



M. Nagy Emese

Versadaptációk a színpadi néptáncművészetben

Vers és színpad

A költészet színházi megjelenítése Janus-arcú jelenség. A táncba fogalmazott vers különleges átmeneti műfaj, több művészeti ág határán. A költészet adja azt a ritmikus, verbális alapot, mely olyan értelmi interpretációt is kíván, amely nem feltétlenül jellemző a táncélmény befogadásának folyamatára, a mozdulatművészet ugyanakkor éppen a nonverbális, érzelmi-gondolati tartalomra erősít rá.¹ A költői szöveg alapvetően mentális térként jelenik meg a nézőben, hallgatóban, s ezért nem feltétlenül igényli, olykor nem is tűri a külső ábrázolást. Emiatt az is kérdés, hogy a befogadói oldal tud-e azonosulni a testet öltött szöveggel. A költői szövegek intimitását a befogadás számára megzavarhatja a túlzott színészi munka, mozdulatok, gesztikuláció, ezért Pavis véleménye szerint a szót és a mimet csak akkor érdemes elegyíteni, ha azok szikraként hatnak egymásra.²

Az új műalkotás a verstánc esetében több lépcsőfokon keresztül haladva születik meg: külön rétege van az előadott versnek, és külön rétege magának a mozdulattal „elevenné tett” hangsúlyoknak. Amennyiben nem felvételtől hangzik el a vers, akkor a kölcsönös befogadás és teremtés folyamata az egész előadást átszövi a vers előadója és a táncos(ok) között. Az új műalkotás már mindenképpen interpretáció. A vers alapján olyan új műalkotás születik meg, amely ilyen formájában fel sem merült a költő fantáziájában és maga is új arcait, rétegeit sejtí meg annak a valóság-eszméletnek, amelyből a verse fakadt. Babits Mihály: a Költő és tolmácsa című tanulmányában veszi számba a versnek egy másik művészeti ággal való találkozását és az irodalom, valamint az előadóművészet kölcsönös egymásra hatásának a folyamatát. Így vélekedik az előadott költeményről: „A tájnal is, mihelyt fölsüt a nap, a nap lesz a fontos, és amit a nap megmutat és ahova a nap beférkőzik: így kerekedik fölül az előadó művészete a szegény költőén... Csak azt hagyja a versből elevenen, ami őt elevenné izgatja a versben: csak ott hagyja föllobogni a költő szavait, ahol ő bennük fölloboghat. Viszont föllobogtatja a verset ott is, ahol az magától talán nem lobogna. Egy új műalkotás keletkezik ekként, mely egészen különbözik a költő műalkotásától: habár egyáltalán nem független tőle. Nem lehet mondani, hogy a költőnek semmi része sincs ebben az új műalkotásban: de az eredmény nem az ő számítása szerinti.”³

¹ Fuchs, 1997.

² Pavis, 2006. 251.

³ Babits, 1917. 221.



Babits értelmezése szerint a költő a verset elsődlegesen egyéni olvasásra szánja. Ezzel szemben az előadó vagy a rendező dönt egy olvasat, egy értelmezés mellett, mert hiszen „nem minden szépség hathat egyszerre: senki sem érti és érzi meg a költői nyelv minden árnyalatának varázsát az első hallásra”⁴. Mivel közönsége egyszer fogja hallani a verset, úgy kell elé tárni azt, hogy az értelem számára megragadható legyen. Babits szerint az elszavalt vers mindenképp veszít rejtett zeneiségéből, ritmusából. Ha azonban az eltáncolt verset vesszük számításba, rögtön szembetűnő, hogy a mozdulat képes ezeket a rejtett mélységeket is beemelni az előadásba, sőt azzal, hogy láthatóvá teszi, felerősíthetők ezek az rétegek. Hiszen „nagyon gyakran éppen a ritmusnak és az értelmi tartalomnak különböző megfelelései, szétválásai és egymásra találásai és az az új és még mélyebb ritmus, ami ebből kialakul, teszi a vers fő szépségét”⁵. Ugyanakkor tagadhatatlan, hogy a költő művének ebben az újraalkotásban, miközben új tartalommal egészül ki az eredeti konstrukció, mégis el fognak halványulni, vagy törlődnek részletek: hangulatok, hangsúlyok, képek.

Vers és színpadi néptánc

Az irodalmi szövegek, elsősorban ritmikus versek használata – akár zenei kíséret nélkül – már megjelent a XX. század első évtizedeiben kibontakozó mozdulatművészeti irányzatokban. Dienes Valéria orkesztikai iskolájában Nagy Etel, Szentpál Olga és Mária keze nyomán már ekkor készültek olyan verses mozdulatművészeti előadások, amelyekben megjelentek néptánc motívumok is. Az ebből a körből induló Molnár István balladákkal, versekkel és zeneművekkel ötvözött előadóstjein az 1940-es években pedig néptáncokra alapozta nagyhatású magántáncait.⁶ Például elkészítette Sinka István: Anyám balladát táncol című művének színpadi feldolgozását is.⁷

Az ötvenes évek kultúrpolitikája nem kedvezett a lírai adaptációknak, így csak a hatvanas években induló második koreográfus-nemzedéknek köszönhetően nyert teret ismét a néptáncszínpadon a költészet. A néptánc talaján kibontakozó korszerű színházi nyelv verssel, kortárs zenével, prózával, illetve moderntáncsal való ötvözésére egyaránt akadt példa. Györgyfalvy Katalin például módszeresen és következetesen kereste azokat a formákat, amelyek elbírják és kifejezik a ma emberének gondjait, vágyait, érzésvilágát. Mondanivalójának megfogalmazásához szükség szerint használta fel az irodalom, a színház, s nem egyszer a filmművészet eszközeit, módszereit.⁸

Szigeti Károly a természetes mozdulatokat – legyen az tánc, vagy hétköznapi cselekvés – a rendezés alkotóelemeként, a többi színpadi, szcenikai jellel egyenértékű kifejezőeszközként fogta fel a színpadi térben. Ebből következik, hogy nem kizárólag táncban gondolkozott, hanem a mozdulatot egy vizuális, akusztikus és taktilis egész részeként értelmezte.⁹

Novák Ferenc „ihletői főként a különböző irodalmi forrásokban már megformált karakterek, helyzetek, konfliktusok voltak. A Szimonov verse alapján született Várj reám! (1965) döbbenetes színházi hatást ért el, amint a felhangzó vers nyomán felelevenedő képben az asszonyok elbúcsúztak háborúba induló férjeiktől...”¹⁰ A politikai elvárások azonban még ebben az időszakban is meghatározóak. „Ha nincsenek nyílt vagy burkolt elvárások a készülő művekkel kapcsolatban,

⁴ Babits, 1917. 222–223.

⁵ Babits, 1917. 223.

⁶ Zórándi, 2014. 21–22.

⁷ Maác, 1978.

⁸ Zórándi, 2014. 56.

⁹ Lelkes, 2024. 226.

¹⁰ Fuchs, 2007. 269.



akkor esetleg Novák Ferenc sem Szimonov versére készíti el a Várj reám! című nagydíjas művet, hanem más költő más versét választja” – vélekedik a szolnoki fesztiválok történetéről szóló összefoglaló munkájában Králl Csaba.¹¹ Novák Ferenc a hetvenes évektől rendszeresen dolgozik együtt kortárs költőkkel, elsősorban a Szegedi Szabadtéri Játékok színpadára készülő oratórium- és szertartásjátékok során. 1972-ben készül a Hegyen-völgynön lakodalom Ágh István verseire, 1975-ben a Májusjárás lírai műveit Kormos István, 1977-ben a Szüret verseit Kiss Anna jegyzi. A Nagy László költeményeiből készülő Tavaszköszöntő (1985), a Polner Zoltán versei ihlette Boszorkányok, varázslatok (1987) és A jövődömondó (1989) című táncjátékok, illetve a Bella Istvánnal készített Bagi passió, a Testamentum (1992), az Áni-máni (1993), majd A csodaszarvas nyomában (1996) című előadások esetében viszont a nagyobb ívű drámai kompozíciók mesterévé érő alkotó már rendezőként van jelen, a koreográfiákat tanítványai, munkatársai készítik.

Kricskoviccs Antal életművében a mitológiai és bibliai tematika az uralkodó, versre ritkán készít kompozíciót. Az Ady-évforduló alkalmából mégis kivételt tett. Bartók Béla Szonáta két zongorára és ütősökre című zenéjére alkotta Ady és Léda bonyolult, egyre hevesebb küzdelemmé fajuló kapcsolatát táncba fogalmazó Fekete pár című művét a Budapest Táncgyűttes számára, 1977-ben.

Timár Sándor alkotói szemléletének, emberi hitvallásának is tekinthetjük az újfolklorista irányzat korszerű szellemében színpadra állított, Nagy László költeményére készült Táncbéli tánc-szók (1976) című koreográfiáját. A Bartók Táncgyűttes számára írt költemény a gyimesi táncokhoz szorosan kapcsolódó, a hagyományban fellelhető csujogatóként elkiáltott sorok mintájára és ritmikájára készült. A koreográfus a gyimesi táncok mozgás- és ritmusvilágából merítve formálta alkotását színpadra, amelyhez dallam helyett zenekíséretet az ütőgardon ritmusa szolgált. „Timár Sándornak ezt az izgalmas hatású és egyben kortárs szellemiségű alkotását az akkori politikai vezetés a „hippi-korszak” vetületeként, a hatalommal való közösségi szembefordulásként értelmezte, és a koreográfiát két előadás után hosszú évekre betiltotta.”¹²

A női koreográfusok színrelépésével a hetvenes évek második felétől megszorodik az irodalmi szövegek alkalmazása, illetve a népi játékok koreografikus mintázataival történő párhuzamba állítása. Oskó Endréné a Bem Néptáncgyűttes számára készítette Arany János balladájára a Vörös Rébék című tánckompozíciót, mely egy duhaj esküvőtől a végső drámáig jutó történetet dolgoz fel. Kányádi Sándor: Fekete-piros című költeménye alapján készült azonos című koreográfia a modern és a hagyományos életmód ütközéseiről szőtt vízió. Mucsi Jánossal közösen készített, Szolnokon 1985-ben koreográfiai díjat nyert Lelle Mária című darabja pedig Szabó Lőrinc verse alapján készült, mely drámaian mutatja be egy „tréfa” kegyetlenségét.

Foltin Jolán koreográfusként és pedagógusként is Oskó és Györgyfalvy nyomdokain járt. A népi játékok, mondókák, dalok világában megtapasztalta, hogy a szövegmondás, az éneklés és a mozgás egymással szorosan összefügg. Műveihez olyan jeles írók és költők nyújtottak alapanyagot, ihletet, mint Kiss Anna, Kormos István, Nagy László, Szilágyi Domokos, Szakonyi Károly, Dobozi Eszter, Balogh Róbert. A Mondóka, szerelem, szerelem című koreográfiával debütált, mellyel 1975-ben Szolnokon különdíjat nyert. A darabhoz felhasznált költeményt, Kiss Anna: Éjszaka kéktollú című versét, a költő Fabábu című kötetéből kölcsönözte. Az archaikus motívumokat őrző karikázó táncmatériát a lehető legtermészetesebben fűzte egybe Kiss Anna szerelembüvölő versével. „Már ebben az első koreográfiájában is jól felismerhető kézjegye: a lánytáncok és női szólók szeretete, a színházi térben igen precízen pozicionált koreográfiai szerkesztés, ami alapvetően egyszerű térformák variációjából építkezve segítette a női szólók kibontakozását. Mindeközben

¹¹ Králl, 2013. 18.

¹² Zórándi, 2014. 123.



kiváló érzékkel teremtette meg a színházi térben a zenei hangzás és ritmika, a részben fikatív, részben gyűjtött anyagból származó mozdulatok, lépéssorok szinergikus egységével a női lét, a női sorsok atmoszférikusan sűrű közegét. Györgyfalvaihoz hasonlóan olyan koreográfusnak tekinthetjük, aki kreatívan és újító módon, a tájegység táncos anyagából kiindulva, az eredeti anyag szellemiségéhez, stílusához hűen új gesztusokat, mozdulatsorokat teremtett úgy, hogy egyes mozdulatsorokat kiemelt az eredeti anyag mozgásfolyamából és egy másik mozdulatsor közegébe helyezte azokat, vagy szituatív, új mozgásíveket dolgoztatott ki táncosaival. A rövid, villanásnyi, a teret is újraértelmező szóló Foltin találmánya a néptáncszínpadon, mely, ha csak egy pillanatra is, de kibontakozni engedi a nőt mint színpadi személyiséget.¹³ A Gyermekem édes (Sirató Szilágyi Domokos verseire) című koreográfiája valójában asszociációs láncolat, amit az erdő mélyén öngyilkosságot elkövető, égre meredt szemekkel megtalált, tragikus sorsú, erdélyi költő halálhírének nyomasztó képzelete váltott ki belőle.¹⁴ Szilágyi verssorait ezúttal is népdalszövegekkel szötte össze, a szöveget recitáló táncosok mozdulatai a lírai szövegfoszlányok ritmusát követik.

A szintén Kiss Anna verseire készült „A holdnak háza van (1992), illetve a Bánomfai bolondulás (1993) című gyermektánc-darabokban újra a ritmus és a költő szöveggépei váltak központi elemmé. 1994-ben következett az életpálya egyik meghatározó táncdrámája, az Asszonyok könyve (1994), a Honvéd Táncszínház előadásában. Foltin már korábban is dolgozott Nagy Olga Paraszt dekameronjának szövegeivel, melynek folytatásaként jelent meg Asszonyok könyve című kötete, megrázó női sorsokról adva tanúbizonyítást. Foltint ezúttal is a női sorsba zárt ember érdekli. Megmutatja, milyen szerelmes fiatal lánynak, virágzó nőnek, elhagyott szeretőnek, megkeseredett feleségnek, kétségbeesett anyának, együttérző társnak lenni, kihívónak, kacérnak, alázatosnak, lázadónak, csalódottnak, boldognak, bizakodónak vagy összetört nőnek, embernek” – írja róla Fuchs Lívia.¹⁵ Kalitka (1995) című alkotása, melybe két Szilágyi Domokos vers motívumait rejti, azt mutatja meg, hogy mi történik, ha egy párkapcsolat börtönné válik, mi minden van, vagy lehet néhány szép, harmonikusnak tűnő táncmozdulat, kapcsolat háttérében. A Zene-bona, Szana-szét című, Novák Eszterrel 2006-ban közösen készített gyermekelőadásban a szereplők táncolnak, játszanak, labdát pattogtatnak, zoknit táncoltatnak, játszanak a közönséggel. Közismert mondókák, kiszámolók és kortárs költők (Fecske Csaba, Kiss Anna, Kiss Benedek, Kiss Dénes, Kukorelly Endre, Oravecz Imre, Tóth Krisztina) versei sorjáznak, régi és új sodródik egybe. Inferno című koreográfiája 2016-ban Dobozi Eszter drámai erejű verse alapján készült, táncba foglalt lírai önvallo másként. A darab szólistája Rémi Tünde, aki a lelki és testi gyöttrődés minden elképzelhető változatát láttatta a színpadon.

A Bihari János Táncegyüttesben indult Stoller Antal koreográfusi pályája is. Rossa László zenéjére készült Búcsúsok (1973) című koreográfiája Berda József azonos című verséből nyert inspirációt, ám Stoller nem irodalmi hűségre törekedett, hanem a saját olvasatának megvalósítására. A vers néhány sorára játszik rá a koreográfia („nagy sereg, felhajtott állat”; „elől előimádkozó s közepén ment a pap”), s alapvetően a közösség – kiközösítettség, tömeg – egyediség, manipuláció és igazság viszonyaira kérdez rá sajátos éllel. 1979-ben Szegeden a Dóm téren mutatták be Vásár című darabját, melyben Csukás István verseit használta fel.

A Timár Sándor műhelyéből induló Varga Zoltán folklór iránti elkötelezettsége mellett könnyű kézzel, természetesen nyúl a költészethez. Az eredeti néptáncagyományból úgy lép tovább, hogy nem bontja felismerhetetlenné, de mondanivalója szolgálatába állítja, és megőrzi

¹³ Lelkes, 2024. 221–222.

¹⁴ Kóvágó, 1991. 8.

¹⁵ Táncművészet, 1988. 1.



a tánc, a zene és a költészet szerves kapcsolatát. 1976-ban, József Attila: *Én ki emberként* című versére, és Sebő Ferenc zenéjére készült a *Skandalás* című délszláv táncfantázia. A balkáni ritmusok, táncfűzerek derűs és feszes látványhatása mellett fontos a szöveg és a zene egysége is. Turáni induló című alkotása Babits Mihály versére készült. A táltos dobok testet-lelket megremegtető hangjára, büszke, zabolátlan, soha meg nem álló férfitáncokat fűzött a koreográfus. *Regölés* című koreográfiájában szintén erőteljes a zene, a szöveg (Nagy László: *Rege a tűzről és jácintról* című versének részlete) a tánc és a téma egységének koncentrációja. A koreográfus sajátos kompozíciós módszerét mutatja ez az egyszerre sodró lendületű, de szertartáselemeket is hordozó alkotás. Az eredendően profán hangulatú, szakrális és pogány emlékeket egybefűző népszokásban is igyekszik megragadni a feszültséget hordozó drámai mozzanatokot és szent pillanatokot, és törekszik azok felmutatására.

Mucsi János: *Danaidák* című húszperces koreográfiája a Zalka Táncegyüttesben készült, és 1989-ben elnyerte a Szolnoki Néptáncfesztivál koreográfiai fődíját, később, Mucsi vezetése alatt a Duna Művészegyüttes is többször bemutatta.¹⁶ A koreográfia elején Babits Mihály: *A Danaidák* című versének részletét Papadimitriu Athina előadásában halljuk. A hosszú, ritmusos ismétlődésekkel teli vers „megfesti a *Danaidák* repetitív büntetésének hangulatát, miközben a nézőt is hozzásegíti az események megértéséhez a történet felidézésével.”¹⁷

Zsuráfszky Zoltán koreográfusi pályája elejétől kezdve folyamatosan komponál versekre. Egy mondat a zsarnokságról című darabja Illyés Gyula saját előadásában elmondott versére írott tánc, melyet Szigeti Károllyal közösen koreografáltak 1983-ban, és először a Kecskeméti Katona József Színház egy stúdió-előadásán mutatta be. Szintén Nagy László saját versmondására készült a *lisztes zsákokkal, gardonkíséretre táncolt Vendégek jövetele*. A *Költő* című alkotása pedig a huszadik század költőszövegeinek (Radnóti, József Attila és Nagy László alakjának) felidézése több etűdben. Az asszonyok által körülvevett, körülölelt, körülsongott, „fiatal feleségekkel koszorúzott asztalt” idéző jelenetek után a férfi- és katonavilág brutalitásával szembesülünk. Az erőszak, bántalmazás, megvetés, megalázás cseppet sem finomkodó képeiben hempergő férfiak mint vasúti sínek, lánctalpak, azt mutatják, hogy a háború könyörtelen gépezete hogyan gyűri maga alá az embert, az emberi méltóságot. A záróképben az elembertelenített, majd magára hagyott sánta költő alakját idézi, aki falábbal sem adja fel a táncot, az alkotást. Az ezredfordulón készült Sebő Ferenc zenéjére, Balassi Bálint versének részleteire *A végek dicsérete*, valamint Gryllus Dániel zenéjére Nagy László: *Szépasszonyok mondókái* Gábrisre című koreográfiája.

2012-ben mutatták be a Vörösmarty Mihály versére készült *táncetűdöt*, *A vén cigány* című koreográfiát, amelyet a Honvéd Táncszínház később is műsoron tartott.

Újabb munkái közül az *Éljen Petőfi!* (2023) című előadás a költői életművet állítja fókuszba. Díszletként is Petőfi kéziratjai szolgálnak: a *Merengés*, a *Füstbe ment terv*, a *borozó* és *Az egy gondolat bánt engemet* című versek hatalmas táblákra nyomtatva. Rendkívül mozgalmas az előadás, Petőfi gondolatai, vívódásai olykor párhuzamosan jelennek meg a szöveges és táncos epizódokban. Szinte minden jelenetnek aktív részese a költő – akit Herczeg Péter színművész alakít –, bevonódik a játékba, tréfálkoznak, incselkednek vele, a vállukon viszik vagy közrefogják a táncosok. A Júlia-szerlem ambivalenciáját nagysajói muzsikára a Szeptember végén verssel idézik meg, egyszerű, de szimbolikus fogással: a kétoldalú kendő fehéren elegáns sál, feketén özvegyi fátyol. A *Pilvax kávéház* történelmi eseményeit is láthatják a nézők, megelevenedik a pesti korszak, és nem maradnak ki az 1848–49-es forradalom és szabadságharc képei és versei sem, amelyek a tánc és a zene nyelvén egészen az utolsó versig követik a költő életét.

¹⁶ Péter, 2013. 102–104.

¹⁷ Hudák, 2023. 80.



A 2024-ben bemutatott Farsangvasárnap című produkcióban Rossa László zenéjére, a Honvéd Férfikar előadásában csendülnek fel Csokonai Vitéz Mihály: Bakhushoz című versének sorai. A Dorottyából ismert Karnevál herceggel karöltve körbeutazhatjuk az országot Somogytól Moldváig, Bodrogtől Mohácsig, ahogyan Csokonai kezdősorai szólnak: „Az örvendő Fársáng kiindult Budáról, / Tüdősítást venni a magyar hazáról, / S lajistromba szedni az új menyecskéket, / Öszvejárt sorjába minden vármegyéket.”

Diószegi László történeti és szociografikus érdeklődésű koreográfus pályáján kevésbé hangsúlyos a táncvers, ugyanakkor 1993-ban a Kormorán Együttes A betlehemi csillag üzenete című lemezének színpadi és televíziós változatát a Válaszút Táncegyüttessel és a Honvéd Együttes szólistáival mutatták be. A produkció során Babits Mihály: Karácsonyi ének, Kányádi Sándor: A betlehemi csillag üzenete és Az Isten háta mögött; Szöcs Kálmán: Te is tudod; Hárs Ernő: Betlehemi tevék, Bartis Ferenc: Karácsonyi regős ének című verseire, valamint Nagy László: Rege a tűzről és jácinról című hosszúversének részletére készített koreográfiát.

Mihályi Gábor lírai alkatú koreográfus, több alkotásában is felbukkannak versek, bár sokszor csupán laza asszociációként illeszkednek a darabba. A Naplegenda (2000) című produkcióban József Attila: Eszmélet című versének egy részlete hallható, a Földön apám fia volnék (2004) című estnek pedig a címe ugyan egy kiragadott Weöres Sándor-sor a Mi volnék? című versből, de azon túl, hogy a darabban is megjelenik egy apa-fiú kettős, más kapcsolódási pont nemigen jön létre a címmel. Jóval hangsúlyosabb a költészet jelenléte a Pannon freskó (2005) című produkcióban, mely Sebő Ferenc által megzenésített Weöres Sándor- és Nagy László-versekre készült. A Kutszegi Csabával közösen jegyzett Idesereglik, ami tovatűnt – Óda az énekes madárhoz (2021) című drámaparafrázis Tamási Áron: Énekes madár című színműve nyomán készült. A Tamási-darabot nagyvonalakban követő előadás olyan emberi érzésekről szól, olyan tapasztalatokat közvetít az emberi kapcsolatokról, amelyek soha nem kopnak ki a divatból. A történetet vendégszövegek alkalmazásával formálták az alkotói elképzelésekhez, idézetek hangzottak el József Attila, Juhász Gyula, Petőfi Sándor, William Shakespeare és Weöres Sándor írásaiból, valamint egy jakut hősi énekből is.¹⁸

Juhász Zsolt szintén szorosan kötődik a lírához, érdeklődése már pályája kezdetén, a Szeged Táncegyüttessel 1991-ben bemutatott Fekete-piros című előadásban megnyilvánult. 2004-ben József Attila: Derengő rózsza és Ady Endre: A muszáj Herkules című verse ihlette a Duna Táncműhelyben született előadását. A Derengőben egy anya és hat lánya egy napba sűrített életét, érzéseit mutatta meg, Marosi Annával az anya szerepében. A Mucsi János főszereplésével színre került Muszáj Herkules pedig Adynak és az összes nagy küzdőnek való emlékállítás. 2005-ben újra visszatért József Attilához A mozdony az más című előadással, majd 2014-ben a Ködből, csöndből című produkcióval. Alkotói szemléletére jellemző, hogy a költészet nem annyira témája, mint inkább apóproja ezeknek az előadásoknak. A verseket kiindulópontnak, ihletforrásnak használja arra, hogy a XXI. századi ember gondolatairól, érzéseiről, mindennapi életéről közvetítsen valami érvényeset. Hasonlóan hangulatokat, érzéseket vázol föl a 2012-ben készült, kortárs svéd gyerekverseken alapuló, Ami a szívedet nyomja című előadásban. 2019-ben Novák Ferenc forgatókönyve alapján készült a Maros Művészegyüttes számára a Valaki jár a fák hegyén című, Kányádi Sándor verseire épülő produkció, mely a költő szellemiségének megidézésére vállalkozott, amikor alámerült verseiben és gondolatvilágában. Szülőföldjét és a vidékeket, ahol élt, táncok jelenítik meg, és Kányádi négy verse is elhangzik egy színművész tolmácsolásában. Az alkotó arra törekedett, hogy a koreográfiák erősítsék a versek hangulatát, ennek érdekében

¹⁸ M. Nagy, 2024. 109.



Kányádi hangfelvételeit is felhasználták egy-egy versrészlet, motívum erősítésére. A 2023-ban bemutatott zenéből, énekből, táncból, mozdulatokból szőtt Hajadonok című előadásában szintén alkalmaz idézeteket Dorota Masłowska, Szabó Magda, Székely Magda szövegeiből, ezúttal is elsősorban hangulatteremtő, témafelvető szándékkal.

Appelshoffer János 2018-ban a Magyar Nemzeti Táncgyűttes Ballare című előadásához készítette az Arany-balladán alapuló Tengeri-hántás című darabját. Rémi Tündével közösen pedig Gondolatok Táncban és Versben című, a tánc, zene és költészet hármas egységére épülő táncszínházi előadását, mely a legfontosabb emberi érzéseket, a szeretetet, szerelmet, haragot, fájdalmat, veszteséget állította fókuszba. A hol lírai, hol szenvedéllyel teli táncokat a magyar irodalom legmeghatározóbb költőinek egy-egy verse (Kosztolányi Dezső, Ady Endre, Áprily Lajos, Kányádi Sándor, Pilinszky János) egészítette ki, László Zsolt színművész előadásában. A Magyar Nemzeti Táncgyűttes Régi tánc, új nemzedék című estjén bemutatott Lóra ütem (In memoriam Bubik István) című koreográfiájuk pedig Kassai Lajos versére készült, mely Bubik István előadásában hangzott el. Az expresszív dobszóval kísért vershez kapcsolt rusztikus mozdulatok az őserő kifejezői, vers és mozgás szerves egysége jött létre. Jelképes minden mozzanat és eszköz, ami felbukkan a színpadon, érzelmekre ható, robbanékony, szimbólumokkal telített koreográfia született.

Sánta Gergőnek A honvéd özvegye című darabja szintén a Ballare-estre készült. Az özvegyen maradt fiatalasszony tragédiáját kibontó mű Petőfi Sándor: Szeptember végén és Arany János: A honvéd özvegye című versét olvasta egybe. A nyíltan, illetve burkoltan Szendrey Júliának címzett verssorokat Mészáros Martin előadásában hallhattuk. A darab balladai hangvétellel mutatta be, ahogyan a magány, a lelkiismeret, az ígéret, vádak és átkok egy fiatalasszony köré hurkolódnak, megfosztva őt a boldogság lehetőségétől.

A kortárs költészet kapott hangot Darabos Péter, a Notitia Táncműhely számára készített Zavar című koreográfiájában, mellyel 2022-ben a Zalai Kamaratánc Fesztivál táncszínházi kategóriájának győztese lett. A mű ihletője Nádasdy Ádám: Maradni, maradni című verse, mely el is hangzik az előadásban. Átgondolt, jól szerkesztett, kortárs tánctechnikákat néptáncal fuzionáló koreográfia, amely sokat mond rendről, biztonságérzetről, otthonosságról, identitásról és összetartozásról, de a minden változással együtt járó bizonytalanságról és széthullásról is.

A versadaptációk színpadi lehetőségei

A színházi gyakorlat jellemzően óvakodik a költészet színpadi megjelenésétől, a vers ugyanis a konvencionálistól eltérő befogadói magatartást kíván. Arra készíti a nézőt, hogy „felhagyjon természetes lustaságával, kényelmes azonosulásra vagy oltalmazó távolságtartásra készítő hajlamával”.¹⁹ Hiszen a költészet célja, hogy a hallgató elgondolkodjon a benne zajló folyamatokon, érzéseken, s hogy szabad asszociációk induljanak útjukra.

A táncos színpadi adaptációk közös eleme, hogy valamilyen interpretációját, az alkotók általi olvasatát adják az eredeti irodalmi szövegnek. Többször kiaknázott lehetőség, hogy ismert, kanonizált, nagy versek, a ráismerés örömeivel ajándékozzák meg a hallgatót, de nézőpontváltásra is készíthetők, ha újraértelmezve kerülnek egy táncműbe. Az egymás mellé fűzött lírai szövegekből létrejövő előadások esetében a versek egymásutánjából színpadi szöveg válik: reflektálnak egymásra, párbeszédbe lépnek egymással, így többletjelentést kaphatnak, korábban nem sejtett intertextuális szálak tárulnak fel és a közönséggel is többsikű interakcióba léphetnek.

¹⁹ Pavis, 2006. 252.



A modern intertextualitás az idézett szövegeknek hangsúlyozott, értelmező és értelemadó vagy módosító szerepet juttat. A dialogikus viszonyban a mű sokszor más művekről, szövegekről szól, az egységes kódolás pedig lehetetlen, hiszen az intertextuális utalások oly sokféle nyelvi regisztert érintenek, hogy egy individuális elvárási horizont nem képes mindegyikkel kommunikációba lépni.²⁰ Emellett a műalkotás lényegi mozzanata, hogy milyen módon vonatkoztatja egymásra a formát és a kontextust, vagyis azt a horizontot, amely utalásait szabályozza. A jelölt vagy jelöletlen intertextuális viszony – idézet, utalás, vendégszöveg, plágium – nyilvánvaló vagy rejtett szövegek, műalkotások közötti kapcsolatot jelent. Az eredeti és az idézett szöveg egymásba épülése és olykor jelöletlen, látens egymásba olvadása révén a művek között sokszor valóban átláthatatlan kapcsolat jön létre. Sok esetben föl sem ismerjük, hogy intertextualitásról van szó.²¹ Előfordul, hogy több alkotót is foglalkoztat ugyanaz a gondolat, többen is nyúlnak ugyanahhoz az irodalmi műhöz, esetleg ugyanazt a táncanyagot kapcsolva hozzá. Ilyenkor nem csak készakarva, de véletlenül is létrejöhetnek hasonló alkotások, alkotásrészek.

Nagy László: Táncbéli tánc-szók című verse, vagy A rege a tűzről és jácintról több alkotó fantáziáját is megragadta. Az első vers ugyan a Bartók Táncgyűttes felkérésére készült, de Timár Sándoron kívül többen is színpadra alkalmazták a versfüzért. Szappanos Tamás a Budapest Főváros Bartók Táncgyűttes számára készített koreográfiát 2009-ben, és már csupán a felhasznált táncmateria (gyimesi lassú és sebes magyaros, kettős jártatója és sirülője) is kettős felidézésre és idézésre ad lehetőséget: egyrészt az eredeti folklórananyagéra, másrészt pedig a színpadi adaptációkéra, melyek óhatatlanul (és kölcsönösen) felidéznek egymást. Nagyon hasonló a helyzet Nagy László: Rege a tűzről és jácintról című versének regösének-részlete esetében is, melybe az iszkázi illetve dozmati regösének pogány és keresztény szimbólumait, szertartáselemeit és szövegrészleteit építette a költő. Varga Zoltán és Diószegi László egyaránt gyimesi-, illetve moldvai körtáncokra és verbunkmotívumokra építette koreográfiáját, bár az egyik esetben Sebő népzenehez közelebb álló hangzásvilága, Diószeginél pedig a Kormorán Együttes népi motívumokat rockosabb hangvétellel megszólaltató zenéje szolgált alapul.

Kányádi Sándor: Fekete-piros című verse esetében a kolozsvári cselédlányok csütörtök és vasárnap délutáni Postakertbeli találkozóját²² magasztosítja jelképpé. A szimbólumokkal telített vers a táncházmozgalomban emblematickussá vált, egyszerre szól hagyományörzésről és az erdélyi magyarság sorskérdéseiről. A „fekete” és „piros” egy „eleven világ” alapszínei: Szék község népviseletében láthatók. Ugyanakkor szimbólumok is: az élet és halál köszönt bennük ránk, a remény és reménytelenség közötti folyamatos vergődés, melyben egy közösség vívja harcát a megmaradásért, identitásának őrzése érdekében. Kányádi versében a jóízű beszélgetések, várva-várt találkozások zsbongása helyett fontos szerepet játszik a „némaság”: elsősorban a zene nélkül, énekszóra, vagy csak a szív ritmusára, szinte nesztelenül, könnyedén járt tánc csöndje. Utolsó próbálkozása ez a lányoknak a szülőföld hagyományainak őrzésére, mielőtt végképp belevegyülnének a város forgatagába. Kányádi tánc-metamorái mind-mind ezt sugallják: ököl, billegő tutaj, sülydedő háztető, alámerülő sziget, úszó koporsófödél. A táncolóktól elcsípett ének- és csujogató foszlányok, költői átfogalmazásban át- meg átszövik a verset. A hetvenes évek elején Timár Sándor ugyanezt a szokást dolgozta fel Meg kell a búzának érni című darabjában, míg a szegedi Nagy Albert a Kányádi-vers inspirációjára készített koreográfiát a nyolcvanas években (Fekete-piros)²³, hosszú sort nyitva meg ezzel. 1991-ben a Szeged Táncgyűttes egész estés

²⁰ Kulcsár-Szabó, 1995.

²¹ Balázs, 2012. 54.

²² Pesovár, 1997. 37.

²³ M. Nagy, 2001. 33.



műsorának már címadó száma lett ez a koreográfia. Még a nyolcvanas években elkészült Osskó Endréné darabja a Bem Néptáncgyűttes számára, szintén széki táncokra. Ebben a műben egyetlen sor sem hangzik el a versből, csupán a címmel idézi meg a Kányádi vers-világát, sőt a lányok gyülekezése, közös tánca is hagyományos széki tánczázzá változik át a férfikar megjelenésével. Szintén csak a címet kölcsönzi Zsuráfszky Zoltán az estje számára 2006-ban és 2010-ben is azzal az indokkal, hogy ez a táncmozgalom „kultuszverse”, amikor a mozgalom harmincadik évfordulójára a legjelentősebb tematikus koreográfiákat sorakoztatja fel a Honvéd Táncszínház műsorában. Olyan etalon koreográfiákat visz színre, amelyek évtizedekre meghatározták a színpadi néptánc stílusát, gondolatkörét; amelyekből – bár sokan sokféle szempontból merítettek –, a kortárs néptáncművészet is táplálkozhat, új impulzusokat nyerhet.²⁴ A műsorral tisztelegni kívántak a táncmozgalmat elindító, illetve azzal egy időben alkotó magyar koreográfusi iskola még élő tagjai előtt, munkáik mellé állítva párhuzamként azt az eredeti táncagyományt, amely kiindulásként szolgált a művek megalkotásához. A műsorban helyet kapott Timár Sándor Széki táncok koreográfiája csupán címében kötődik Kányádi verséhez, amelyet nem is kell feltétlenül ismerni ahhoz, hogy a produkciót értse és átélje a néző.

Szintén gyakori jelenség a színpadi néptánc művek esetében, hogy egy-egy motívum egyetlen alkotó életművében többször is visszatér. Akár egy-egy kedvelt tájegység táncanyagáról, vagy egy példaképnek tekintett táncos motívumairól, akár bizonyos témákról, vagy irodalmi művekről is legyen szó, ez a jelenség a genette-i terminológia szerint az intratextualitás.²⁵ Egyik formája az egyetlen alkotónak több változatban megírt munkája, vagy a többször felhasznált hivatkozások, idézetek, akár táncfolyamatok. A színpadi művekre elsősorban Genette hipertextualitás fogalma alkalmazható, mely leginkább témák, motívumok merítését jelenti más művekből, illetve a stílusutánzás formáit érthetjük alatta. A hipertextualitás nemcsak az irodalom és a színpadi hagyomány felől értelmezhető, hanem a folklór felől is, hiszen a színpadi néptánc produkciók többféle hagyomány (folklór – irodalom – színpadi előzmények) tengelyében születnek. Ezúttal elsősorban az irodalmi művekhez fűződő kapcsolódások jellegét vizsgáljuk. A hipertextualitásnak mint szövegviszonynak az a sajátossága, hogy a művet vagy műfajt, amelyen alapul, átalakítja, módosítja. Főbb poétikai-retorikai eljárásai közül elsősorban az idézés, felidézés módozataira találhatunk példát. Egyértelmű idézés fordul elő, amikor egy-egy jelentős korábbi művet vagy egy részletét beemelik egy új műsorba, ezáltal más kontextusba helyezik. Ez történt például Appelshoffer János és Rémi Tünde „Ott se lézsen megállásom...” című előadása során, amikor a darabba építve egyszer csak felbukkan Vajda János zeneszerző és Györgyfalvy Katalin koreográfus 1989-ben készült két, hangszeres és szólótáncosra készült duója. A Just for you című, egy csellóra és egy táncosnőre készült etüd népszerű, a Duna Művészegyüttes Szerelemkert című estjén önállóan is szerepel, de finom iróniájával ebben a rusztikus környezetben is érvényes. Párja, a hegedűre és férfítáncosra készült Györgyfalvy-darab viszont – bár már korábban elkészült – nem került bemutatásra, most lépett először közönség elé Vizeli Máté és Appelshoffer János előadásában.

Az allúzió, utalás, célzás, akár saját életművön belül, akár azon túlmutatóan is gyakori: Foltin Jolán Ugróslány és Kalitka című koreográfiáinak motívumai és Asszonyok könyve című darabjának egyes jelenetei között igazán könnyű ráismerni efféle kapcsolódásokra. A balladafeldolgozásokban gyakori, hogy a szöveg egy-egy homályban hagyott részletét dolgozzák ki a táncszínpadon, erre találunk példát Zs. Vincze Zsuzsa: A bűn? című, Arany János: Ágnes asszony című balladája alapján készült alkotásában, vagy Fitos Dezső és Kocsis Enikő: Irgalom című darabjában.

²⁴ M. Nagy, 2006. 20.

²⁵ Balázs, 2012. 54.



A parafrázis klasszikus nagy történetek, regények, esetleg korábbi színpadi művek újraalkotását, újrajátszását jelenti a táncszínpadon. Ismert példa erre a Passió, Kazantzakis Akinek meg kell halnia című regényének Novák Ferenc-féle színpadi átírata, vagy Federico García Lorca: Bernarda Alba háza című darabjának Foltin Jolán (Harangok, 1999) és Kocsis Enikő kézjegyét viselő színpadra állítása (Bernarda ballada, 2024). Narratív és dramatikus művek esetében beszélhetünk erről, a líra szabadabb asszociációi és érzelmi fókuszaltsága miatt kevésbé alkalmas színpadi parafrázisalkotásra.

A rájátszás a néptáncszínpadon nem az irodalmi művekkel, hanem a folklóralappal kapcsolatban merülhet fel inkább. Az utóbbi két évtizedben reneszánszát éljük a múltbeli folyamatokat, táncosokat megidéző előadásoknak, akár a Magyar Nemzeti Táncegyüttes Élő Martin Archivum-sorozatára, akár a Magyar Állami Népi Együttes Egykor és most című sorozatára gondolunk.

Allúzió, célzás például Zsuráfszky Zoltán: A költő című darabjának végén sántikáló táncos figurája, vagy József Attila: Tudod, hogy nincs bocsánat című versére készült alkotásában a pszichiátriai ágy megjelenése. De tréfás célzásnak tekinthetők a „válogatott cigánylegények” Zsuráfszky: Tündérmese című darabjában, vagy Juhász Zsolt: Apák és fiak című alkotásában Karsai Zsigmond jellegzetes tánckezdő mozdulata.

Az adaptációk, színpadi átíratok a lírai művek esetében is sokfélék. A tánc és irodalom határmezsgyéjén születő produkciók nagy része megfoghatatlan pusztán a szövegek vagy az irodalomtörténet irányából, a tánc- és mozgásszínház felőli értelmezésük a legkézenfekvőbb, annak ellenére, hogy a legtöbb irodalmi szövegekre támaszkodó darabban a szöveg (vagy egy része) el is hangzik a színpadon. A szöveg mellett a történet, a mozgás, a zene, a prózai és dalszövegek, az egyes előadók testi jellegzetességeinek felmutatása közel hasonló hangsúllyal bírnak.²⁶

A lírai művek színpadi adaptációi – hasonlóan a prózai és drámai alkotásokhoz – az eredeti műhöz való hűség fényében négy, az eredet-szöveget övező egyre növekvő sugarú körgyűrűn képzelhetők el. A transzpozíció esetében a színpadi adaptáció a szerkezet, érzelmi, hangulati telítettség terén is pontosan követi az irodalmi alkotást, felismerhető benne a mű eredeti íve. Lírai alkotás színpadra állításakor a leggyakoribb, hogy az előadás során a teljes mű elhangzik. Ez persze önmagában nem garancia arra, hogy a mű minden mélysége és vetülete egyúttal színre is kerül. Timár Sándor: TánCbéli tánc-szók című koreográfiája például a ritmikát és az eredeti gyimesi mozdulatanyagot állítja fókuszba, a szövegből is elsősorban a ritmika érvényesül, a valódi tartalom jobbára háttérben marad.

A szabad adaptációk esetén a színpadi megjelenítés hű az eredeti szöveg hangulatához, de szerkezeti változtatásokat, kiemeléseket tartalmazhat. Varga Zoltán: Skandalás című darabja például egy már létező Sebő-zenére íródott, mely már önmagában sajátos értelmezése József Attila: Én, ki emberként című versének. Sebő a szapphói strófa hagyományán elindulva nyúlt feldolgozása során a balkáni zenei világhoz, és ehhez csatlakozott Varga Zoltán koreográfiai elképzelése is, immár két költő nyomán. A szöveg derűs, szerelmes, a boldogságot égbekiáltó tartalmához illeszkedik is ez a megvalósítás, de semmiképpen nem tekinthető a táncmű a vers pontos hangulati és asszociatív leképezésének.

Egyéni interpretációról akkor beszélhetünk, ha az alkotó tudatosan eltér az eredeti műtől, nem törekszik a teljes szöveg megjelenítésére, átértelmezi, új nézőpontból láttatja, kiegészíti, vagy esetleg kiragad bizonyos elemeket, és azokat állítja reflektorfénybe. Így jár el Foltin Jolán a Kiss Anna versét felhasználó Mondóka, szerelem, szerelem, és a Szilágyi Domokos verseit beépítő

²⁶ M. Nagy, 2024. 106.



Gyermekem édes és a Kalitka című alkotásaiban. „Foltin sajátos irodalmi táncszínháza a magyar folklór két alapvető vonásából táplálkozik: képiségeből és a szövegek ritmusából, amelyek a zene és tánc hallható, látható, testünk egészével érzékelhető szenzorikus elemeivel egészülnek ki. A koreográfus az érzékszervek vegyületével sohasem pusztán illusztrálja az irodalmi szöveget, mindig értelmez és kapcsolati hálókat is teremt. Ugyanígy használja a dramatikus és táncos folklórt, a gyermekmondókákat, népdalokat is.”²⁷

Kalitka című művében a ragaszkodás és függés, birtoklás- és szabadságvágy fogalmazódik táncá Szilágyi Domokos verseinek segítségével. Hagyj örökre című költeményének kezdősorait a férfi karakterhez társítja: „Asszonyocska, édes ízem, / madaracska, kicsi csízem, / énmellettem tűzön-vízen”. A nőhöz viszont a Perc című vers első és utolsó sorait: „Csüggök rajta csüggedetlen, / csügg ő rajtam csüggeteg”; „csügg ő rajtam csüggedetlen, / csüggök rajta csüggeteg”. A pár táncát (vajdaszentiványi sebes forduló), folyton megtöri, átértelmezi egy-egy civil mozdulat. Appelshoffer János és Rémi Tünde: Gondolatok táncban és versben című előadásában többségében már meglévő koreográfiákhoz kapcsolták magyar költők egy-egy versét úgy, hogy nem egymás illusztrációjának szánták, mégis egységes produkcióvá állt össze a sokfelől érkező színpadi alapanyag. Kirajzolódtak döntési helyzetek, válságok, kapcsolatok, az egyén és a közösség tragédiái és az újrakezdés lehetőségei.

Amikor csak ürügyként használja az eredeti művet egy színpadi adaptáció, és semmilyen réteget nem célja pontosan visszaadni, inspirációról beszélünk. Lehet, hogy csak a cím idézi fel az irodalmi művet, de a táncalkotás egészen másról – a szerzőről az őt és a kor emberét foglalkoztató gondolatokról – szól. Esetleg a koreográfus saját intencióinak megfelelően emel be néhány sort vagy egy-egy művet az előadásba, de saját mondanivalójának alátámasztására vagy árnyalására használja azt. Ilyen például a Naplegenda során megszólaló József Attila-versszak az Eszméletből, vagy szintén a Magyar Állami Népi Együttes Földön apám fia volnék című darabja, mely csak címében kapcsolódik Weöres Sándorhoz. Hasonlóan jár el Darabos Péter: Zavar című művében Nádasdy Ádám: Maradni, maradni című versével, vagy Juhász Zsolt: Hajadonok című előadásában Dorota Masłowska és Szabó Magda írásaival, valamint Székely Magda: Az arc című versével. A Kányádi Sándor verseire épülő Valaki jár a fák hegyén című alkotás sem egységes mű, a produkció egyes szálai alig-alig fonódnak össze, tulajdonképp mintha három külön, párhuzamosan futó előadást néznénk. Négy vers hangzik el, emellett néhány kiemelt idézet Kányádi hangján. A dobogón a férfi szólista mozgásával a koreográfus a versek hangulatának közvetítésére, olykor árnyalására törekedett. A műsorban megjelenő néptáncok inkább színesítésként hatnak: Gyimestől a Mezőségen és Kalotaszegen át a Nyárad mentéig kísérhetjük a költő életútját. Előfordul, hogy a szerző előadásában kerül színre egy-egy költemény, mégis inkább csak inspirációforrással szolgál. Zsuráfszky Zoltán: Egy mondat... című koreográfiája Illyés Gyula, Vendégek jövetele című alkotása pedig Nagy László versmondására készült, kétségtelenül a művekből kiinduló, de meglehetősen szabad asszociációs sort jelenít meg a színpadon.

A korábbi, uralkodóan verbális szövegekre kiterjedő tipológiát a szemiotika szemszögéből Petőfi S. János kiterjesztette a vizuális, sőt akusztikus multimediális szövegekre is. Ha ehhez hozzákapszoljuk a kiterjesztett szövegek közöttiséget (transz- vagy intertextualitást), akkor immár „képközöttiségről”, „hangközöttiségről”, sőt „előadásközöttiségről” is beszélhetünk.²⁸ A multimediális szövegek, köztük a színpadi, táncszínpadi előadások ilyen sokdimenziójú vizsgálatára a szemiotikai struktúra készen áll, erre azonban nagyobb lélegzetű munka keretei között lehetne csak vállalkozni.

²⁷ Lelkes, 2024. 223.

²⁸ Petőfi S, 2004.

Irodalomjegyzék

- Babits, Mihály (1917): *Írás és olvasás*. Budapest, Athenaeum.
- Balázs, Géza (2012): *Szöveg a szövegben. Intertextualitás multimedialitásban*. Palócföld, 6. sz. 52–57.
- Fuchs, Lívia (1988): *Antológia '87*. Táncművészet, 13. sz. 1–3.
- Fuchs, Lívia (1997): *A szabad táncról a posztmodernig. Századunk hazai táncművészetéről*. Alföld, 12. sz. <https://epa.oszk.hu/00000/00002/00024/fuchs.html> (utolsó letöltés: 2023. 09. 18.)
- Fuchs, Lívia (2007): *Száz év tánc. Bevezetés a táncművészet XX. századi történetébe*. Budapest, L'Harmattan.
- Hudák, Dóra (2023): *Antik kultúrák hagyatéka a magyar néptáncszínpadon*. Tánc tudományi Közlemények, 1. sz. 71–83.
- Kövágó, Zsuzsa (1991): „Éjszaka kéktollú páva, szállj be a tisztaszobába...” *Beszélgetés Foltin Jolánnal*. Táncművészet, 5–6. sz. 8–9.
- Králl, Csaba (2013): *Színe és fonákja. A szolnoki néptáncfesztiválok története*. Szolnok, Aba-Novák Kulturális Központ Nonprofit Kft.
- Kulcsár-Szabó, Zoltán (1995): *Intertextualitás: létmód és/vagy funkció?* Irodalomtörténet, 4. sz. 495–541.
- Lelkes, Zsófia (2024): *Néptánc a színpadon 1945–1989. Kultúrpolitika, színházi struktúra, táncesztétika*. Budapest, Hagyományok Háza.
- Maác, László (1978): *Sziszüphosz nem alkuszik: A magyarországi nemzetiségek táncegyüttesének műsora*. Új Tükör, 50. sz. 30.
- M. Nagy, Emese (2001): „*Testből font jelbeszéd*”. *Tánc a huszadik századi magyar költészetben*. Budapest, Magyar Táncművészeti Főiskola. (szakdolgozat)
- M. Nagy, Emese (2006): *Fekete-piros tánc. Táncok a XX. századból – A Budapest Táncegyüttes bemutatója*. Táncművészet, 3. sz. 20–21.
- M. Nagy, Emese (2024): *Tánc és irodalom a kortárs folklórszínpadon*. Tongori Ágota, Sente Dorina Eszter: Műfajok, módszerek, mesterek a táncművészetben. Budapest, Magyar Táncművészeti Egyetem. 105–111. (Táncművészet és tudomány XV.)
- Pavis, Patrice (2006): *Színházi szótár*. Budapest, L'Harmattan, 250–252.
- Pesovár, Ferenc (1997): *A tánc általános alkalmi*. Felföldi László – Pesovár Ernő (szerk.): A magyar nép és nemzetiségeinek tánc hagyományai. Budapest, Planétás Kiadó. 30–46. (Jelenlévő múlt)
- Péter, Márta (2013): *Eleven történet: A Duna Művészegyüttes és elődegyüttesei*. Budapest, Duna Palota Nonprofit Kft.
- Petőfi S., János (2004): *A szöveg mint komplex jel. Bevezetés a szemiotikaitextológiai szöveg szemléletbe*. Budapest, Akadémiai.
- Zórándi, Mária (2014): *A bartóki út: Pályaképek a színpadi néptáncművészet 20. századi történetéből*. Budapest, Magyar Táncművészeti Főiskola.