartott kontaktemelés során ha statikus, tartásos helyzet áll fenn, akkor a külső és belső erők mértéke megegyezik. Egy érzelmi hatás idegingerületet vált ki, amely meghatározza az erő-kifejtés mértékét. Válaszként az izomtömeg összehúzódással vagy elernyedéssel válaszol. Berczik Sára megkülönböztette a pillanatnyi és állandó erő módozatait: feszítés, lazítás és a kettő kombinációja. A módokban további fokozatot, minőséget jelölt meg.⁵⁶ „A mozgásfolyamat egymásutániségának erőbeli rendje a frazírozás, a kifejezően értelmes tagolás.”⁵⁷ Értelmes tagoláson a változatos dinamika helyes alkalmazását értette. A dinamika mozgásminőségének változásáért az erő mellett más meghatározóknak is van szerepük, ezek: idő, ritmus, sebesség, metrum, tér.

Esettanulmányként a tér-idő-erő összefüggésének színpadi gyakorlatban történő megértésére *A halál és a leányka*⁵⁸ című, 1946-os koreográfiájából elemzek egy részt. Az etűdhöz felhasznált zene Schubert d-moll vonósnégyese, *A halál és a leányka* című dal témájának variációs feldolgozása. A rekonstrukció Szöllösi Ágnes⁵⁹ visszaemlékezése nyomán készült. A kinesztetikus tapasztalás⁶⁰ megfigyelésére alapul Berczik Sára néhány mozzanata a koreográfián belül. A közös séta (a leányka a halál karján fekszik, kissé kifelé fordított mellkassal, elfordítva tekintetét a haláltól) más-más erőviszonyok használatával fejezi ki az idő múlását, a leány erejének fogyását, elesettségét. Először mint erős, kitarulkozó nő sétál, majd mint beteg, akit hozzátartozója (a halál) kísér aggódva a folyosón, harmadszorra mint erejét elvesztő nő, aki már csak a megváltásra vár, feladva addigi életét. A testséma⁶¹ tekintetében is változik a leánykánál a gravitációhoz való viszony. Az erőskála két végpontja közé tehető a testnek a tér alsó szintjére történő érkezése: a gravitációval szembeni ellenállás – a gravitáció győzelme a test felett, ezzel is nyomatékosítva a koreográfián belül az idő múlását és a cselekmény ívét. Változó érzéseket csal ki a koreográfia a nézőből mind a halál, mind a leányka esetében. A halál félelmetes, néha megértő, szimpatikus, elgondolkodó, erőszakos, gyengéd, manipulatív. A leányka elesett, megértő, kihívó, taktikus, kétségbeesett, dühös, gyengédnek tűnő. A két szereplőnek éppen az aktuális pillanatban összegzett jellemvonásai határozzák meg a cselekmény ívét: a vonzást, a taszítást, a kettejük közötti harmóniát. Az idő múlását tekintve a darab során megfigyelhető volt, hogy a több ízben koreográfusi megoldásként alkalmazott mozdulatlanúság az időtartamot tekintve egyre hosszabbá vált, felkészítve és előrevetítve a nézőben az elmúlás tényét, amely mozdulatlanúsággal párosul, és amely Berczik Sára által a tér alsó szintjén ér véget, a karok és kézfejek zárt elrendezésével. A halál szélesre tárja karját, és a leány belép. Megáll a halál előtt, és fejt az ő mellkasára hajtja. A halál bezárja karjait, bekebelezve ezzel áldozatát, és a leány háta mögött keresztezve összezáródik karjával együtt a köpenye is. Egy utolsó, de gyenge erőfeszítés következik, amikor a leány az ég felé emeli két kezét a köpenyből egy résen át. A halál utánanyúl, és szétfeszíti összekulcsolt kezét, karját, ahogy már ezelőtt számos alkalommal történt. A leány

lecsúszik a padlóra, mozdulatlanul fekszik csukott szemmel. A halál lehajol hozzá, elrendezi a kezét, és összekulcsolja.

Berczik Sára az etűdben számos mozgáspályát is használ, amelyet hitelesen fejez ki a kompozícióból a következő jelenet: a halál a leányt mindkét lábánál fogva a vállán keresztül eresztí, csúsztatja le biztonságosan a talajra, fekvő pozícióba, azt követően, hogy felsőtestét hátrahajlás közben ide-oda, jobbra-balra dobálta. Ezt követően gyengéden megemelve a leány fejét, majd felsőtestét, ülő helyzetben keresztül felállítja őt. A leány a felállást követően a halál karjába omlik. A halál most is forgat rajta egyet, de a leány már nem képes magát úgy tartani, ahogy az előző ilyen jellegű emelésnél, lába majdnem érinti a talajt. Újabb emelés következik. A halál a hátán keresztben felvéve a leányt (hassal lefelé) megdönti őt. A leány lába a halál jobb válla mellett, feje pedig, egészen megközelítve a talajt, lóg a halál teste mögött. Átlendítve őt, a másik oldalára eresztí le a talajra. Ez a rövid részlet is tükrözi a tér-idő-erő sokoldalúságában rejlő sokszínűséget.

A példaként felhozott Berczik-etűd „a tér, súly, idő, áramlás, dinamika, valamint a táncosok együttesének vektorális erejét tükrözi, amely során a néző az adott pillanatban képes mindezt dekódolni, de nem úgy, hogy rögzíti a jeleket és kapcsolódásukat, hanem úgy, hogy a táncosok és koreográfiájuk útvonalt követve a test- és mozgásirányító sémája segítségével vesz részt benne”⁶². A mozgáspályák sokoldalú fejlesztése, a mozgás esztétikai törvényszerűségei (tér-idő-erő) „nemcsak a mozgáskultúra terén nyújt felmérhetetlen fejlődési lehetőséget, hanem utat nyit a kifinomult ízlés kibontakoztatásához.”⁶³ A koreográfia stílszerűen reprodukálja a leányka sajátos érzelmi állapotát. A darab túlmegy pusztán a testtechnika megnyilvánulásán: a mozdulatok összefűzésének módja – párosulva a táncos kifejezőerejével – bemutatja a halál felé vezető út és a végső megbékélés egyik lehetséges érzelmi válságának vizualizálását. Hiszen a koreográfia egy vízió, amelyben a halált – fizikai valójában – egy férfi testesíti meg. Elvonatkoztatva az előadáson alkalmazott és a koreográfia bizonyos pontjait kiemelő, a reprodukálás alkalmával használt szcenikai megoldásoktól – kizárólag az alkotó mozgásformanyelvére koncentrálva –, felfedezhető a zene és a mozgásnyelv kapcsolódása, figyelembe véve a zene törvényszerűségeit, dinamikáját, tempóját és periódusbeosztásait. Végigkövethető a halálszerep szemléltetésén belüli megkülönböztetés. A halált két módon ábrázolja a témán belül: részben embertelen, de olykor emberi érzelmi válsággal küszködő személyként. Felfedezhetünk különbségeket, árnyalatokat a mozgások erőhatására vonatkozóan a fizikumban, a dinamikai skálában, mely különbségek egyértelművé teszik a nézőnek, hogy meglás-sa, észre kell hogy vegye a halál szerepkörének kétértelműségét. A lépésminták, a térhasználat módja és annak térszintben való felhasználása követik a cselekményt, és erősítik annak funkcióját. A zene és a mozdulatok találkozásában az alkotó keresi a mozdulat igazságát a test és a tudat, a test és a lélek kettősségének mozdulatban történő kibontása során. Ha Berczik a mű címéből elhagyta volna a „halál” szót, vagy ha esetleg zene nélkül került volna bemutatásra a darab, nos, ebben az esetben is képes lett volna a koreográfia önállóan, zene nélkül bemutatni a témát. A választott zenemű még jobban erősítette a kompozíciót. A mesternő zenei képzettségéből kiindulva pontos zenei elemzése, a zenében való elmélyülés csak segíthette őt az alkotói folyamatban. A mű sajátos reflexiójának látásmódjában a mozgásfolyamatok tér-idő-erő-zene-koreográfia-téma

■ JEGYZETEK

1. Claudio Magris: *A Habsburg mítosz az osztrák irodalomban*. (Fordította: Székely Éva) Európa Könyvkiadó, Bp., 1988. 5.
2. Vitray Tamás: *Töltsön velem egy órát*. M3 Anno, ID:1958156, Nemzeti Audiovizuális Archívum.
3. A Perczel nővérek az Operában végezték tanulmányaikat. Egy együttes tagjaként, Európát járva számos olasz, francia, orosz balettmesterrel dolgoztak együtt. Az első világháború kitörése az együttes feloszlását eredményezte. Hazajöttek. Perczel Karola a debreceni színházhoz szerződött, ahol koreografált, és balettmesterként is közreműködött. Emellett megnyitotta balettiskoláját. Devecseri Veronika: *Berczik Sára egyetemes táncművész*. Tánc tudományi Tanulmányok 1996/97. Magyar Tánc tudományi Társaság, Bp., 1997. 40.
4. Uo. 41.
5. Fenyves Márk: *Orkesztika és Dr. Dienes Valéria, Berczik Sára és a Berczik-iskola*. In: Beke László – Németh András – Vincze Gabriella (szerk.): *Mozdulat*. Gondolat Kiadó, Bp., 2013. 178–179.
6. Devecseri Veronika: i. m. 43.
7. Vitray Tamás: i. m.
8. Bogácsi Erzsébet: „A kor megérleli az embert”. Népszabadság 1997. 297. sz. 9.
9. Szöllősi Ágnes: *Berczik Sára mozdulatművészeti módszere*. (Szerk. Fenyves Márk) Magyar Mozdulat kultúra Egyesület, Bp., 2002. 7.
10. Bogácsi Erzsébet: i. m. 9.
11. *Állandó társulatot szervezett a Fővárosi Varieté és Kamara Varieté*. Kis Újság 1949. 229. sz. 8.
12. Szilágyi Enikő: *Egészségmegőrzés hungarikummal*. Magyar Nemzet 2012. 136. sz. 37.
13. Molnár Dániel: *Vörös csillagok. A Rákosi-korszak szórakoztatóipara és a szocialista revűk*. Ráció Kiadó, Bp., 2019. 217.
14. Vitray Tamás: *Emlékezzen 2/2*. M3 Anno, ID:1831054, 1996, Nemzeti Audiovizuális Archívum.
15. Várhegyi Andrea: *Nyugdíjban Dienes Gedeon*. Magyar Nemzet 1995. 24. sz. 4.
16. Szabó Csilla: *Mahir Observer Médiafigyelő*. Esti Hírlap, 1992. június 2.
17. Uo.
18. MTV Hírek: *Kultúra. Budai Táncklub*. NAVA, ID:05068_1997.
19. Uo.
20. Uo.
21. Vitray Tamás: *Töltsön velem egy órát*.
22. Szöllősi Ágnes: i. m. 22.
23. Fenyves Márk: i. m. 181.
24. Szöllősi Ágnes: i. m. 33.
25. Uo.
26. Uo.
27. Uo.
28. Dr. Gyarmathy Éva: *A tehetség – Fogalma, összetevői, típusai és azonosítása*. ELTE Eötvös Kiadó, Bp., 2006. 89.
29. Wundt szerint minden érzelem egy affektív (indulati) folyamat eredménye, amely kétféleképpen végződhet: akaratot vált ki, vagy eredmény nélkül elhalványul. Bármely akaratú akció/cselekvés előfeltétele egy elképzelés, amelyre ötlettel és érzésekkel reagálok, és ez válik majd a szubjektív cselekedetem motívumává. Minél összetettebb érzelmi hatást vált ki egy elképzelés, minél nagyobb az engem ért impulzusok nyomán átélt érzelmi komplexitás, annál inkább alárendelődik minden más az én akaratomnak.
30. Szöllősi Ágnes: i. m. 33.
31. Uo.
32. Uo. 34.
33. Uo. 35.
34. Uo.
35. Uo. 36.
36. Többszólamú, minden szólamnak önálló szerepe és karaktere van.
37. Szöllősi Ágnes: i. m. 36.
38. P. Berczik Sára: *Művészeti nevelés. Mozdulatszintézis*. I. Magyar Mozdulat kultúra Egyesület, Bp., 1995. 34.
39. Az esztétikai tapasztalás bizonyos értelemben éppen szemben áll a világ általános meg tapasztalásával, hiszen „az, amit az ember az esztétikai dimenzióban tapasztal, az sohasem fedí –

különben nem lenne a művészetnek semmi jelentősége – azt, amit a világban egyébként tapasztalni képes”. Bacsó Béla: *Tapasztalat és esztétika*. Alföld 2014. 10. sz. 54–61. Az esztétikai tapasztalat ezen leírását még annyival egészíthetjük ki, hogy ez a tapasztalási forma jellemzően erősen fókuszált, és van valamilyen beépülési funkciója (műalkotást *fogyasztunk*). Az esztétikai tapasztalás közben a tapasztaló tudatot lenyűgözi és bekebelezi a szemlélt tárgy, miközben a külvilág javarészt kizáródik az észlelésből.

40. P. Berczik Sára: i. m. 11.

41. Uo.

42. Uo.

43. Uo. 13.

44. Uo. 14.

45. Uo.

46. Uo.

47. Uo.

48. Uo. 15.

49. Uo.

50. Uo. 16.

51. Uo.

52. Uo.

53. Uo. 17.

54. Uo.

55. Uo. 18.

56. Uo.

57. Uo. 19.

58. A 2003-as év során több ízben került sor a Még 1 Mozdulatszínház *Berczik Etűdök* címmel a mozdulatművésztre, melynek során a mesternő három etűdjének rekonstrukcióját tekinthette meg a közönség, köztük *A halál és a leánykát*. A bemutató dátuma 2003. január 15-e, helyszíne a Nemzeti Táncszínház volt. <https://issuu.com/orkesztika/docs/mmt>. Utolsó: letöltés: 2019. 09. 01.

59. Berczik Sára tanítványa, a Berczik-csoport tagja.

60. Kinesztetikus tapasztalás: a saját testhelyzet, a test és egyes testrészek mozgását jelző és feldolgozó proprioceptív (belső érzékelés) készülékek által nyújtott információ. Anélkül érezzük különböző testrészeink helyzetét a térben, hogy megnéznénk, látnánk azokat az izmokban és a (csontokat és az izmokat összekötő) szalagokban lévő receptorok által, aminek során képessé válnunk az izomfeszülés és ellazulás fokát jelző információk érzékelésére. Differenciáltan tudjuk kezelni az erőhasználatot, ami feltétele a mozgások pontos és gazdaságos végrehajtásának.

61. A test alkalmazkodása és ellenőrzése az izmok által a gravitáció és az egyensúly változása, valamint a folyamatosan változó mozgások során. Első lépése a testkép ismerete, a saját test megtapasztalása a mozgás folyamán.

62. Patrice Pavis: *Előadás-elemzés*. (Ford. Jákfalvi Magdolna) Balassi Kiadó, Bp., 2003. 117.

63. Uo. 34.