

Bólya Anna Mária – Dani Erzsébet – Pónyai Györgyi –  
Lévai Péter – Windhager Ákos – Rakovszky Gyöngyvér

## Tudáskapszula 5.0

A *Tánc és módszer*<sup>1</sup> című publikációban és a kapcsolódó kerekasztal-beszélgetésen lefektetett elvek mentén alakítottuk ki azt a Z generációnak megfelelő tudáskapszulát, amely az oktatás és az ismeretterjesztés különböző szintjein ad naprakész információkat innovatív módszerekkel.

Jelen munkánkban a korábbi táncművészeti projektekben<sup>2</sup> bevezetett HY-DE óratervi modell, ennek oktatási és tudománynépszerűsítési alkalmazása és egy tudománynépszerűsítő anyag tervezése egy kompakt, *tudáskapszulának* nevezett tartalomban kap helyet. A tartalom a tananyag leírásából, a tudománynépszerűsítés lehetőségeinek vizsgálatát leíró cikkből és több közegben (egyetem, középiskola, tanfolyam, tudománynépszerűsítés) felhasználható digitális tartalomból áll majd. Az *Auróra 4.* tudáskapszulában a képanyagok elrendezését Rakovszky Gyöngyvér készíti, az egyes anyagrészekhez pedig saját illusztrációt is csatol. Itt adjuk közre a HY-DE módszerrel oktatott tánc történeti tárgyak eddigi felmérési eredményeinek statisztikus általi elemzését is.

A tudáskapszula kurrikulumeredményeit és a HY-DE módszer hatékonyságát kérdőíves felméréssel vizsgáltuk, melyet 2020. február 1-jén kezdtünk el. Két csoporttal dolgoztunk: a referenciacsoport hagyományos módszertannal, a kísérleti csoport a HY-DE didaktikával kidolgozott tananyaggal sajátította el a féléves anyagot. Az oktatás első órájában már kipróbált tanulási kérdőívvel mérjük fel mindkét csoport diákjainak tanulási stílusát. A félév végén a Felder–Soloman-kérdőív itemjeit vettük figyelembe, azokat megfelelően átalakítva vizsgáltuk, hogyan befolyásolja a HY-DE módszer a tanulási stílus esetleges változását, illetve mely dimenziókban (aktív-reflektív, konkrét-absztrakt, vizuális–verbális, analitikus–globális) a leghatékonyabb a módszer. A vizsgálandó fogalmakat konceptualizáltuk, a független és függő változókat, valamint az ezekhez tartozó attribútumokat a vizsgálat céljának megfelelően határoztuk meg.

Az értékelés mint külső szabályozó is jó eszköz a modell hatékonyságának mérésében. A kérdőíves felmérés kiegészítéseként a félév végén szummatív értékeléssel minősítettük a HY-DE modellen alapuló kurrikulum eredményességi mutatóit.

## Tudáskapszula 5.0

A korábbi *Auróra*-kiadványból már megismert oktatásmódszertani segédanyagok, szemléltetőeszközök és népszerűsítő anyagok és kutatási vonatkozásaik egy fejezetben kapnak helyet.

---

<sup>1</sup> *Tánc és módszer: Táncmódszertani kutatások.* Szerk. BÓLYA Anna Mária – WINDHAGER Ákos, Bp., MMA MMKI, 2021.

<sup>2</sup> Az *Auróra*-sorozaton kívül lásd még: *Magyar Csopajáték – A modern magyar összművészeti előadás.* Szerk. BÓLYA Anna Mária – WINDHAGER Ákos, Bp., MMA MMKI, 2021.

## A HY-DE modell

A fejezet első része a HY-DE módszerű tananyaggal foglalkozik. A tananyag ismeretése és szövege után módszertani javaslatok következnek. Külön fejezet rész tárgyalja a statisztikai elemzésen alapuló mérést, amelyben szólnunk a mintavétel és az elemzés módszeréről, eredményéről és az eredmények visszajelzőként való felhasználásáról a tananyag fejlesztésében.

Külön kiadványban kap majd helyet a tudománynépszerűsítő tartalom. A tudománynépszerűsítés ma a tudományos szakemberek egyik legfontosabb feladata. Az Auróra-sorozat minden kiadványához tudománynépszerűsítő tartalmakat készítünk, amelyek bemutatják a kutatás fő kiindulópontjait és eredményeit közérthető formában és nyelvezettel, multimédia-anyaggal.

A Strauss-Howe-féle generációs elméletek szerinti Z és alfa generációk információ-felvételhez és -feldolgozáshoz, valamint életvezetéshez való viszonya jelentősen különbözik a megelőző generációkétól.<sup>3</sup> A HY-DE modell fejlesztője Dani Erzsébet olvasáskutató. Az általa bitgenerációnak nevezett hallgatói populációra dolgozta ki a mélyfigyelem aktivizálására irányuló óravezetési modellt, amely elsősorban figyelemösszpontosító tevékenységre épül. Az egy szálon érkező információból felvett tudás és fókuszált figyelem nem jellemző a Z generációra. Az óravezetési modell megfelelő irányítással felhasználja a nagyobb ingerküszöbhez társuló és több tárgyra irányuló hiperfigyelmet a mélyfigyelmi fázis eléréséhez.<sup>4</sup>

A modell a tanulás egyik alapfeltételét, a szövegértést és -értelmezést figyeli. A Rabinowitz-féle megértési fázisok (figyelem és észlelés, szignifikáció, konfiguráció, koherencia) egymásra épülésének törvényszerűségére alapozva követi az egyes figyelmi szakaszokat a tanórán.

A tanóra szigorúan tervezett módszertant követ: a tananyag átadása a megértési fázisokat követve, a hiperfigyelmi állapotból kiindulva úgy irányítja (a tanár által) a diákok figyelemváltását, hogy az egy kevert szakaszon keresztül fokozatosan a mélyfigyelmi státuszba kerüljön, ahol az igazi tanulás történik.<sup>5</sup>

A Dani Erzsébet által kifejlesztett HY-DE modell egy történeti jellegű tárgyon már tesztelésre került 2017-ben. Az innovatív tanmeneti struktúrát az együttműködés következő lépésében tánc-történeti tananyagokra kezdtük alkalmazni. Egyfelől balett-történeti, másfelől magyarnéptánc-történeti tananyagokra dolgozzuk ki a modellt. Az elkészített kurrikulum egy teljesen kész, kortárs gimnáziumi, főiskolai és egyetemi korosztály számára kialakított kompakt modell tananyaggal, tanári segédanyaggal, multimédia-anyaggal, e-learning-kurzusra vonatkozó javaslattal, a lehető legtöbb anya-

<sup>3</sup> Vö.: HOWE, Neil – STRAUSS, William: *Millennials Rising: The Next Great Generation*. London, Vintage, 2000.

<sup>4</sup> BUJDOSÓNÉ DR. DANI Erzsébet: *E-létezés és hiperfigyelem = Könyv és Nevelés*, 2013, 4. sz., 38. HAYLES, Katherine N.: *Hyper and Deep Attention: The Generational Divide in Cognitive Modes = Profession*, 2007, 13. sz., 195-198.

<sup>5</sup> BUJDOSÓNÉ: *i. m.* (2013), 39. RABINOWITZ, Peter: *Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*. Columbus, Ohio State University Press, 1987, 42-46.

got és előkészítést adva a tanításhoz az oktató számára. Az *Auróra 2.* tananyaghoz (Aranyvály Emília kora) emellett virtuális terekben is szemléltettük a tanítási anyagot Gilányi Attila matematikus részvételével.<sup>6</sup> Időközben más felsőoktatási intézményekből is érkezett érdeklődés, zeneelméleti és jogi tananyagokba való implementációra is van igény.

## A HY-DE óra

Az eredeti elméleti modell 100 perces (egy egyetemi előadás hossza) oktatási folyamatra ad tanórai struktúrát. Jelen esetben 90 perces kerettel tervezünk, figyelembe véve az oktatás szintjét. A foglalkozás első szakaszában (25 perc) a megismerési folyamat az első két rabinowitzi szinten, vagyis a figyelem és észlelés, valamint a szignifikáció szintjén zajlik. Ebben a szakaszban egyértelműen a hiperfigyelem jelenlétére támaszkodik az oktató, hiszen ez a multimedialitás többlettöltettség befogadásához elengedhetetlen. E szakaszban a téma nagy vonalakban való felvázolása történik meg sokrétű, magasabb ingerküszöböt elérő információs csatornákon a *lehető legszéleskörűbb multimedias lehetőségek* felhasználásával. A téma logikai gerincét az adott részterület tárgyszavai alkotják. Tehát kihasználva a diák vizuális érzékenységét és magas ingerküszöbét, a mélyfigyelem lassú aktivizálását előkészítve folyamatosan a dián tartjuk az adott tárgyszavakat. Ily módon nemcsak a multimedialitás megjelenítés (videó, kép, hang) segíti a figyelem, az észlelés és a szignifikáció szakaszait, hanem egy tárgyszóhoz kötött logikai alap is felépül.

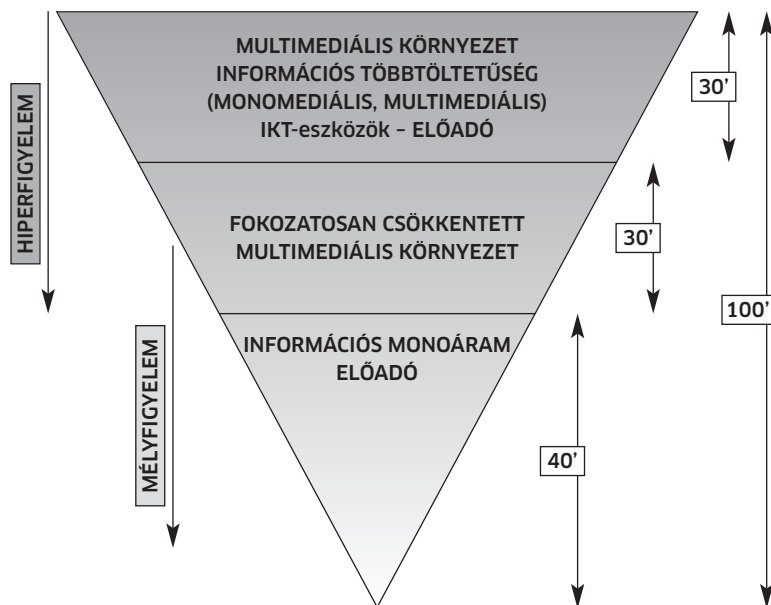
A foglalkozás második szakaszában (25 perc) a harmadik szint, a konfiguráció figyelembevételével az információs csatornák számát, az információszerzés többlettöltettségét és a multimedialitást folyamatosan csökkentjük. Tehát ugyanazokkal a vizuális elemekkel dolgozunk, de a hiperfigyelem jelenléte és szükségessége már egyre inkább visszaszorul, tudatosan irányítva a diákot a mélyfigyelem, vagyis az igazi tanulás irányába. Ebben a szakaszban a tananyag már másodszor kerül feldolgozásra: a logikai gerincet az újra megjelenő tárgyszavak adják, miközben a vizualitás fontossága csökken, a tananyagot már mélyebben magyarázzuk.

A harmadik szakaszban az *információs monoáram* kerül előtérbe, mely ebben a modellben maga a tanár. Megszűnik a több csatornán érkező vizuális inger, a tárgyszavak vezette tananyag már harmadszor kerül feldolgozásra, de most már az információk teljes mélységéig az addig aktivizálódott mélyfigyelem segítségével. Ez a szakasz áll a legközelebb a hagyományosnak tekintett és a frontális oktatási formákhoz. A Dani-féle modellben hiperfigyelmi, kevert figyelmi és mélyfigyelmi szinten valósul meg az ismeretek belsővé válása, miközben a hiperfigyelem felől a fókuszálás irányába halad a kognitív és mentális tréning.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> BÓLYA Anna Mária – GILÁNYI Attila – RÁCZ Anna: *Tánc történet és virtuális valóság = Auróra – A magyarországi balett születése. Campilli Frigyes 40 éve Magyarországon Az első magyar primabalerina és koreográfusnő – Aranyvály Emília.* Szerk. BÓLYA Anna Mária, Bp., MMA MMKI, 2020, 143–151.

<sup>7</sup> BUJDOSÓNÉ: *i. m.* (2013), 43. HAYLES: *i. m.* (2007)

1. ábra: A Dani-féle innovatív tanóramodell haladási vázlatára<sup>8</sup>



232

A HY-DE modell második része – amelynek tánc történeti témára való alkalmazása egy későbbi projekt témáját képezi – a *learning by doing* elveinek mentén halad. Az ímént ismertetett figyelemfókuszáló elméleti tanóra megvalósítása után önfejlesztő hallgatói fázis következik. Ebben a hallgatói aktivitáson alapuló második részben a tanóra a monomediálitás felől a multimedialitás felé, a figyelemfókuszálás felől pedig a hiperfigyelem felé (vagyis e tekintetben fordítva) halad: a figyelem, az észlelés és a szignifikáció felől a koherenciaalkotás felé (tehát a rabinowitzi szintek tekintetében ugyanúgy) halad, ugyancsak három részre osztva az elméleti modell hallgatói szakaszának százperces foglalkozását. A Dani-féle HY-DE modell az oktató többfunkcióságát kívánja meg a pedagógiai és pszichológiai módszerek ötvöztetésével, valamint a digitális kompetenciák profzionálisan strukturált alkalmazásával.<sup>9</sup>

A Z generáció digitális világhoz kötött figyelmi és megismerési típusai az identitástudat alakulását is befolyásolják. Az ennek következményeképp kialakuló személyiségi és mentális jellemzőket felvázoló elméletek a teljesen rugalmatlan gondolkodási sémáktól a kollektív identitáson át az új neurális kapcsolatokat létrehozó, a hiper-

<sup>8</sup> Kép forrása: [https://www.researchgate.net/profile/Erzsebet\\_Dani/publication/264420298\\_E-letezes\\_es\\_hiperfigyelem/links/53dd34d10cf2cfac992913de/E-letezes-es-hiperfigyelem.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Erzsebet_Dani/publication/264420298_E-letezes_es_hiperfigyelem/links/53dd34d10cf2cfac992913de/E-letezes-es-hiperfigyelem.pdf) (utolsó letöltés: 2018. 04. 25.)

<sup>9</sup> BÓLYA Anna Mária – GILÁNYI Attila – DANI Erzsebet – GYÖRFFY Ágnes: *A felsőoktatási tevékenység innovatív megközelítése: A coaching lehetőségei és szerepe a tánctanárok munkája során, a tanulók, a hallgatók tanulási folyamatának hatékony segítése = Tánc és módszer: Táncművészeti kutatások*. Szerk. BÓLYA Anna Mária – WINDHAGER Ákos, Bp., MMA MMKI, 2021, 51–63.

figyelem és a mélyfigyelem között szintézist teremtő greenfieldi *kreatív agyig* terjednek. Ahhoz, hogy ezek közül a legkedvezőbb változat valósuljon meg, a felsőoktatásban tennünk kell tanítási és munkamódszerek, szerepkörök újratervelésével, rugalmasan strukturált kurrikulumok megalkotásával.<sup>10</sup>

## Tananyag: Nicola Guerra munkássága – Klasszikus balettművészet a budapesti Operaházban 1902 és 1915 között

### Az időzített diákon szereplő kulcsszavak

#### 1. Guerra érkezése, a balett helyzete az Operaházban az 1900-as évek elején

életrajz

budapesti Opera-baletthelyzet

modern mozgalmak hatása

cári balett hatása

#### 2. Guerra munkához lát

szigor és fegyelem

technikai és mimikai tréning

Guerra mint koreográfus

nagy csoportos mozgások mestere

finom technika

#### 3. Divertissement-ok

*Álom* (1905), *Táncgyueleg* (1906), *Magyar táncgyueleg* (1907), *Táncrészletek* (1908), *Tavaszi* (1911)

bravúros szólókoreográfiák

prímabalerinák (Balogh Szidi, Gaszner Boriska, Schmidek Gizella, Nirschy Emília, Pally Anna)

#### 4. Rövid karakterbalettek

*Művészfurfang* (1903), *Velencei karnevál* (1903), *A törpe gránátos* (1903), *Ámor játéka* (1913), *Téli álom* (1914)

#### 5. Többfelvonásos nagybalettek

*Gemma* (1904) – az „összművészeti táncköltemény”  
gróf Zichy Géza

#### 6. Egzotikus, mesés nagybalettek

*Maladetta* (1905), *Mesevilág* (1909), *Havasi Gyopár* (1911)  
ragyogó tablók, látványos koreográfia és szcenika

---

<sup>10</sup> Uo.

## 7. A nagy siker

*A csodaváza (1908)*

## 8. Újító, modern darabok

*Psyche (1906), Pierette fátyola (1910)*

Dohnányi Ernő

## 9. A Gyagilev-balett hatása az operai balettre

koreográfia, scenika, zene és librettó

*(Nárcisz, Thamar, Egy faun délutánja, A szilfidek, A rózsza lelke, Poloveci táncok, Kleopátra, A tűzmadár és a Karnevál)*

Guerra művei a Gyagilev-balett vendégszereplése után

*Prometheus (1913)*

## 10. Nicola Guerra szerepe és jelentősége a magyar balett-történetben

Klasszikus stílus Magyarországon

Pedagógiai munkásság

Látványos balettek

Balettegyüttes fejlesztése

## 11. Nizsinszkij

Pulszky Romola

Nizsinszkij géniusza

*Tavaszi áldozat*

## 12. Táncoktatás

lépcsőzetesség

szekvenciális mozgástudatosság

terhelhetőség (életkor)

művészeti tudás

## A tananyag szövege

### 1. Balett Guerra érkezése idején az Operaházban

Az 1902-ben hozzánk Bécsből érkező olasz **Nicola Guerra (1865–1942)** tánctanulmányait a Blasis-iskolában folytatta, 1879-től a milánói Scala első szólótáncosa volt, fellépett Párizsban, Londonban, New Yorkban és Szentpétervárott is. A bécsi Hofoper szólistájaként működött 1896-tól 1902-ig, innen szerződött Budapestre az Operába balettmester-koreográfusnak. Érkezésekor a korábban nálunk domináns bécsi ízlés már nem volt meghatározó, mert a szentpétervári cári társulat vendéjátékainak köszönhetően az orosz balettet tekintették követendő példának.

A magas színvonalon teljesítő cári balett mellett ekkor már Budapesten is ismertek voltak a századforduló felpezsdülő szellemi közegében induló „modern” táncművészeti mozgalmak és képviselőik. A reformerek vagy a balett belső megújulását tűzték

ki célul az akadémikus alapokon maradvány, vagy teljes egészében elvetették a műfajt a külsőségeket (tűtű, spicc-cipő) okolva a stagnálásért. Ők és követőik számos szakmabelire és rengeteg civil nézőre is nagy hatással voltak, sokan utánozták őket, „divatok”, „kultuszok” épültek körük. Céljaik és elveik térhódítása az akadémikus alapú balett számára komoly konkurenciát jelentett. Művészi tekintetben elsősorban a kifejezés terén hódítottak, még akkor is, ha technika hiányában adott esetben dilettantizmus jellemezte előadásait. A klasszikus balett legfőbb erénye ebben az időben éppen a technika volt, melynek kimunkáltsága egyértelműen megkülönböztette a modern mozgalmaktól. A technika fejlődése feltétlenül hozzájárult a műfaj fennmaradásához, noha a belső megújulásra még várni kellett.

A századfordulón a budapesti operai balettekre jellemző volt a pompás díszletezés, a látványos scenikai trükkök alkalmazása, a ragyogó jelmezek. A megelőző évek olasz balettmesterei (Cesare Smeraldi, Luigi Mazzantini, Cesare Severini) a számos sikeres balett ellenére sem tudták a műfajt új, a fejlődés ígértét hozó irányba terelni. Az egy-két férfiszólista mellett továbbra sem volt férfikar, ennek hiánya az orosz cári balett vendégjátékainak tükrében még feltűnőbbé vált.

## **2. Nicola Guerra alkotásai a budapesti Operaházban**

Nicola Guerra a szentpétervári együttes második vendégszereplése után, 1902-ben kezdte meg a munkát az együttesel. Ekkor az „első magántáncosnő” Balogh Szidónia, a magántáncosnók Kiss Hermin, Schmidek Gizella, Gaszner Boriska és Reisz Róza voltak. Férfi magántáncos összesen kettő volt, a röviddel Guerra után érkező Brada Ede, illetve Pini Henrik, Cesare Smeraldi mint mimikus működött. A társulathoz 48 kar-táncosnő tartozott.

Guerra következetesen és nagy szigorral látott munkához, hogy a társulat technikai színvonalát emelje. Valószínű, hogy azért a meglévő alapok sem voltak olyan rosszak – hiszen az előző három balettmester is az olasz iskolát képviselte –, mivel már néhány hónapos munka után látszott, hogy a mozdulatok finomodtak, a technika csiszolódott. Az előadásokról szóló beszámolóiban a sajtó is örömmel konstataálta a társulat feltűnő fejlődését.

Guerrának koreográfusként nehezítette a dolgát, hogy a balettek librettói akkori-ban igen gyengék voltak. Valószínűleg ennek tudható be az is, hogy a budapesti tartózkodása alatt alkotott balettjei közül héthez maga írt szöveget is. A kar összetétele, a sok táncosnő és a kevés férfitáncos jelenléte is korlátokat szabhatott elképzelésének. Nem volt jobb a helyzet a balettenek terén sem: kevés kivételtől eltekintve általában ő is csak átlagos színvonalú zenei anyagra dolgozhatott. Összeségében igen termékeny koreográfusnak bizonyult, évente jellemzően két új balettet tanított be, és többet fel is újított, emellett sok operabetépet is koreografált. „Magyaros” balettet nem alkotott, leszámítva az 1907-ben Szikla Adolf által Liszt- és Rózsavölgyi-zenéből összeállított muzsikára készített *Magyar táncgyűveg* című darabot, de valójában ez sem mutatott túl egy rövidebb divertissement keretein.

Táncalkotóként Guerra a nagy csoportos mozgások megalkotásában, látványos térformák kitalálásában és alapos, gondos betanításában jeleskedett leginkább. A primabalerinák számára bravúros szólókat koreografált, de remek érzéke volt a kar mozgásához, a tömegjelenetekhez, melyeket ügyesen kombinált bele a cselekménybe.

A sajtóbeszámolók rendre kiemelték fantáziadús, látványos fináléit, záróképeit. Ebben és ötletes színpadi megoldásaiban méltó partnere volt Kémény Jenő, az Opera szcenikai főfelügyelője. Az ő kritikákban gyakorta emlegetett „ragyogó” kosztümjei, frappáns díszletei nagy szerepet játszottak Guerra balettjeinek sikerében. Guerra fontosnak tartotta a tánc és a zene harmóniáját, ha tehette, együttműködött a komponistával. Erénye volt, hogy nagyon határozottan kiállt az akadémikus balett-tradíciók, a klasszikus iskola szépsége és tökéletessége mellett. Formanyelvi újításokra nem volt belső motivációja, az ilyen irányú megoldásait rendszerint a kényszer, illetve a vezetés által megfogalmazott elvárások születték, például a Gyagilev-társulat vendégjátéka után.

A tánckar fejlődését és a balettelőadások színvonalának általános emelkedését kezdetben nagy örömmel fogadta a sajtó és a nagyközönség. Később a Gyagilev-balett és a különféle modern előadók fellépéseinek tükrében Guerra stílusát már elavultnak, kevésnek érezték.

Mint előadóművész Guerra igen szuggesztív és markáns volt. Budapesten inkább csak mimikusként lépett fel, mely képességét igen nagyra értékelték. Remek előadói vénáját, drámai érzékét az oktatásban is kamatoztatta, a kritikák sokszor kiemelték, hogy működése alatt a táncosok mimikája, színészi teljesítménye jelentősen javult.

Nicola Guerra Budapesten született műveit négy nagy csoportba (divertissement-ok, rövid karakterbalettek, többfelvonásos nagybalettek és „modern” darabok) sorolhatjuk.

A cselekmény nélküli **divertissement-ok** (*Álom* [1905], *Táncgyueleg* [1906], *Magyar táncgyueleg* [1907], *Táncrészletek* [1908], *Tavaszi* [1911]) elsősorban magántáncosnői (Balogh Szidi, Gaszner Boriska, Schmidék Gizella, később Nirschy Emília, Pallay Anna) technikai bravúrjainak bemutatására és ezzel együtt Guerra remek pedagógusi tevékenységének igazolására szolgáltak. Emellett a prímabalerinák köré szervezett karnak koreografált látványos térformák, nagy tablók, folytonosan kavargó, ragyogó táncképek és a pompás kiállítás határozták meg ezeket a rövidebb darabokat. Ha volt is valamiféle igénytelen librettójuk, a tulajdonképpeni cselekményt valójában különféle szólók, táncfelvonulások helyettesítették.

**Rövid karakterbalettjei** (*Művészfurfang* [1903], *Velencei karnevál* [1903], *A törpe gránátos* [1903], *Ámor játéka* [1913], *Téli álom* [1914]) közül inkább a koraiak jelentősek. Különösen bemutatkozó darabja, a **Művészfurfang**, melynek alapmotívumai (balettiskola, impresszárió, balerinák, párizsi miliő) jól bevált elemei voltak a századforduló szórakoztató balettjeinek, újítást tehát ilyen szempontból nem hozott. Annál inkább hatott a kitűnően betanított, ötletes, sőt humoros koreográfia, és legfőképp a balett-társulaton ekkor már mutatkozó fegyelem, a rendezett, finomodó előadás-mód, a technikai tisztaság. A darab egy balettiskolában játszódik, ahol egy impresszárió keres színháza számára prímabalerinát. Az e körül forgó történetben a balerinák egymás közti vetélkedése és a mulatságos helyzetek adják a cselekmény alapját. Guerra a képzésben nagy hangsúlyt fektetett a mimika, azaz a színészi játék fejlesztésére. A táncfigurák eleveenségét, változatosságát a kortársak is dicsérték. A színpadon „pezsgő élet”, a lendületes, jó hangulatú előadás pedig a koreográfus rendezői talentumát dicsérte.

Guerra egy másik nagy sikerű műve is ebből a csoportból került ki. Szintén 1903-as alkotása **A törpe gránátos**, melynek közkedveltségét jelzi, hogy ez a balett több mint

harminc évig volt műsoron, tehát bőven Guerra távozása után is rendszeresen játszották. Guerra maga írta a librettót, ami egy humoros jelenetekben bővelkedő katonai sorozást mutatott be, illetve azt, hogyan akarják a legények elkerülni kötelességüket. A cselekmény nem volt bonyolult, ellenben egységes és jól követhető, mindemellett a társulat számára remek szerepeket kínált. Magyar balett-történeti érdekesség, hogy az Operaházban ebben a műben táncolták először férfiak az összes férfiszerepet. A balett fogadtatása a táncjátékokat tekintve évek óta az egyik legjobb volt. Szép kiállításúnak, rendkívül mozgalmasan rendezettnek, kacagtatónak és meglepően érdekesnek minősítették. A sikerhez hozzájárult, hogy zenéje – Szikla Adolf alkotása – is igényes, friss és eleven volt. A koreográfia mellett a táncosok egyéni technikai és előadói teljesítménye és a tánckor további fejlődése is felkeltette a közönség és a sajtó figyelmét. Ezt, valamint a mimikát és az együttes összhangját is egybehangzóan méltatták.

Az **Ámor játékai** és a **Téli álom** már Guerra működésének legvégén születtek, amikor a Gyagilev-társulat jelentősen átforgalmazta a közízlést. Így hiába végzett Guerra korrek koreográfusi munkát, ezeket a darabokat akkor már formai szempontból túlhaladottnak, hangulat tekintetében szentimentálisnak, összehatásban pedig unalmasnak ítélték.

**A többfelvonásos nagybalettek** közül az elsőként bemutatott **Gemma** (1904) szövegét és zenéjét gróf Zichy Géza, az Opera korábbi intendánsa írta. A háromfelvonásos darab nagyon látványos, gazdag kiállítású volt. Cselekménye Gemma, az erdélyi havasok leánya, és Rufo, egy fiatal gróf melodramatikus szerelméről szólt, melynek több akadályt is le kell küzdenie, hogy beteljesedhessen, és általa a fiatal gróf „megtisztulhasson”.

Az előadás szokatlan különlegessége az volt, hogy a szereplők a végig hallható zenei kíséret mellett mondták el a darab rímbe szedett szövegét. Ezt egészítették ki a Guerra által koreografált változatos táncbetétek. Egy „összművészeti” táncmű ötlete tulajdonképpen ekkor már az Opera színpadán sem volt új – gondoljunk csak korábról a *She-re* vagy a *Dárius kincisére*. A balettbeli szavalat sem volt újkeletű, hiszen korábban már a *She*-ben is szavaltak, beszéltek és énekeltek is a színpadon.

A *Gemma* szerepeit többségében prózai színészek és operaénekesek játszották, az egyetlen táncosnő Gaszner Boriska volt. A címszerepet Márkus Emília alakította. Az nagyrészt Guerra érdeme volt, hogy a kritikák Márkus Emília táncprodukciójában nem találtak kivétlenülót, sőt kifejezetten dicsérték, hiszen a tapasztalt balettmester kitűnően ráértett arra a technikai szintre, melyre a színésznő képes volt. Bár több csoporttánc is sikert aratott, a szavalat és a zene mellett nem érvényesültek igazán a koreográfia értékei. A kritika igen megosztott volt, mert valójában a közönség és a referensek sem tudták igazán, hogy voltaképpen milyen műfajú előadást is látnak. A zene és a szavalat egyidejűsége fárasztóan megosztotta a figyelmet. Zavart okozott az is, hogy a szereplők nem megszokott színpadi tevékenységeiket végezték: Márkus Emília balettozott, Gaszner Boriska, a táncosnő szavalt, az énekesek pedig prózában beszéltek, azaz mindenki a másik dolgát végezte, és senki sem azt, amiben egyébként a legjobb volt.

Guerra alkotói típusának, koreográfiai karakterének a mesés vagy egzotikus helyszínű és cselekményű nagybalettek, a *Maladetta* (1905), a *Csodaváza* (1908), a *Mesevilág* (1909), a *Havasi Gyopár* (1911) feleltek meg leginkább. Ezeket a darabokat az

Opera hagyományaihoz hűen pazar díszletekkel és ragyogó jelmezekkel vitték színre. Mindegyikben szerepeltek fantasztikus, sokszor mozgó látványelemek (hómező, jégpalota, palotakertek, színes szökőkutak, vízesések) és rengeteg ötletes világítási effektus. Ezek és a pazar kosztümök adták az előadások keretét, Guerra pedig ezekhez burjánzó, látványos csoportozatokat, színes, ragyogó tablókat koreografált. Kihasználva a hatalmas színpad, valamint a technikailag egyre fejlődő társulat adta lehetőségeket, remek figurák és bonyolult, egymásból kibomló térformák egész serege gyönyörködtette a szemet. Mivel e daraboknál a zenei anyag elsősorban a balettet szolgálta, semmi nem vonta el a figyelmet a koreográfiairól. Közülük különösen egy divatos, egzotikus japán miliőben játszódó balett, *A csodaváza* aratott nagy sikert, melynek koreográfiája Guerra egyik legsikerültebb, legpompásabb alkotása volt, zenéje (Hüvös Iván alkotása) pedig jóval igényesebb volt a megszokottaknál. A *Mesevilág* Grimm-mese-feldolgozásként, mint gyermekdarab került bemutatásra, bár helyenként rémisztő effektjei (csontvázak, falból kinyúló kezek, villámfényű seprűk, ijesztő ördögök) alapján a kritika ezt azért megkérdőjelezte. A *Maladetta* és a *Havasi Gyopár* pedig a századvég tündéres nagybalettjeit idézte mesés librettóval, klasszikus szólokkal, csoport- és karaktertáncokkal, látványos jelmezekkel és csodás díszletekkel.

Guerra, bár saját meggyőződésből valószínűleg nem alkotott volna „modern” koreográfiát, hiszen egyértelműen az akadémikus stílus elkötelezettje volt, az aktuális kulturális áramlatok közepette nem tudta elkerülni, hogy ilyen táncelőadásokban is közreműködjön. **Az újító, modern darabok** sorát 1906-ban a *Psyche* című „szimfonikus táncműtemény” nyitotta. A librettó alapja Ámor és Psyche története volt, ezt egészítették ki különféle betétekkel. A díszletek, a jelmezek, így Érosz fogata („rózsaszínű hintalovak”) vagy a gráciák „merészen kivágott kosztümjei” a közönség körében derűltséget váltottak ki. A koreográfiában azonban mutatkoztak modern elemek: Guerra a klasszikus lépéseket íves, hajlékony, „artistikus szabad mozdulatokkal” keverte, mely különösen a csoporttáncoknál hatott újszerűen. Így, bár a zene és a kiállítás nem lépett ki a szokott keretekből, a kritika elégedett volt. A továbbiakban inkább az jelentett problémát, hogy miután Guerra megfegyelmezte és technikailag fejlesztette a balett-társulatot, már modern formai újításokat vártak volna tőle, ami azonban távol állt alkotói habitusától.

Szintén modern, de a *Psychénél* merészebb és a korban egyedülálló volt a **Pierrette fátyola** című, 1910-ben bemutatott táncos némajáték, mely Arthur Schnitzler művéből készült, zenéjét Dohnányi Ernő írta. Ma már igen nehéz megítélni ezt a formabontó darabot, egyrészt a meglehetősen bizarr szöveggönyv, másrészt a nem táncos előadók miatt. A kritikák vegyesen nyilatkoztak a cselekményről, mely Pierrot és Pierrette tragikus szerelmét mesélte el olyan, a korabeli baletteknél szokatlan elemekkel, mint az öngyilkosság, a látomások, az örület és a féltékenység. Cselekménye szerint a fiatal és szép Pierrette az öreg Arlecchinóhoz kényszerül feleségül menni. Szerelmesével, Pierrot-val elhatározzák, hogy öngyilkosok lesznek, de csupán a fiú hajtja fel a méregpoharat. A lány zavarodottan siet vissza esküvőjére, ahol mindenütt halott kedvesét vizionálja. Mivel fátylát a fiú lakásán hagyta, visszatér, de férje követi. Odaérve az öreg Arlecchino rájön, hogy mi történt valójában, gonoszul rázárja a két fiatalra az ajtót és a lány egyedül marad halott kedvesével. Pierrette fájalmában megőrül, és ő is meghal. Másnap egy vidám, mulatozó társaság fedezi fel a holttesteket.

A főbb szerepekben operaénekesek léptek fel, az egyetlen táncos maga Guerra volt Arlecchinóként. Ez alapvetően meghatározta a koreográfia technikai színvonalát is, a drámát alapvetően pantomimikus mozgással adták elő.

Ez a nyomasztó szerelmi dráma balettszínpadon eleve furcsa és előzmény nélküli volt, de a legnagyobb problémát mégis az jelentette, hogy a szereplők a lelki folyamatokat és a háttérinformációkat nem tudták a pantomimmel megjeleníteni, ami az érthetőség rovására ment. Dohnányi zenéje ugyanakkor annyira szép és kifejező volt, hogy az érzelmek hiányos táncos kifejezését is pótolta. A szokatlan előadás „modernsége” élénken foglalkoztatta a kritikusokat. A nézők is érezték, hogy táncszínpadon valami egészen újszerűt láttak. A „döbbenetes drámájú”, „kegyetlen realizmusú” darab érezhetően megfogta a közönséget, a végén tízszer is a lámpák elé szólították a játszókát.

Nicola Guerra működésének idejére esett a Szergej Gyagilev vezette Orosz Balett 1912–1913. évi operaházi vendégszereplése. Vezető szólistáik Lydia Kyast, Sofia Fedorova, Piltz, Nizinszka, Astafieva, Vaclav Nizinszkij és Bolm voltak. A díszleteket és a kosztümöket Bakszt tervezte.

Nizinszkij életében a budapesti vendégszereplés fordulóponthoz vezetett. Márkus Emília színésznő lányát, Pulszky Romolát lenyűgözte Nizinszkij egyénisége: beférkőzött az együttesbe, és nem sokkal később, még 1913-ban házasságot kötöttek. Nizinszkij emiatt Gyagilev eltávolította az együttesből. Nizinszkij mentális állapota ekkortól rohamosan romlani kezdett, s életét gyógyíthatatlan betegként fejezte be 1950-ben.

A lengyel családból származó orosz táncművész a későbbi koreográfusok megilletője, a táncművészetben paradigmaváltó, táncnyelvalkító zseni máig ható hírnévvel rendelkezik. A zenekutatással és táncsal foglalkozó szakirodalomban a mai napig igen ellentmondásosan értéklik Nizinszkij *Sacre du Printemps*-koreográfiáját, amely mára a koreográfiai repertoár alapköve lett.

Kétségtelen, hogy Nizinszkij a semmiből nem csupán egy művet, hanem egy teljes táncnyelvezetet, kifejezési eszköztárat alkotott meg. Ráadásul a *Sacre* áldozati táncának esetében koreográfiája 1913-ban minimalizmust – vagy ahogy a zenei szakirodalomban helyesebben nevezhetjük: repetitív szerkesztésmódokat – előrevetítő formai jellegzetességekkel élt. Művészi törekvései nem voltak előkép nélküliek. Az szláv kultúra archaikus képeit megfestő Roerich jelentette a kiindulópontot, míg a táncnyelvi változások inspirálója a Tűzmadár–Petruska–Sacre vonalon Sztravinszkij zenéje volt. A balettnyelvezet totális átalakulásában a koncepcióalkotó Gyagilev is szerepet játszott az általa felismert zseniális művészek révén.

Az új táncnyelvezet már a *Tavaszi áldozat*ot megelőző *Egy faun délutánja* című, Debussy zenéjére készült balett esetében is jellemző volt. Ha egyáltalán nevezhetjük balettnak, hiszen a koreográfia – hasonlóan a rákövetkező *Tavaszi áldozathoz* – egy téma kifejezésére alkotott saját táncszótárral rendelkezik. A kétdimenziós érzetű, síkszerű koreográfia egyfajta mozgó vázarajzként is értelmezhető.

Gyagilevnek – saját elmondása szerint is – nagy szerepe volt Nizinszkij művészi fejlődésében. Talán ez volt az egyik oka a táncos-koreográfust felemészítő mentális nehézségeknek a „megformálótól”, mentortól való drasztikus elválás után.

Az Orosz Balett Budapesten bemutatott produkciói (*Nárcisz*, *Thamar*, *Egy faun délutánja*, *A szilfidek*, *A rózsza lelke*, *Polovec táncok*, *Kleopátra*, *A tűzmadár* és a *Karnevál*) maradandó hatást gyakoroltak a hazai tánc- és színházi szakmára, valamint a közön-

ségre is. A táncosok világszínvonalúak voltak, a darabok igényes zenékre készültek, a színpadkép, a díszletek és a jelmezek ízlésessége, harmóniája, újszerűsége egyedülálló volt. A társulat turnéja ugyan nagy sajtó- és közönségérdeklődés mellett zajlott, a fogadtatás azonban összességében meglepően vegyes volt. *A faun délutánja* után például hosszabb ideig néma csend volt a nézőtéren, és végül csak a harmadik emelet kezdett el tapsolni. A látványos kiállítású, tobzódó koreográfiájú darabok (*Thamar, Kleopátra, A tűzmadár, Polovec táncok*) azonban nagy sikert arattak.

A produkciók eltérő fogadtatásának oka részben az lehetett, hogy az Orosz Balett egy évvel korábban már bemutatkozott a Népopera-ban, és akkori revelációszerű hatásukat nem tudták felülmúlni. Fellépésük azonban elég volt ahhoz, hogy az operai balettel kapcsolatban ismét felmerüljön a reform gondolata.

Bánffy Miklós, az Opera 1912-ben kinevezett intendánsa ezután szerződtette Hefesi Sándort. Az ő rendezésében, Bródy Sándor szövegére, Guerra koreográfiájával került bemutatásra 1913-ban Beethoven zenéjére a **Prometheus** című balett. Beethoven műve koncertszínpadról részben már ismert volt a budapesti közönség előtt. A szövegíró Bródy Sándor volt, aki három képre tagolta a cselekményt, fantáziadúsan elmesélve Prometheus, Psyche, Pandora és Herakles történetét. Magyarázatul a darab elé még egy prólógust is írt, melyet a bemutatón Beregi Oszkár, a Nemzeti Színház művésze szavalt el.

A bemutatót óriási érdeklődés kísérte, a „születési és pénzarisztokrácia, a társadalmi és társasági előkelőség” zsúfolásig megtöltötték a színházat. Guerra – bár a zene és a szövegek színvonalas volt – koreográfiailag nem tudta a legjobbat kihozni a műből, mert az Orosz Balett és a táncreformerek hatására mindenáron újítást vártak el tőle. A koreográfus viszont nem tudott teljesen elszakadni a klasszikus stílustól, a darab formanyelve végül így egyfajta hibrid lett: klasszikus táncok és profilmozgású, görögös képek váltották egymást. Ez esztétikailag sem volt egységes, és a cselekményt is meg-megakasztotta. A darab egyenetlenségeit azzal magyarázták, hogy „modern” baletthez nem alkalmas Beethoven zenéje, mert túl ünnepélyes hangulatú, és a szenvedélyek ábrázolásához nem ideális. Bár Guerra saját magához képest igen modern koreográfiát alkotott, sokan még így is kifogásolták, hogy a karoknak igen csekély szerep jutott, valamint kevesellték a férfitáncost a színpadon.

Visszatekintve mindenképpen jelentőségteljes próbálkozásnak kell tekintenünk a *Prometheust*, hiszen egyrészt az Orosz Balett ösztönművészeti törekvéseit követte, másrészt lehetőséget adott arra, hogy az operai balett elmozduljon az igényes zene és a librettók, valamint a modern formanyelvek felé.

## Összegző anyag a mélyebb magyarázathoz

Nicola Guerra elévülhetetlen érdemekkel bír a magyar balettművészetben. Tizenhárom évi működése alatt a klasszikus stílus elkötelezettjeként szilárdan megmaradt az olasz akadémikus alapokon. Fegyelmet tartott, következetesen képezte a szólístákat és a balettkart is, nemcsak a technika, de a kifejezés (mimika) terén is.

Balettmesterségének éve alatt az olasz iskola magas szintű technikai követelményeit érvényesítette. Korábban az Opera vezető táncosnői rendszeresen külföldön,

főként Milánóban képeztették magukat. Guerra azonban már maga nevelt ki olyan kiváló technikájú prímabalerinákat, mint Nirschy Emília, Pallay Anna, Sebessi Teréz és Keresztes Mariska. Remek férfitáncosokat is képzett: Brada Edét, Faludi Károlyt és Nádasi Ferencet.

Guerra a rendszeres képzéssel, a szigorú fegyelemmel az együttes általános előadóművészi és technikai színvonalát rövid idő alatt magas szintre emelte. Ötletes, találékony és termékeny alkotó volt. Koreográfiái saját korában technikai szempontból elsőrendűek voltak, különösen a nagy csoportok mozgatásához értett, térformák kialakításában remekelt. A balettnek – magas színvonalon ugyan, de – elsősorban szórakoztató szerepet szánt.

Guerra az I. világháború kitörése miatt – olasz állampolgár lévén – elhagyta hazánkat, de stílusa ekkor az Operában már nem volt sikeres. Az Orosz Balett vendégjátéka után alapjaiban változtak meg a sajtó- és közönségigények. Guerra a századforduló látványos, szórakoztató, technikaközpontú balettjének volt kitűnő mestere. Ezt érkezése idején, 1902-ben a sajtó és a közönség is örömmel fogadta, a táncreformtörvények hatására és a Gyagilev-balett működésének idején azonban tíz év múlva mindez már kevésnek bizonyult. Hiába ismerték el kitűnő pedagógusi munkásságát, bravúros technikájú tanítványait, alkotóként mindenképpen hasznos lett volna, ha legalább néhány újítást felhasznál műveiben.

Guerra az orosz vendégjátékok követő rövid periódusban tett ugyan erre kísérletet, de – minthogy ez nem találkozott saját belső meggyőződésével – nem tudott azonosulni a klasszikus iskolától eltérő stílusirányzatokkal. Mivel saját munkáiba nem tudta és valószínűleg nem is akarta azokat integrálni, konzerválta saját stílusát. A tiszta klasszikus technika és a fegyelmezett, kemény munka tisztelete vezette, ennek megőrzése, továbbadása volt a célja. Ezt szívós munkával, több öt megelőző balettmesterrel ellentétben, át is tudta plántálni a budapesti Opera balettegységébe, ami megkülönböztetett helyet biztosít neki a magyar klasszikus balett-történetben.

### **Guerra pedagógiai jelentősége**

Nicola Guerra a XX. század fordulóján a klasszikus balett oktatásának jelentős fejlesztője volt. Guerra, aki a XIX. század vége felé lett a három nagy európai balett-előadásmód – francia, olasz, orosz – egyik jeles képviselője, az akkori kulturális trendeknek megfelelően nemcsak hazája, Olaszország balett-előadásmódját és -repertoárját ismerte. Már fiatal korában megfordult Párizsban és tulajdonképpen minden olyan európai újlatin nyelvterületen, amely a klasszikus balett kialakulásának és megerősödésének szempontjából jelentősnek tekinthető. Az is természetes volt, hogy ebben az időszakban – hiszen sehol nem volt, vagy még gyermekcipőben járt az intézményesült balettktatás – a különböző helyeken nemcsak a balett gyakorlásának és esztétikai megfogalmazásának igénye merült föl, hanem ezzel párhuzamosan az oktatásmódszertani és a művészeti nevelésben rejlő tartalmak iránti szükséglet is megjelent.

Guerra már a korai munkássága idején, vagyis olasz helyszíneken elkezdte rögzíteni annak az általa fontosnak vélt és tapasztalati úton már jobbára visszaigazolt didaktikai és metodikai szemléletnek a megfogalmazásait, amelyek a későbbiekben megalapozták a (nyugat-)európai klasszikus balett oktatási módszereit és intézményesülési kívánalmait. Jól nyomon lehet követni az akkori oktatási-nevelési tartalmakban

azokat az egyébként már létjogosultságot nyert értelmezéseket, amelyekre vélhetően például Maria Montessori munkássága is hatással volt. Montessori, aki szintén olasz volt, jó érzékkel tapintott rá arra, hogy a gyermekek oktatásában nem a felnőttek mintáit kell követni, hanem a gyermekek sajátos fizikai, mentális és affektív igényeit és lehetőségeit szükséges kiteljesíteni. Guerra érzékenyen ismerte föl ezeket a fontos pontokat, és a tánctanulás mellett a tánc tanításának megszívlelendő módszertani elemeire is felhívta a figyelmet. Módszertani útmutatóját egy nagyon egyszerű, lényegretörő mondattal nyitja: „A tanárnak állandóan figyelnie kell...”

Természetesen Guerra nem szorítkozik az általánosságokra. Kitér a klasszikus balett minden lényeges megformálási egységére (pozíciók, plié, tenduk, pózok, adagiók és allegrók), melyekhez részletes magyarázatokat illeszt. A technikai instrukciók mellett evidenciának vélte azt is, hogy a gyermekek – főleg a leendő előadó-művészeti pályára orientálható tehetséges gyermekek – testi és lelki egészségének megőrzése érdekében a tanárnak (vagy jelen esetben akadémikus képzés híján a művészetet közvetítő felnőttnek) szükséges a technitás mellett olyan instrukciók megfogalmazása is, amelyek a nevelési oldalt erősítik. A nevelésben – melyről már tudjuk, hogy bipoláris folyamat – elsődleges szempont, hogy ne a negatív emberalakító tényezők jelenjenek meg. Guerra e téren is jelentős teoretikai fogalmakkal állt elő, ami azért is kiemelendő, mert a XX. század fordulója előtt a megváltozott gyermeknevelési szemlélet jobbra csak a polgári értékrend paradigmaváltásában volt tetten érhető. Tanácsaiban olyan általános érvényű nevelési tézisek is megjelennek, amelyek első sorban a táncoktató(k)nak szólnak, de emellett a testi egészség megőrzése, a művészet mint esztétikai élmény megélésére való figyelemfelhívás, valamint a művelődéstörténeti szemléletmód megalapozása és az arra való hivatkozás, az azzal való operálás szintén hangsúlyosan jelenik meg.

Mindezek alapján megalapozottan jelenthetjük ki, hogy Guerra nem csupán balettművész, koreográfus<sup>11</sup> és táncpedagógus volt egy személyben, hanem a táncoktatás elméleti és gyakorlati megalapozója, az oktatás reformjának egyik úttörője a maga korában.

## Módszertani javaslatok

A tanári segédanyag fő gerince a tíz oldal terjedelmű tananyag. A módszertan lényege, hogy a tananyagot egyre mélyülő szinten és egyre kevesebb csatornán bemutatva háromszor adja át az oktató, három részre osztva a kontaktóráit. Az első szinten a lehető legtöbb csatornán és általános bemutatás szintjén érkezik az információ a hallgatóknak. A második szinten csökken az átadó csatornák száma, az előadás sokszínűsége, miközben az anyagban való elmélyülés elindul egyes vonatkozások és a történeti pontok magyarázatával. A harmadik szint a hagyományos egycsatornás szóbeli előadás, ahol a tánc történeti jellegzetességek, összefüggések mélyebb magyarázata

<sup>11</sup> Vö.: FALCONE, Francesca: *Nicola Guerra (1865–1842) at the Budapest Opera: A Crucial Turning Point for Hungarian Ballet* = Arts, 2023. 3. sz., 114.

következik. Ehhez a kötethez mellékelt PowerPoint-anyagban előre elkészített, időzített multimédiás anyag található, amelyet csak „elpróbál” az oktató a tanóra előtt. Ugyancsak a tanóra előtt átgondolja, hogy mi az az ismeretanyag, amit a három szinten (általános, mélyebb, elmélyült) át kíván adni.

A módszer fontos jellegzetessége, hogy kulcsszavak köré épül fel. A hallgató minden kulcsszóhoz egyre mélyülő ismereteket kap a három szint befogadásával.

A prezentáció és a tananyag 1 darab 90 perces kontaktórára van tervezve.

## Javaslat e-learning-kurszus felépítésére

A következőkben egy tánc történeti e-learning-kurszus struktúrájára teszünk javaslatot. Korábbi tesztelések nyomán a Neolms-rendszer tűnt a legjobbnak, így ennek használatát ajánljuk.<sup>12</sup> A rendszer a COVID-19-járvány miatt bekövetkező vészhelyzeti online oktatás idején is bizonyított. A tesztelés során a szemeszterbe tartozó hét modul mindegyikéhez három rövid feladat tartozott, melyek egyike egy rövid, feleletválasztós online teszt volt. Az online rendszer automatikusan összesítette a tesztek eredményeit modulonként. Ezen összesítés alapján készített saját, egyelőre nem reprezentatív felmérésünk a tananyagot követő részben olvasható.

Egyetemi szemeszter esetében, amely általában 14 hetes, az óraszámától függetlenül 7 modulra javasoljuk a tananyagot elosztani. A publikációban szereplő témát egy modulra dolgoztuk fel. Ezt egy magyar tánc történeti szemeszterbe a következőképp javasoljuk beépíteni:

1. modul: Tánc a jezsuita iskoladrámákban, majd a kastélyszínházakban.
2. modul: A Pesti Magyar Színház / Nemzeti Színház megnyitása, Campilli Frigyes működése. (3D szemléltetőanyag van hozzá.)
3. modul: Az első magyar prímabalerina: Aranyvály Emília. (3D szemléltetőanyag van hozzá.)
4. modul: A Magyar Királyi Operaház megnyitása. A századforduló táncélete. (Már van hozzá HY-DE tananyag.)
- 5. modul: Nicola Guerra működése.**
6. modul: Milloss Aurél és a Magyar Csupajáték produkció.
7. modul: Összefoglalás.

Egy modulban három feladatot javasolunk a tanulók számára: kreatív feladatként a témához tartozó multimédiás anyag elkészítését, egy fórumkommentet az oktató által létrehozott posztokhoz, valamint egy ötkérdéses feleletválasztós online tesztet. Kéthetes periódusokban gondolkodva az első két feladatra 10, a tesztre 3 napot érdemes szánni.

<sup>12</sup> LANSZKI Anita – BÓLYA Anna Mária: *E-Dance History - Online eszközök tanulástámogató hatása az MTE tánc történet tárgyának angol nyelvű oktatásában = VI. Nemzetközi Tánc tudományi Konferencia: Táncművészet és Intellektualitás - konferenciakötet.* Bp., MTE, 2018, 178-184.

Az értékelést két osztályzat átlagolásával javasoljuk:

A)

E-learning-feladatok a teljes szemeszterre (7 MODUL):

6 × 5 kérdéses teszt – 35 pont,

6 × 5 pontos multimédia-feltöltés – 35 pont,

6 × 5 pontos fórumkomment – 30 pont,

1 × 10 pontos anyagkeresés, kutatás választott témában – 10 pont.

Összesen: 100 pont, 88-100 – jeles, 75-87 – jó, 62-74 – közepes, 49-61 – elégséges.

B)

Szemeszter végi 15 kérdéses teszt:

Összesen: 15 pont, 14-15 – jeles, 12-13 – jó, 10-11 – közepes, 8-9 – elégséges.

A fenti tudásmérési és -értékelési rendszer kontaktórákkal párhuzamosan és kontaktórák nélkül, csak online kurzus formájában is hatékonyak bizonyult.

## Az eredmények statisztikai elemzése, reprezentatív eredmények

Ahogy a bevezetőben szerepelt, az oktatás első óráján már kipróbált tanulási kérdőívvel mértük fel mindkét csoport diákjainak tanulási stílusát. Az értékelésnél a mellékletben található kérdőív itemjeit vettük figyelembe, azokat megfelelően átalakítva vizsgáltuk meg, hogyan befolyásolja a HY-DE módszer a tanulási stílus esetleges alakulását, illetve mely dimenziókban (aktív-reflektív, konkrét-absztrakt, vizuális-verbális, analitikus-globális) a leghatékonyabb a módszer.

A HY-DE alapú kurrikulumok hatékonyságának mérésénél elsősorban arra voltunk kíváncsiak: a különböző tanulási stílusok esetében hogyan hat a módszer, mely stílusnál a leghatékonyabb, illetve általánosságban mi a véleményük a hallgatóknak a kurrikulumról, hogyan segítette a modellt a megértés és a memorizálás, a tanulási folyamatát. A HY-DE egyik legfontosabb jellemzője (ahogyan azt az elméleti bevezetőben és a modell filozófiájának ismertetése során bemutattuk) a vizuális és auditív elemek túlsúlya, az állandó mozgás jelenléte, az „információs váltóáram” színessége. Hipotézisünk a fiatal „bitgenerációk” multitasking-tevékenységére és az annak hátterében meghúzódó hiperfigyelmi jelenségre alapozott.

Eredetileg a Felder-Solomon-kérdőívvel<sup>13</sup> és az abban szereplő négy dimenzió segítségével terveztük mérni a tanulási stílusokat, de ezen elhatározásunkat felülbírálván végül a Szító-féle kérdőívet<sup>14</sup> használtuk, mert a tanulási stílus többdimenziós megközelítésével árnyaltabbá tehattük a modell tesztelését. A felmérésben részt vevő két csoport (kontroll és kísérleti) összes diákja (N = 40) kitöltötte a félév elején ezt

---

<sup>13</sup> FELDER, Richard M. – SOLOMON, Barbara A.: *Index of Learning Styles Questionnaire*. <https://www.webtools.ncsu.edu/learningstyles/> (utolsó letöltés: 2022. 01. 20.)

<sup>14</sup> SZÍTÓ Imre: *Tanulási stílus kérdőív*. <http://szitoimre.com/doc/stylq.pdf> (utolsó letöltés: 2022. 01. 25.)

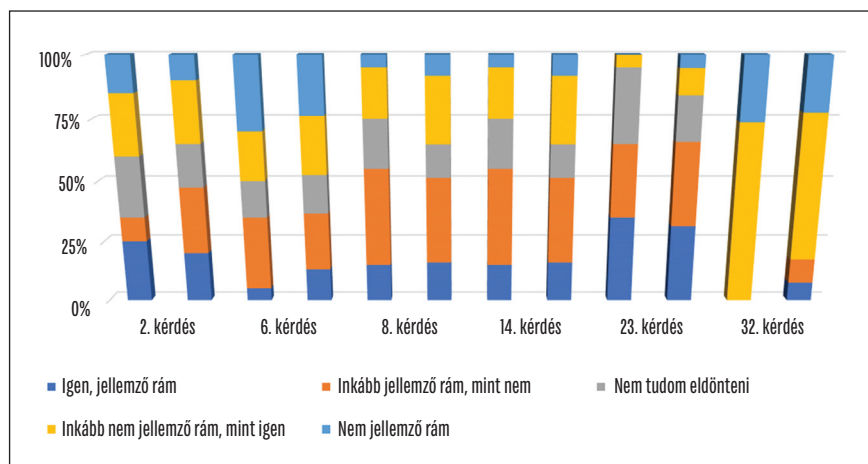
a kérdőívet (mellyel meghatároztuk a csoportokban az auditív, vizuális, mozgásos, társas, csend, impulzív és mechanikus tanulási stílusok skálaértékét), majd a félév végén egy saját mérőeszközzel térképeztük fel, hogy mely stílusok esetében nagyon, kevésbé vagy egyáltalán nem hatékony a HY-DE módszer. Utóbbi kérdéssornál is a Szitó-féle kérdőívben használt ötfokozatú Likert-skálát használtuk. A kérdőív reliabilitásának tesztelésére nem számoltunk Cronbach-alfa koefficienset, mivel jelen felmérésünket pilotmérésnek szántuk, és a továbblépés folyamatában a jelenlegi tapasztalatok fényében fogjuk finomítani a záró kérdőívet (is).

A Szitó-féle kérdőív hét faktorának itemjeiben a következőképpen alakultak a válaszok. **A következő grafikonokon az egyes kérdésekhez két oszlop tartozik: az első a kontroll-, a második a kísérleti csoport.**

### 1. Auditív faktor

A szegmensben a két csoport válasza között nincsenek egymástól szignifikánsan eltérő részeredmények. Kutatási kérdéseink fényében a 14. kérdés (*Jobb, ha a tanár magyarázatát meghallgatom, mint ha könyvből kellene megtanulni az anyagot*) hordoz kiemelten fontos információt: a HY-DE egyik (tudatosan megtartott) központi eleme – kifejezetten előtérbe helyezve a harmadik szakaszban – a tanári magyarázat mint oktatási módszer. Az erre a tanári magyarázatra irányuló kérdésre adott kiemelten nagymértékű pozitív válasz a modell eredményességét előfeltételezi.

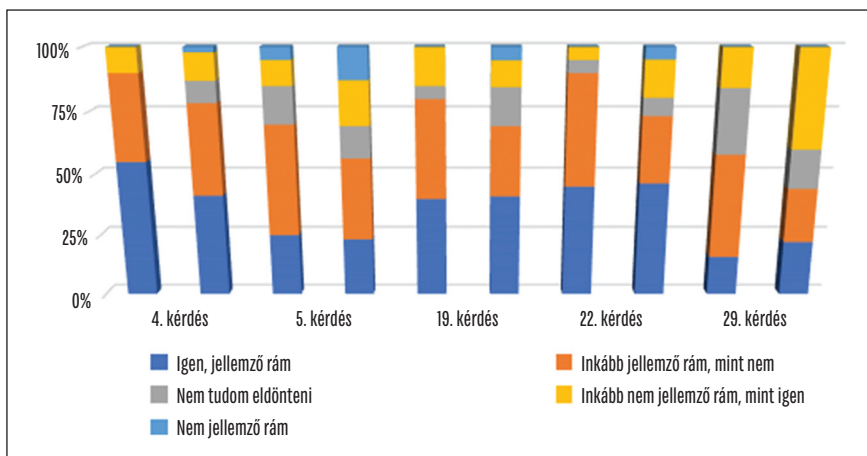
2. ábra: Az auditív faktor



### 2. Vizuális faktor

A vizuális szegmensben született válaszok egyértelműek, és igazolják a kezdeti feltételezést: a bitgenerációk információfeldolgozási mechanizmusában a vizualitás prioritása egyértelmű.

3. ábra: A vizuális faktor

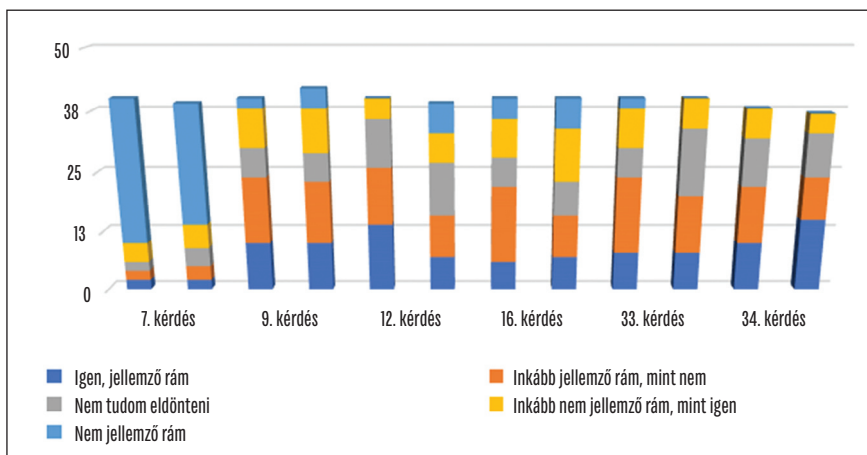


246

### 3. Mozgásos faktor

Ebben a szegmensben a 9. (*Ha leírom magamnak azt a szöveget, amit meg kell tanulnom, akkor könnyebben megjegyzem, mint ha csak látom vagy hallom*) és a 16. kérdés (*Ha ábrát készítek magamnak, jobban megértem a leckét, mint ha más által készített rajzot nézegetnék*) hordoz fontos relevanciát kutatásunk szempontjából. A jegyzetelés, a saját logikai rendszer szerinti megértés és a memorizálás a HY-DE módszer egy másik fontos összetevője: a harmadik, mélyfigyelmi fázisban a hallgatók jegyzetelése kiemelt jelentőségű a tanulási és memorizálási mechanizmusban. Mindkét kérdés választai alapján egyértelmű a jegyzetelés és az ábrakészítés fontossága a tanulók számára.

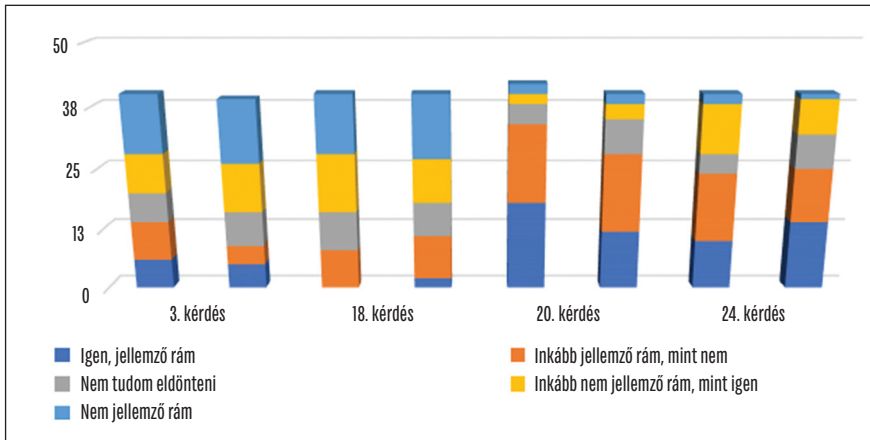
4. ábra: A mozgásos faktor



#### 4. Társas faktor

Meglepőnek bizonyultak a társas faktor itemjeire adott válaszok. Feltételeztük, hogy a társas tanulás pozitív jelenléte szignifikáns relevanciát fog mutatni, de a válaszok ezt nem támasztották alá. Különösen meglepő a 24. kérdésre (*Egyedül szeretek tanulni*) adott válaszok aránya, ahol kiemelkedően magas azok száma, akik kifejezetten egyedül szeretnek tanulni.

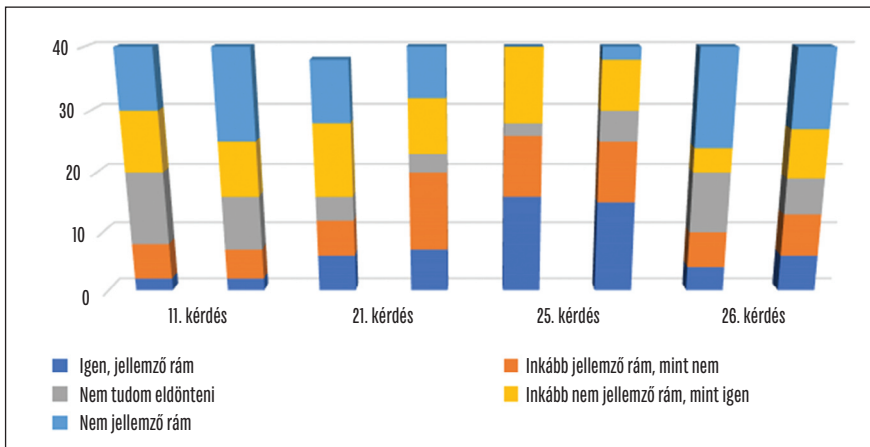
5. ábra: A társas faktor



#### 5. Csend faktor

Az előző faktorhoz hasonlóan a csend faktor itemjeire adott válaszok is meglepőek, és nem igazolják az általunk feltételezett multitasking erőteljes pozitív jelenlétét. A 25. (*Tanulás közben nagyon zavaró, ha beszélgetnek körülöttem*) és a 26. kérdésekre

6. ábra: A csend faktor

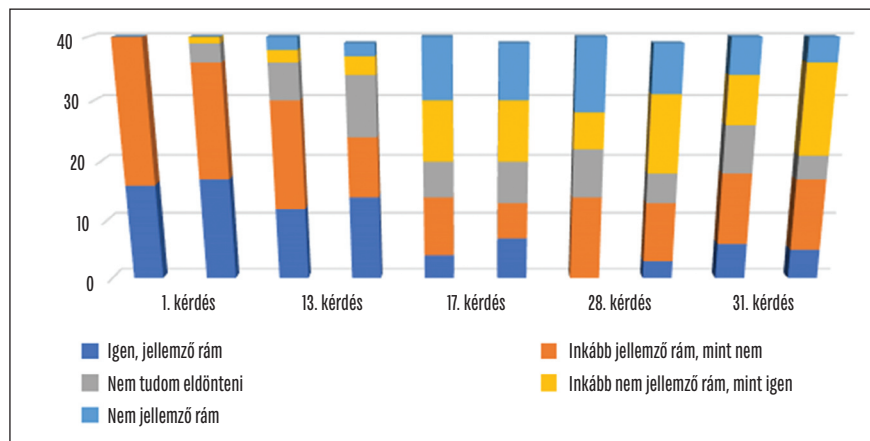


(Akkor tanulok könnyen, ha közben szól a rádió vagy a magnó) adott válaszok azt bizonyítják, hogy a multitasking tanulás közben kifejezetten zavaró és eredménytelen. Ezek az eredmények a HY-DE ilyen jellegű dimenzióját kérdőjelezzik meg.

## 6. Impulzív faktor

Nem jelentett meglepetést számunkra, hogy a művészeti oktatásban részt vevő hallgatók többsége kifejezetten impulzív.

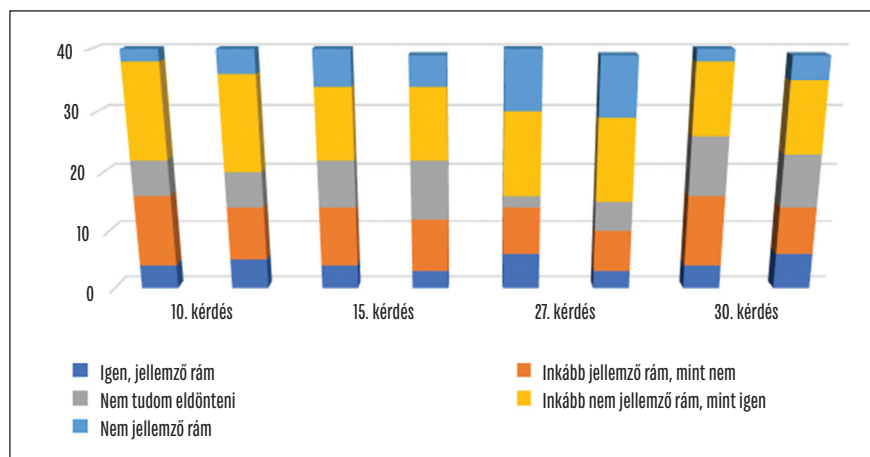
7. ábra: Az impulzív faktor



## 7. Mechanikus faktor

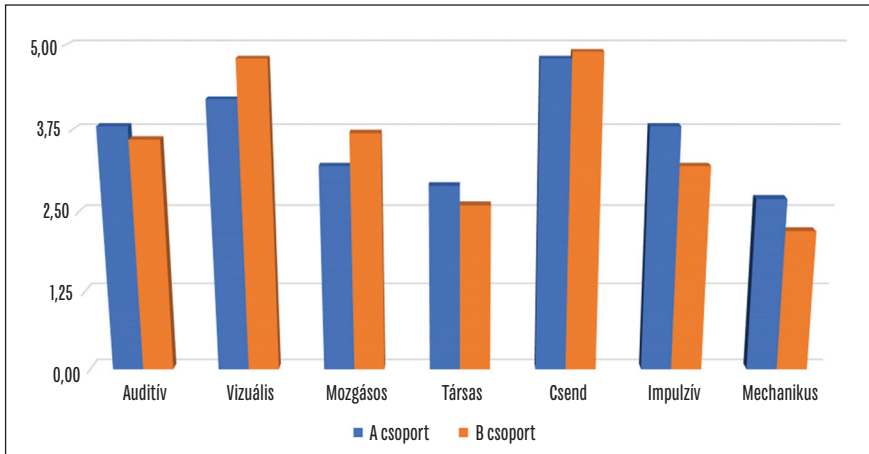
Az előző faktorhoz hasonlóan ebben a faktorban sem születtek számunkra meglepő válaszok.

8. ábra: A mechanikus faktor



A tavaszi félév elején kitöltött kérdőív hét faktorának összesített skálaértékei a következő diagramon olvashatók a két csoport esetében. Az A csoport a kontroll-, a B csoport a kísérleti csoport.

9. ábra: A hét faktor összesített skálaértékei

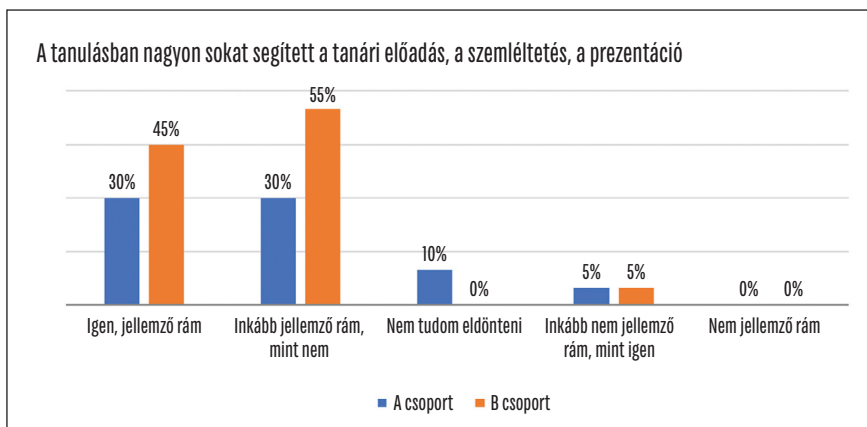


Amint az a grafikonon látható, a két csoport egyes dimenziókban mért skálaértéke nem tér el jelentősen egymástól. A 0,10-0,60 közötti eltérés nem tekinthető szignifikáns különbségnek, sőt az az egymáshoz közelítő értékek kifejezetten pozitívak abban az értelemben, hogy a két csoportban a tanulási stílusok reprezentációja megközelítően hasonló.

Kiindulva a bitgenerációk kommunikációs, információfogyasztási, tanulási, olvasási szokásaiból, meglepőnek, sőt nem vártnak tekinthető a társas faktor alacsony és a csend faktor magas értéke. Az auditív és vizuális szegmensek a várt eredményeket mutatják.

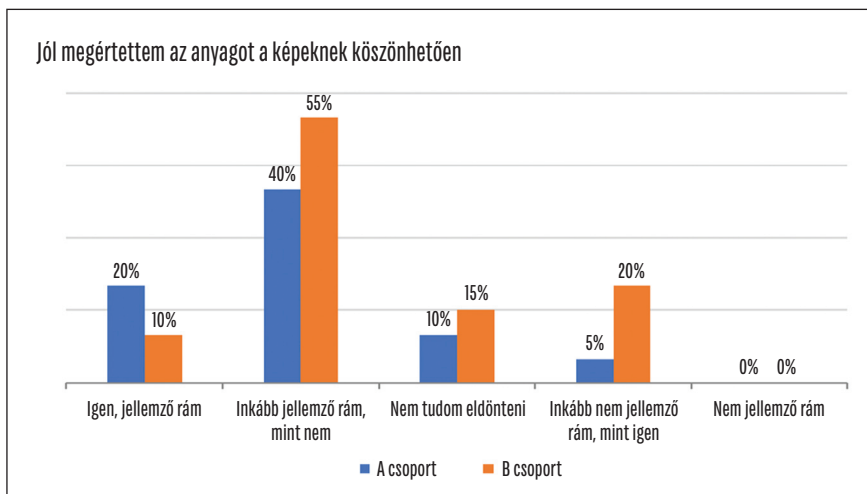
A félév végi (eredményességet mérő) kérdőív válaszai a grafikonokon megjelenítve láthatók. Az egyes magyarázatokat, illetve a tanulási faktorokkal való összefüggést az összegzésben magyarázzuk részletesen.

10. ábra: A tanári előadás, a szemléltetés és a prezentáció fontossága

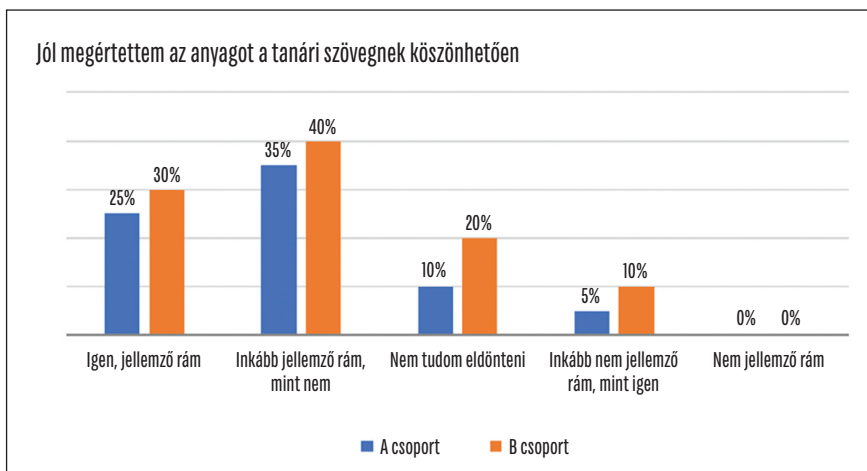


250

11. ábra: A képi megjelenítés

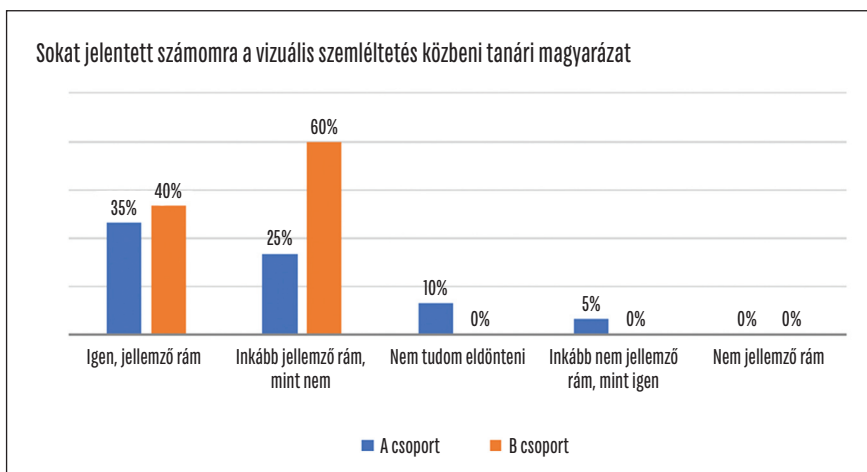


12. ábra: A szöveges tanári magyarázat

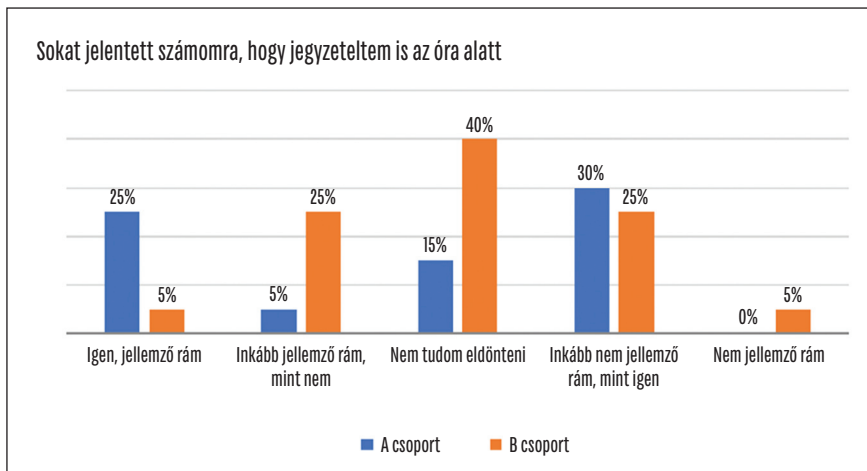


251

13. ábra: A vizuális szemléltetés és a tanári magyarázat egyidejűsége

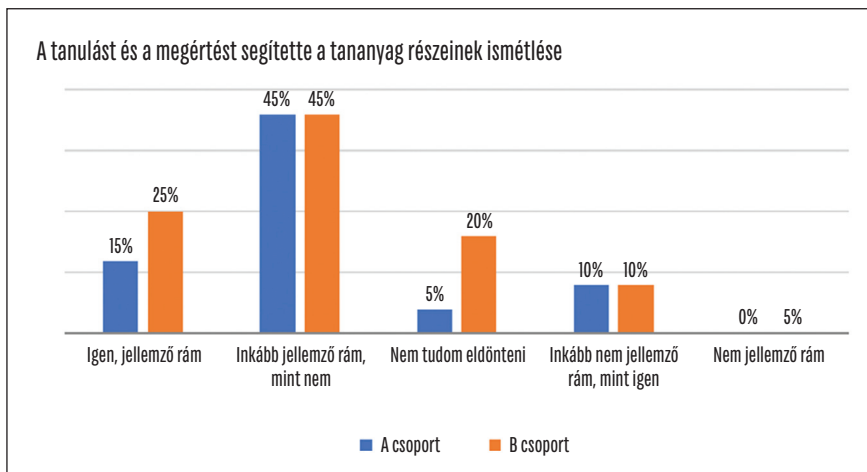


14. ábra: A jegyzetelés fontossága

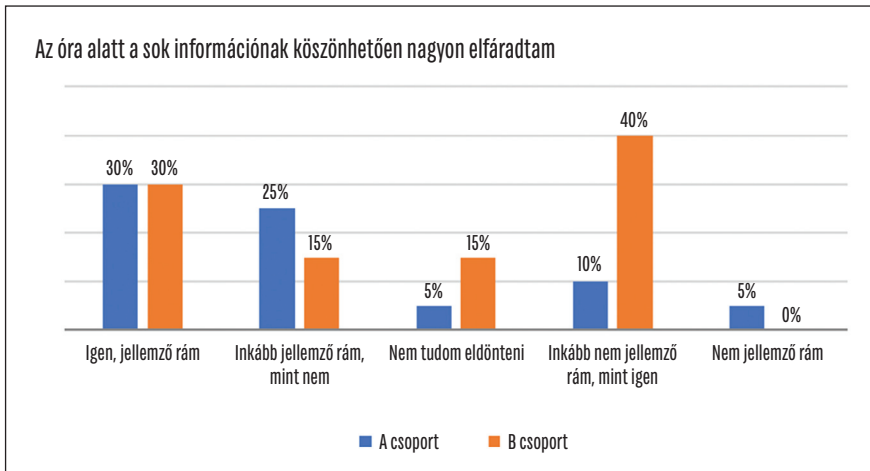


252

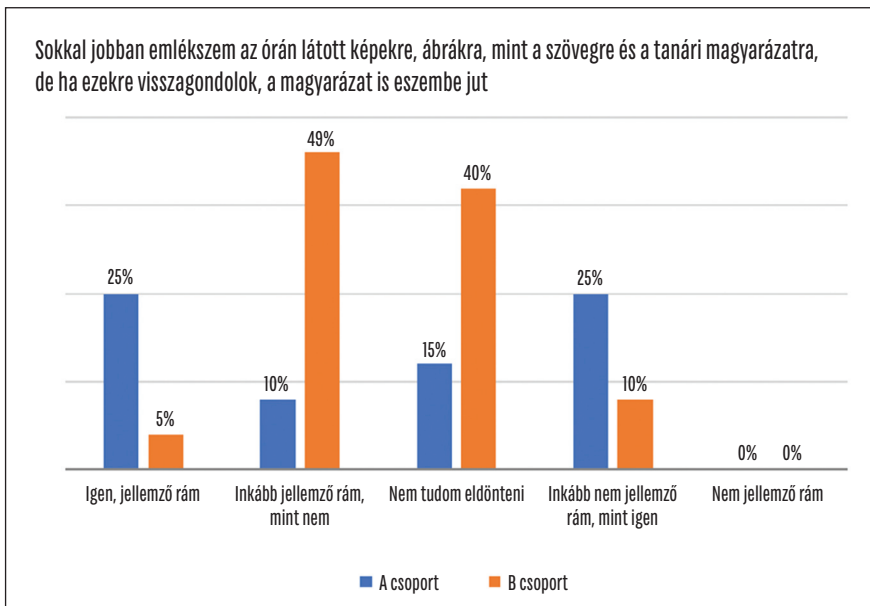
15. ábra: A tananyag többszöri ismétlése



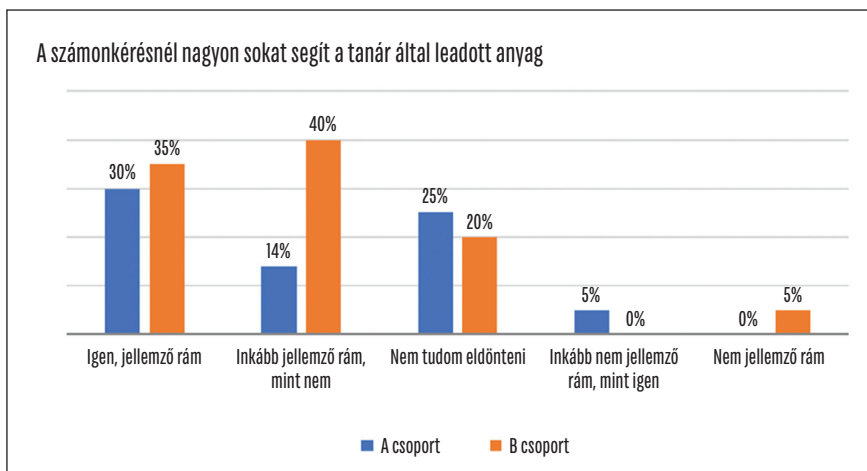
16. ábra: Az információs túlsúly és a fáradtság



17. ábra: A vizuális memória és a szöveges magyarázat összefüggése

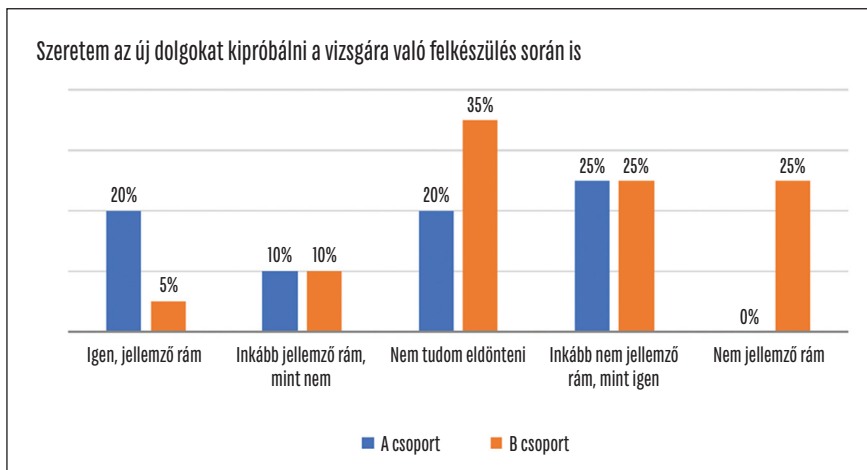


18. ábra: A tanár által leadott tananyag és a számonkérés



254

19. ábra: Új dolgok iránti nyitottság a tanulásban



## Összegzés

Felmérésünkben a művészeti oktatásban tanuló diákokat céloztuk meg, és mivel minden a kurzuson részt vevő hallgató bekerült a felmérésbe, ezért populációként értelmezve az egyébként kis létszámú (N = 40) csoportokat, felmérésünk reprezentatívnak tekinthető.

A HY-DE modell elméleti hátterének kidolgozásakor a modell alkotója több elméleti és statisztikai alapon is bizonyított jelenséget vett figyelembe: a bitgenerációk digitális (kommunikációs, információfeldolgozási, tanulási, olvasási) sajátosságait, a hiperfigyelem előretörését és a tanuláshoz szükséges mélyfigyelem háttérbe szorulását, a kognitív folyamatok alakulását, az oktatási és tanulási folyamatok digitális dimenzióit, illetve a vizuális világ térhódítását.

Kutatásunk eredményei összességében pozitívak. A felmérésben részt vevő csoportokban a kísérleti csoport célzott kérdésekre adott válaszai a következőket bizonyítják (teljesen vagy részben):

1. *A tanári előadás, a szemléltetés, a prezentáció jelentősége* az „egyértelmű igen” válaszok tekintetében 15%-os, az „inkább igen” válaszok esetében 25%-os növekedést mutat a kísérleti csoportban a kezdő és a záró kérdőív között. Ez az eredmény nem meglepő, korrelál a csoport auditív (3,6) és vizuális (4,8) skálaértékeivel. A pozitív eredményt (a HY-DE filozófiáját) támasztja alá a Likert-skála 3-as értékének változása: a „nem tudom eldönteni” lehetőséget egyetlen válaszadó sem jelölte meg a kísérleti csoportban, míg a kontrollcsoportban 10%-os értéket mutatott. Tehát a HY-DE alapú kurrikulum hatására a hallgatók egyértelműen igennel tudtak válaszolni a tanári előadás, a szemléltetés, a prezentáció eredményességére.

2. Némileg meglepetést okozott a második kérdésre adott válaszok eloszlása. A „*Jól megértettem az anyagot a képeknek köszönhetően*” (tehát CSAK a képeknek köszönhetően) kijelentés esetében kiindulva a csoportok vizuális skálaértékéből (A = 4,2; B = 4,8) – mely skálaérték a második legmagasabb a 7 faktor közül –, nagyobb mértékű pozitív válasz lett volna várható. Ezzel szemben a kontrollcsoportban az egyértelmű „igen”-ek száma 10%-os csökkenést mutat, míg az „inkább igen” válaszokban 15%-os emelkedés látható. Összességében ez a két érték pozitív eredményt mutathatna, ha a „nem tudom eldönteni” válaszlehetőség esetében nem jelentkezne egy minimális (5%-os) emelkedés, azaz nem nőne a bizonytalansági faktor. A vizuális elemek túlsúlyának kérdésességét az „inkább nem” válaszok 15%-os emelkedése is elég hangsúlyosan támasztja alá.

3. A „*Jól megértettem az anyagot a tanári szövegnek köszönhetően*” (CSAK a tanári szövegről van szó!) kijelentésre adott válaszok a HY-DE harmadik, tanári szakaszának létjogosultságát támasztják alá és bizonyítják: a modell első két szakaszának multimedialis összetétele után a csak tanári magyarázat tanulást segítő szerepe megkérdőjelezhetetlen, DE önmagában nem elegendő.

4. Ugyancsak a tanári magyarázat és a vizuális szemléltetés együttes fontosságát támasztja alá a „*Sokat jelentett számomra a vizuális szemléltetés közbeni tanári magyarázat*” kijelentésre adott válaszok alakulása. Szignifikáns összefüggés mutatható ki az „inkább igen” válaszok esetében, ahol a kontrollcsoport „igen” válaszai 35%-os

emelkedést mutatnak a két kérdőív között; a bizonytalan és nemleges válaszadók száma 0. A válaszok és a csoport vizuális faktorának magas értéke logikusan egybeeseng.

5. A jegyzetelés fontossága a HY-DE szerkezetében kiemelkedő fontosságú a tanulás folyamatának sikerességében. Ezen a téren az eredmények vegyesek: a „*Sokat jelentett számomra, hogy jegyzeteltem is az óra alatt*” kijelentés értékelései nem támasztják alá egyértelműen a modell alkotójának eredeti feltételezéseit. Egyrészt pozitívum, hogy az „inkább igen” válaszok 20%-os növekedést mutattak az első és a záró kérdőív között, másrészt az „inkább nem” válaszoknál kisebb mértékű (5%-os) csökkenés jelentkezett. A skála két ellenpólusán elhelyezkedő válaszok azonos arányúak, de a bizonytalan válaszolók száma 25%-os növekedést mutat, ami mindenképp jelzés a jegyzetelés szükségességének átgondolása szempontjából. Ugyanakkor a mozgásos faktor a 9. (*Ha leírom magamnak azt a szöveget, amit meg kell tanulnom, akkor könnyebben megjegyzem, mint ha csak látom vagy hallom*) és a 16. kijelentésekre (*Ha ábrát készítek magamnak, jobban megértem a leckét, mint ha más által készített rajzot nézegetnék*) adott válaszok alapján a jegyzetelés és az ábrakészítés kiemelt fontosságú. Ez önmagában ellentmondást képez a második kérdőív válaszaival szemben, de árnyalja a jelenséget, ha a mozgásos faktor skálaértékét (3,7) is figyelembe vesszük.

6. A HY-DE egymásra épülő szakaszainak tartalmat ismétlő jellege összességében pozitív eredményeket indukál, de nem olyan mértékben, ahogyan az előzetesen várható volt. Ezt a tudatosan beépített jellemzőt a legeredményesebben egy szummatív értékelési teszttel lehetne mérni, melyet a kutatás következő lépéseiben meg is teszünk.

7. Pozitív és meglepő eredményeket hozott a koncentráció és a fáradtság kérdésköre. „*Az óra alatt a sok információnak köszönhetően nagyon elfáradtam*” kijelentésre adott válaszok egyértelműen bizonyítják, hogy a multitasking a hallgatókat nem fárasztja, a kontrollcsoport 30%-os „inkább nem” fáradtam el válasza fontos pozitív jelzés a kurrikulum készítői számára. Figyelemreméltó azonban a csend faktorának magas skálaértéke (4,9) és az itt adott válaszok közötti diszkrépancia. A tanulási kérdőív vonatkozó kérdéseire (csend, zavaró háttérzajok) adott válaszok azt mutatták, hogy a multitasking a tanulás esetében kifejezetten zavaró a hallgatók számára. A HY-DE órán ezzel ellentétben nem fáradtak el, nem igényelték a csendet a tanulás folyamatában, ami a modell eredményességét támasztja alá. De ez a kutatási részeredmény, a jelentkező ellentmondás is további kérdéseket vet fel, több szempontú megközelítés révén árnyalni szükséges a multitasking (és ezáltal a hiperfigyelem) ilyen mértékű jelenlétének létjogosultságát is.

8. Az egyazon időben megjelenő információs túlsúly, az információs váltóáram erős jelenlétének és a háttérben állandóan jelen lévő tanári magyarázatnak tanulást segítő szerepét egyértelműen bizonyítja az „inkább igen” válaszok nagymértékű (35%-os) növekedése, még akkor is, ha az „igen” válaszok esetében csökkenés tapasztalható.

9. A számonkérés folyamatában a HY-DE előnye egyértelmű pozitív változást mutatott, az első három kérdésre adott összesített válaszok ezt bizonyítják.

10. Meglepő eredményt hozott az új dolgok iránti nyitottságra vonatkozó kérdés. A generációkutatók általános véleménye – miszerint a digitális világban felnövő nemzedékek sokkal nyitottabbak az új dolgokra, szeretik az kihívásokat, kísérletező ter-

mészetükből adódóan jobban élvezik a folyamatos megújulást, mint a „jól bevált”, régi módszereket – ez esetben nem bizonyosodott be. Sőt, a kutatás ezzel ellentétes eredményeket hozott: a tanulás folyamatában a hallgatók alapvetően nem túl fogékonyak az új módszerekre, azonban a HY-DE alapú kurrikulum alkalmazása ennek ellenére összességében pozitív eredményeket mutatott.

A felmérés kifejezetten a HY-DE modell eredményességének bizonyítására/cáfolatára fókuszált, a középpontba helyezve a tanulási stílusokat és a záró kérdőívben hangsúlyosan megjelenő sarokpontokat (tanári előadás, szemléltetés, prezentáció, az anyag megértésének segítő eszközei és ezek egymáshoz való viszonya, az ismétlés, az információözön / információ váltóáram, a multitasking és a fáradtság összefüggésrendszere, az órai tananyag fontossága, az új dolgok iránti igény). Az eredményekből élesen kirajzolódik a tanár személyes jelenlétének és egyéniségének fontossága, alátámasztva a modell alkotójának meggyőződését: a digitális világban sem képzelhető el sikeres és eredményes oktatás, tanulás az etosz-pátosz-logosz retorikai háromszög jelenléte nélkül. A virtuális világ, a vizualitás, a digitális eszközök az információtranszfer és a sikeres tanulás folyamatában *kizárólag* kiegészítő eszközként jelenhetnek meg. A kutatás össz eredménye ezt és a HY-DE eredményességét bizonyítja, továbbá a rész eredmények arra biztatják a modellen alapuló kurrikulumok oktatóit, hogy a sikeresség érdekében még jobban árnyalják a modell összetevőinek egymáshoz való viszonyát.

## Irodalomjegyzék

- BÓLYA Anna Mária – GILÁNYI Attila – DANI Erzsébet – GYÖRFFY Ágnes: *A felsőoktatási tevékenység innovatív megközelítése: A coaching lehetőségei és szerepe a táncanások munkája során, a tanulók, a hallgatók tanulási folyamatának hatékony segítése = Tánc és módszer. Táncművészeti kutatások*. Szerk. BÓLYA Anna Mária – WINDHAGER Ákos, Bp., MMA MMKI, 2021, 51-63.
- BÓLYA Anna Mária – GILÁNYI Attila – RÁCZ Anna: *Tánc történet és virtuális valóság = Auróra – A magyarországi balett születése. Campilli Frigyes 40 éve Magyarországon Az első magyar primabalerina és koreográfusnő – Aranyúry Emilia*. Szerk. BÓLYA Anna Mária, Bp., MMA MMKI, 2020, 143-151.
- BUJDOSÓNÉ DR. DANI Erzsébet: *E-létezés és hiperfigyelem = Könyv és Nevelés*, 2013, 4. sz., 38.
- FALCONE, Francesca: *Nicola Guerra (1865-1842) at the Budapest Opera: A Crucial Turning Point for Hungarian Ballet = Arts*, 2023, 3. sz., 114.
- FELDER, Richard M. – SOLOMON, Barbara A.: *Index of Learning Styles Questionnaire*. <https://www.webtools.ncsu.edu/learningstyles/> (utolsó letöltés: 2022. 01. 20.)
- HAYLES, Katherine N.: *Hyper and Deep Attention: The Generational Divide in Cognitive Modes = Profession*, 2007, 13. sz., 195-198.
- HOWE, Neil – STRAUSS, William: *Millennials Rising: The Next Great Generation*. London, Vintage, 2000.
- LANSZKI Anita – BÓLYA Anna Mária: *E-Dance History – Online eszközök tanulástámogató hatása az MTE tánc történet tárgyának angol nyelvű oktatásában = VI. Nemzetközi Tánc tudományi Konferencia: Táncművészet és Intellektualitás – konferenciakötet*. Bp., MTE, 2018, 178-184.
- *Magyar Csapajáték – A modern magyar ösztönzési előadás*. Szerk. BÓLYA Anna Mária – WINDHAGER Ákos, Bp., MMA MMKI, 2021.
- RABINOWITZ, Peter: *Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation*. Columbus, Ohio State University Press, 1987, 42-46.
- SZITÓ Imre: *Tanulási stílus kérdőív*. <http://szitoimre.com/doc/>
- *Tánc és módszer: Táncművészeti kutatások*. Szerk. BÓLYA Anna Mária – WINDHAGER Ákos, Bp., MMA MMKI, 2021.