



**A Budapest Táncegyüttes
története**

(1958-2007)

Bevezetés: csaknem ötven év

A *Budapest Táncgyűttes* fél évszázados története, miként a többi professzionális néptáncsoport története is, végletesen különböző kulturális közegek felett ível át. Az út kezdete a legbigottabb kultúrpolitikai szféra, vége a globalizálódó e-kultúra. A táncgyűttes és vezetői érdeme, hogy a „Budapest” a legváltozatosabb körülmények között is kitartott amellet, hogy önálló, egyéni arculatú társulattá váljon, még akkor is, ha maga az együttes öt évtizednyi távolságból sokat, sokféleképpen változott is az évek során.

A táncgyűttes történetét alapvetően három részre osztottuk és az együttes vezetőinek működése alapján korszakoltuk. A korszakokat a művészeti vezetők legjellemzőbb ars poeticája alapján neveztük el, figyelmen kívül hagyva az adott korszakokon belüli művészi útkereséseket és kisebb vargabetűket. Az első korszak *Molnár István* tevékenységéhez kötődik. Fontosnak tartottuk, hogy bevezetésként röviden ismertessük az együttes alapítója életpályáját is, hiszen a Budapest Táncgyűttes megszületésében döntő fontosságúak bizonyos előzmények. A második korszakot *Simon Antal* és *Kricskovics Antal* munkássága fémjelzi. Tevékenységük nyomán jelenik meg az együttes repertoárjában önálló táncszínházi produkció, s gazdagodik az autentikus néptánc mozgáskincse modern tánctechnikák beépítésével. A kilencvenes évektől az együttes az autentikus néptánc jegyében dolgozik *Zsuráfszky Zoltán* művészeti vezetésével.

Bevezetésként még egy szó. Szeretnénk jelezni, hogy a Budapest Táncgyűttes alább olvasható rövid története nem teljes. A történet gerincét azok a korabeli sajtóvisszhangok, kritikák, elemző tanulmányok adják, amelyekhez kutatásunk során hozzáfértünk. Reméljük, hogy a függeléként összegyűjtött irodalomjegyzék mások hasznát is szolgálhatja.

A munka azonban nem zárult le, s Alapítványunk továbbra is céljának tekinti a Budapest Táncgyűttes immár sajnos lezárult történetével kapcsolatos dokumentumok, archív anyagok felkutatását és digitalizálását. Örömmel látjuk azokat a résztvevőket és szemtanúkat is, akik személyes visszaemlékezéseikkel segítenék a részletesebb kép kialakítását.

Budapest, 2008. június 30.

Kenéz László, Stoller Antal

Előzmények

A Budapest Táncegyüttes története a társulat hivatalos megalakulása előtt kezdődik, hiszen a megalakulás előzményei a harmincas-negyvenes évekig nyúlnak vissza és az együttes alapítója és első vezetője Molnár István (1908-1987) nevéhez fűződnek.

Molnár István „eredetileg is táncművész, aki a balettől expresszionista jellegű kísérleteken át jutott el a néptánchoz, mint a számára egyetlen adekvát kifejezési táncmódhoz” (Körtvélyes 1960: 12). A háború előtti munkáiban kifejezetten „romantikusabb, elvontabb misztikusabb alapokon áll” (Körtvélyes 1960: 11), mint korabeli alkotótársai, *Muharay Elemér*, *Szabó Iván*. Mivel csak lelkes amatőrökkel dolgozhat, munkái, állami támogatás híján nem kerülhetnek a szélesebb nyilvánosság elé, így gyakorlatilag ismeretlen.

Molnár igazi „homo universalis” (Maác 1978), nemcsak kiváló előadóművész, hanem egyúttal kutató, dokumentátor és invenciózus alkotó. „Kutatói szenvedélyével, izzó hitével, szuggesztív erejű alkotásaival és előadóművészetével már az 1940-es években magával ragadó és távlatot mutató nagy egyénisége volt a még csak kibontakozó művészeti mozgalmunknak”, aki – írja nekrológjában *Pesovár Ernő* (1987: 16) – „a modern európai táncművészet ismeretében alakította ki a néptánc művészi feldolgozásának esztétikai normáit”.

Párizsból hazatérve Molnár István hátat fordít korábbi expresszionizmusának és a maga „kissé komor megszállottságával” (Göncz 1979: 15) egyre jobban elmélyül a néptáncban. Ahogy pályatársa, Szabó Iván visszaemlékezik, „[é]letét valóban feltette a néptáncra, és hallatlan tisztességgel, fanatizmussal követte célját” (idézi Fuchs 1979b: 15). Saját bevallása szerint Kalotaszegen érte az élmény, amely rádöbbenette a magyar néptánc jelentőségére s e táncnyelv művészi kibontakoztatásának lehetőségeire (vö. Martin 1978: 3).

Háború utáni tevékenysége vidéken, a Siófokra telepített érdi Népfőiskolán indul, 1945-ben. Százakat tanít néptáncra. Nemcsak külön érdekesség, hanem Molnár pedagógiai eredményességének, nevelői kisugárzásának fényes bizonyítéka, hogy „[n]éhány év múlva falvainkban az itt [a népfőiskolán] megtanult Molnár koreográfiákat már eredeti néptáncként vették filmre a néptánckutatók” (Martin 1988: 23).

„A molnári út [...] merész és egyéni volt; ahogy Bartók és Kodály a magyar népzene áttemelte, úgy akarta Molnár a magyar néptáncot egy magyar színpadi tánc alapjává tenni. Ennek gyakorlati segítésére dolgozta ki technikáját, szintén néptánc talajból gyökereztetve” (Zsédényi 1982: 11), elsőként a *Csokonai Táncegyüttes*ben. Koreográfusként „Molnár István

már ekkor felismerte és alkalmazta az improvizáció feszültséget teremtő erejét” (Pesovár 1978: 2), amely jegy későbbi munkásságát is jellemzi.

A kibontakozás azonban egyelőre várat magára, mivel a Csokonai Táncegyüttest a Belügyminisztérium 1948-ban feloszlatja. Molnár ekkor kap felkérést szülővárosa, Kolozsvár Magyar Színházának igazgatójától. Balettmesteri kinevezése azonban meghiúsult, mivel a politikai vezetés nem adja meg a visszatelepülési engedélyt. „Egyrészt nem vállalták érte a politikai felelősséget, másrészt arra hivatkoztak, hogy munkájára Magyarországon is nagy szükség van. Ez utóbbiban igazuk volt, s végső fokon talán helyesen döntöttek” – véli *Martin György* (1988: 26).

Molnár ekkor kerül a *Ruggyanta Gyár* (Gumigyár) néptáncsoportjának élére, amely Molnár legtovább működő amatőr műhelye lesz. A csoport fellép az 1947-es prágai és az 1949-es budapesti Világ Ifjúsági Találkozón. Még maga *Mojszejev* is méltatja az együttes munkáját. A későbbi „táncszimfonizmus”, *Bartók Béla*, *Kodály Zoltán* és mások népzene ihlette műveire készített nagyszabású koreográfiák előzményei már ekkor felbukkannak. A csoportot igazi forró lelkesedés fűtötte, jó értelemben vett amatőr, ám hivatásos együtteshez méltó műhelymunka folyt. *Martin György* így emlékszik vissza ezekre az időkre: „1949-ben heti négy-öt alkalommal rendszeresek voltak a 3-4 órás próbák. Nagy részükben Mesterünkkel együtt táncoltunk a Molnár-technika magasabb fokú gyakorlataival, a klasszikus zeneirodalom alkotásaira. Lelkesen, éjjel-nappal gyakoroltunk” (*Martin* 1988: 25).

Molnár munkáját azonban a hivatalos szervek ekkor már nem nézték jó szemmel. 1950-ben, a szerencsétlenül sikerült *Sztálin* születésnap-i ünnepi műsorban való fellépés után Molnárt elmozdítják a táncegyüttes éléről s egy évig még a tanítástól is eltiltják. Molnár művészi felfogását a korabeli kultúrpolitika túl pesszimistának, misztikusnak, múltba feledkezőnek találja.

Molnár István azonban nem vonul vissza s 1951 júniusában már a *SZOT Központi Művészegyüttes* élén találjuk. A tánckar magva a Csokonai és *Ruggyanta* amatőr együttesek táncosaiból kerül ki. Első fellépésük 1952. április 4-én volt, az Operaházban, ahol Molnár István legendás, folyamatosan felújításra kerülő koreográfiáját adták elő, a *Magyar képeskönyvet*. A csoport az 1953-ban Bukarestben megrendezett Világ Ifjúsági Találkozón díjat nyer, méghozzá Molnár István másik legendás darabjával, a *Dobozi csárdással*. Ekkoriban születik a *Kapuvári verbunk és csárdás*, a *Dobozi páros* is.

Az 1955-ös bemutatóra a szakma is felfigyel. Molnár István *Szerelmi tánca*, Molnár „egyik legforradalmibb műve” (Fuchs 1979a: 1), amelyben „a botoló a szerelmi egzaltáció eszközévé válik, a szerelmi kettős felfogásának nyomasztó, és már-már szimbólumterhes megjelenítőjévé” (Maác 1970: 64). Ekkoriban „a koreográfusok elsődlegesen kisebb-nagyobb csoportokra méretezett műsorszámokat alkottak, amelyekben leginkább a tradíció értékeinek, szépségének és változatosságának a ’megmutatása’ volt domináló” (Körtvélyes 2000: 8). Világosan érzékelhetővé vált azonban, hogy Molnár István nem egyszerűen arra törekszik, hogy színpadra állítsa, formációkba rendezze és bemutassa a magyar néptánc kincsanyagait, hanem gondolati és érzelmi tartalmak kifejezési eszközének tekinti. A darab bebizonyította, hogy „a néptánc alapelemeire általános értelmű mondanivalót lehet ráépíteni, ezek az elemek tökéletesen alkalmasak emberi alapélmények kifejezésére, s ez a kifejezés mód szinte korlátlanul továbbfejleszhető” (Göncz 1979: 16).

Elgondolkodtató, hogy mindez a teljesítmény milyen háttérrel jött létre. Amatőr együttes lévén a SZOT csak korlátozott anyagi forrásokkal rendelkezett. Így eshetett meg, hogy néhányan, akik kimaradtak a keretből, köztük Kricskovics Antal, az együttes későbbi koreográfusa, napi 8-10 órát is táncolt – ingyen. Hihetetlenül hangzik, de e táncosoknak saját kollégáik adtak össze annyit, amiből valahogyan megélhettek (Kaposi 1989: 15) A próbateremben uralkodó állapotokról keserű gúnnyal így számol be a korabeli szemtanú: „Télikabátba, kendőbe, sálba bugyolált alakok, szökellnek néha egyet-egyet, emelgetik a karjukat – a tájékozatlan néző nem tudja, a hideg miatt mozognak-e vagy tánc lépéseket próbálnak. A teremben 5-6 fokos a hőmérséklet [...] Ezek a fázó, a hideggel, piszokkal dacolni próbáló fiatalok a Szakszervezetek Központi Művészegyüttesének táncosai, az ország egyik legkiválóbb táncsoportjának tagjai. Szomorúak, kedvetlenek – minden okkal” (Pongrácz 1954: 393).

A táncegyüttest 1955-ben felosztatják. A tánckar volt tagjai, Molnár István vezetésével 1956-ban a *Vegyipari Szakszervezet* együtteseként, kisebb létszámban, ám már „Budapest” néven alakítanak amatőr együttest. Néhány magyarországi fellépés után máris nyugati turnéra utaznak, ami példátlan kuriózum, hiszen a hivatásos együttesek is csak „kelet” felé hagyhatták el akkoriban az országot.

Az idézőjeles, hiszen még nem professzionális táncegyüttesként működő „Budapest” 1956-os bemutatkozásáról a korabeli kritika így ír: „[A táncosok a bemutatóhoz rendelkezésre álló] csekély idő alatt is rendkívül sokat végeztek. Napi munkájuk után, az éjszakába jócskán belenyúló estéken gyakorolnak egyre többet, s ennek a kitartó, már-már emberfölötti munkának megérett a gyümölcse” (Gera 1956: 381). A bemutatón *Mányai Erzsébet* és *Galambos Tibor* előadásában megformált, a már korábban megszületett *Szerelmi tánc*, illetve a *Dobozi csárdás* felújítása mellett számos új koreográfia is szerepel. Színpadra kerül a *Régi magyar katonatánc és verbunk*, a *Hazatérés*, a *Párnatánc*, a *Legényes*, a *Régi magyar párostánc*, az *Ostortánc* és a *Három táj tánca*, valamennyi Molnár István alkotása. Külön érdekesség, hogy a *Hazatérés*ben Mányai Erzsébet partnereként *Vásárhelyi Lászlót* láthatta a közönség.

Az együttes és Molnár István tevékenységének koronájaként a Művelődési Minisztérium rendelkezése 1958. január elsejével deklarálja a hivatásos együttes alapítását. Hivatalosan erre az időpontra datáljuk a Budapest Táncegyüttes születését.

Az első korszak (1958-1971)

Molnár István: néptánc, táncdráma és táncszimfonizmus

„A magyar színpadi táncművészet már 1949 után is kivételes helyzetben volt. A kötelezően ránk erőltetett minták közül épp a tánc jelentette a szovjet kultúra tán legexportképesebb árucikkét” – írja *Kaán Zsuzsa* egy összefoglaló tanulmányában (2006: 36). A kultúrpolitikai vezetés hamar életre hívja tehát azokat a művészegyütteseket, amelyek ugyan szovjet mintát követnek, mégis magyar kulturális tartalmakat közvetítenek, főként néptáncot. Így jön létre a *Magyar Néphadsereg Művészegyüttese* (a mai *Honvéd Táncszínház*), a *Magyar Állami Népi Együttes*, a *Belügyminisztérium Duna Táncgyüttese*, majd valamivel később, 1958-ban hivatalosan is, a „kamara-létszámú” Budapest Táncgyüttes.

A „Budapest” arculatát Molnár István kompozíciói alakítják ki, akinek alkotásait „nagyon szigorú és tiszta színpadkép, nagyon fegyelmezett munka jellemezte. Egy kompozícióról messziről meg lehetett látni, hogy ’Pista bácsi’ feldolgozása” – emlékezik vissza Szabó Iván (idézi Fuchs 1979b: 15). A repertoár, miként az ötvenes évek végén a hivatásos táncgyüttesek repertoárja, a kor általános felfogásához alkalmazkodva a csoportos néptánc. Ahogyan a Magyar Néphadsereg Táncgyüttese első vezetője, Szabó Iván, „Molnár István sem foglalkozik kizárólag néptáncokoreográfiákkal: ő maga alkot mese- és balladajátékokat s emellett klasszikus tömörségű néptáncfeldolgozásokat. [...] Ugyanakkor kísérletezik Bartók- és Kodály-művek táncbeli megformálásával is, amelyeknél a népi tánc hagyomány a művészi nyersanyag szerepét tölti be, és mivel ezen a fokon a formanyelv szükségszerűen bonyolultabb, mint az eredeti, továbbfejleszti azt, új művészi kifejezőmóddal kísérletezik” (Körtvélyes 1960: 13). Molnár kísérleteit érdekes feszültség hatja át: nem dolgozik mással, mint eredeti anyagokkal, ám mégsem elégszik meg ezek egyszerű megjelenítésével. „Ragaszkodik az eredetihez és rádöbbeneni akar – tehát sajátosan egyéni szemlélet ötvöződik itt a népi formákkal” (Körtvélyes 1960: 12)

Molnár háború előtti romantikus attitűdje teljesen eltűnik, expresszionizmusa azonban tovább él, de sajátos, egyéni és utánozhatatlan formában. A kifejezett tartalmak lelőhelye felcserélhetetlen és félreismerhetetlen közeg: a Kárpát-medencei néptánc és a magyar történelem. „[A]z a körülmény, hogy Molnár István – az 1954-es, rövidéletű SZOT-együttesbeli verzió után – a maga *Kállai kettősét* 1958-ban *A szerelem és a tűz táncai* c. műsorában vitte színre (az akkor már Állami Budapest Táncgyüttes első hivatalos programjában), már önmagában jelzi, hogy előtérbe került a hagyomány tartalmi oldalról való megközelítése. [...] a feltárt lépésanyag mellett Molnár beépítette a kompozíciójába a nagyállói várbörtönhöz fűzött naiv etimológiát, a rabok táncával való kínzásának historizáló

hiedelmét” (Maác 1970: 60-62). Ezzel a darabbal veszik kezdetét azon drámai művek sora, amelyek Molnár „tragikus világlátásának lenyomatai” (Maác 1989: 16). Ez a tartalomcentrikusság kiható a színpadi megformálásra is, hiszen a táncári megfogalmazás nagyságrendjét, mozgásanyagát és hangvételt a kifejezett tartalmakhoz kell szabni. A *Ballada az emberről* című koreográfiával és a *Galántai táncokkal* „Molnár már a hatvanas években megteremtette saját táncszínháza körvonalait” (Maác 1989: 16). Nem egyszerű dramatikus darabokról van tehát szó, hanem táncszínházról.

Fontos kitérnünk azonban Molnár István harmadik alkotói vonására, amely legalább annyira markánsan jellemzi őt, mint a már említett két jegy, vagyis ragaszkodás az autentikus forráshoz és a drámaiság. A „nemzeti táncszimfonizmus”-ról van szó, amelynek jegyében olyan művek születtek mint Bartók *Táncszvit* és *Magyar képek*, Liszt *Szerelmi álmok* és a *II. magyar rapszódia* vagy Kodály *Marosszéki táncok* című zeneműveinek feldolgozása.

Az elgondolás világos: miként nagy zeneszerzőink, akik autentikus zenei forrásokból merítettek, de nem elégedtek meg a reprodukcióval, hanem az eredeti anyag bázisára új zeneművészetet építettek, ugyanúgy kell eljárni a tánc területén is, s mintájukra magasabb művészi szempontokat is fegyelembé véve önálló értékű néptáncművészetet kialakítani. Molnár e cél érdekében önálló táncpoézis kimunkálásán fáradozik.

Az együttes 1959-es bemutatóját, a *Magyar képek* megkoreografálását Maác László így jellemzi: „az egyes tételek meghatározott érzelmi töltése egyúttal jelentésvivő funkciót is jelent, s a lírai részek meghatározott sorrendisége egyben a koreográfusi gondolat kiteljesítését szolgálja, mintha az egymás után sorakozó tömondatokból kerekedne ki egy gondolat összefüggő kifejezése [...] a *Magyar képek* (1959) [...] egyszerre nyújtotta a líra, a dráma, sőt az epikum hatását, élményét” (Maác 1970: 73-74). A darab „színpadi képsora és dramaturgiája a mély táncos beleélésből fakad, s így tárul elénk az álmodó néptánc-líra és a keserű expresszionizmus erőjátéka, közös világa” (Maác 1989: 16). A darab megmutatja, „hogyan lehet Bartók szellemében, de egyéni invenciókkal öntörvényű, s mégis a zenei gondolathoz hű táncművet alkotni”.

1963-ban jelentős változás történik a háttérben. A Budapest Táncegyüttes eredeti társulatából, amely Molnár István vezetésével 1962-ig kb. 1300 előadás adott, többen kiválnak. Távozik *Beregi Éva*, *Mányai Erzsébet*, *Orsovsky István*, *Pap Vilma*, *Várhelyi Lajos*, *Vásárhelyi László*. Pótlásukra Molnár István fiatalokat keres (vö. Zsédényi 1982: 11). A változások és tagcserék azonban nem érnek véget, s az együttes 1966-os bemutatóját, a *Marosszéki táncok* színpadra vitelét követően, hosszabb szünet következik. Az együttes utánpótlási, repertoárfelújítási gondokkal küzd. A kísérletezés időszak ez, új megfogalmazások kutatása, amely időszak megítélésében azonban mindenképpen érdemes szem előtt tartanunk, „a modern forma nem jelent kötelező érvénnyel ’manírt’” (Pesovár 1966: 42). Molnár „[s]ohasem félt a kísérletezéstől, vállalta érte, ha kellett, a kudarcot is, de régebbi, nem teljesen megoldott témáihoz mindig visszatért, hogy magasabb szinten újrafogalmazza” (Vitányi 1966). Az 1966. február 13-ai bemutatót őt igazolja. A *Bábtáncoltató*, az *Intermezzo* és a *Ballada az emberről* című darabok színrevitele mérföldkő.

A korábban említett *Bábtáncoltató* férfiszólója „Kállai egyes” (Pesovár 1966: 41) a kállói börtönben megkínzott foglyok morbid táncát idézi: a börtönben a padló karókkal volt kiverve, s a raboknak ezen kell táncolni mezítláb. Maác László kritikájában a *Bábtáncoltató*ról szólva kiemeli *Bróz Béla* szólóját, a másik nagylélegzetű darab kapcsán pedig így ír: „a *Ballada* főszereplőjét – táncos teljesítményt tekintve – [az idősebb] *Janek József*ben látom, de azt is

hozzá kell tennem, hogy az egész társulatból igazában *Urbik Emőke* volt az, akinek sikerült megmutatni a néző előtt a költészet szférájából egy darabot” (Maác 1966: 25)

Az együttes 1967-es bemutatója is jelentős esemény, Kodály *Marosszéki táncok* című darabjának színrevitele. A vállalkozás merész, hiszen „[a] zenemű, címe ellenére szinte megtáncolhatatlan. Molnár István koreográfiája azonban egyéni mozgásötletei révén – úgy tűnik – tökéletes megoldást talált a zenei kontrasztok és átmenetek, a ritmikai és dinamikai váltások tánccá költésére” (Fuchs 1979: 2). Ugyancsak 1967-es a *Magyar életképek* című kompozíció, amelyben Molnár más úton jár. „Ebben a produkcióban Molnár István figyelme mintha szívesebben fordult volna a különböző díszletezési megoldások és világítási effektusok, mint a fegyelmezett szerkesztés és a táncnyelv felé” (Maác 1967: 42).

Igen fontos állomás az együttes 1969-es *Tavaszi szél vizet áraszt* című bemutatója, amelynek keretében Molnár a *Galántai táncokat* is színre vitte. A korabeli kritika legjellemzőbb vonásaként „a mozgáskincs céltudatos puritánságát” emeli ki (Pesovár 1970: 46). A darabot valóban letisztultság jellemzi, az idősödő mester egyszerűsége és világos fogalmazásra való végső törekvése.

Érdeemes megemlíteni, hogy a színpadi művek mellett is tevékeny az együttes. Az IBUSZ által szervezett külföldi csoportoknak adott műsorok száma ekkorra már eléri a százat (vö. Végvári 1966: 72). Ugyancsak megemlítendő az ekkoriban már rendszeressé váló külföldi vendégszereplések. Egyet emelünk ki, a Budapest Táncgyüttes 1970-es perui turnéját. Külön érdekesség, hogy a telt házas fellépések mellett a perui televízió Karácsonykor a Budapest Táncgyüttesről készült felvételt sugározta (Vida 1971: 160).

S ezzel elérkeztünk az első korszak végére. 1971-ben Molnár István nyugdíjba vonul s ezzel alkotói-vezetői korszaka a Budapest Táncgyüttesben lezárult. A következő koreográfusnemdék Molnár három megkezdett útja – a néptánc, a táncdráma és a nemzeti táncszimfonizmus – közül eleinte az első két vonalat viszi tovább s az együttes utolsó vezetője, Zsuráfszky Zoltán lesz az, akinél végül a harmadik is megjelenik.

A második korszak (1971-1991) Simon Antal és Kricskovics Antal: néptánc, dráma és modern tánc

A hetvenes években, Simon Antal és Kricskovics Antal művészeti vezetése alatt az enyhülő kultúrpolitikai légkörben már beszivároghatnak az országba azok a moderntánc törekvések, amelyeket a korábbi évtizedek ideológiai alapon még kirekesztettek a táncművészetből. A Budapest Táncgyűttes is nyit: a Molnár technikán kívül a műhelymunkában egyre nagyobb szerepet játszik a Graham-technika. Másfelől, a hagyományos magyar néptáncanyagon túl, s Kricsovics Antal révén egyre inkább az együttes „táncnyelvévé” válik a balkáni folklór. Ekkoriban a Budapest Táncgyűttest a kultúrpolitikai bennfentesek „a magyar kultúra könnyűlovasságaként” emlegetik. Ez a kifejezés azonban nem a műfaj vagy műfaj képviselőjének súlyára vonatkozik, hanem arra, hogy az együttes „létszámkerete – a muzsikussal együtt utazó 10-12 pár táncos – felettébb alkalmassá teszi a társulatot a másoktól megközelíthetetlen területek becserkészésére” (Maác 1989: 15). A Budapest Táncgyűttes ezért indulhatott már igen korán nyugati turnéra is.

A néptánc és a modern tánctechnika házasítása nem marad észrevétlen. A nyolcvanas években, amikor a globalizáció még gyerekcipőben sem jár, a kritika már észleli és szóvá teszi az átjárás lehetőségét a különféle kultúrák között a Budapest Táncgyűttes produkciói kapcsán. Az együttesben, elsősorban Kricskovics „magánhídverése” miatt, sajátos kapocs létesül a különféle néptánc-kultúrák, illetve a modern tánctechnikák között (vö. Deme 1983). Ugyancsak említést érdemel, hogy az együttes az újabb színháztechnikai eszközök kínálta lehetőségekkel is él, egyfajta „lézertáncszínház” kialakítására is kísérletet téve.

Az első lépés mindehhez, hogy az együttes 1971-től új művészeti vezető irányításával működik. Simon Antal kinevezése meglepetést jelentett: mi lesz a Molnár-örökséggel? Simon Antal a pécsi *Mecsek Táncgyűttes* vezetője nem Molnár-tanítvány, bár több sikeres koreográfia alkotója, aki *Vágyódás* című darabjával 1965-ben díjat nyert a Zalai Kamaratánc Fesztiválon, s szakmai presztízse vitathatlan. A néptáncmozgalom egyik „végvárában”, Pécsen, nem éppen kedvező körülmények között, másfél évtizede eredményes vezető (Vadasi 1965: 80).

Az aggodalom azonban feleslegesnek bizonyult. Simon az alapoktól kezd ugyan, hiszen „az együttesben már régóta időszerűvé vált egyfajta pszichofizikai újjáépítés” (Maác 1971: 47), ám a Molnár-örökség sorsa, miként a bemutatók hamarosan igazolják, jó kezekbe került. Sőt, „az idő távlatából elmondhatjuk, hogy a nem Molnár-tanítvány Simon messze toleránsabb és konzekvensebb volt az életmű továbbvitelében, mint az önmagukat hitelesnek deklaráló tanítványok” (Maác 1989: 17). S hogy miért? „Simon mindig is szerette és tisztelte az eredeti néptáncokat, de nem csatlakozott az autentikus irányzatnak ahhoz a szárnyához, amely a reprodukciókban vélte és véli letudni kötelességét” (Maác 1989: 17). Márpedig ez kiváló kapcsolódási pont volt Molnár Istvánhoz. Igaz, alkotói ízlésük jelentősen különbözött. Simon „írja oly halk, oly finom, hogy durva érintésre szétfoszlik, feloldódik [...] szemlélődő típus, nála indulat és tett között a legfontosabb áll, a részletek türelmes feltárása” (Péter 1988: 7). Ez az analitikus munka inkább befelé forduló attitűdöt követel s nem a belső, gondolati tartalmakat kifejezésre juttató formák keresését s a Budapest Táncegyüttes második korszakának első felének ez a törekvés szab irányt.

A Budapest Táncegyüttes 1971-es *Kaláris* című bemutatója emellett Simon színházi gondolkodásmódjáról is bizonyoságot tesz. A bemutató két igény összehangolására vállalkozik, sikerrel. Nevezetesen, kísérletet tesz arra, hogy ne csak egy népszokást jelenítsen meg, miként az szokványosan történik, hanem többet, s ezáltal utat törjön egy új formanyelv felé. Új elemként jelenik meg a formai ötlet, ahogyan a néptáncnyelv hagyományosan csoportos megfogalmazása szólóval egészül ki (vö. Körtvélyes 1971). Ehhez azonban olyan különleges katartikus erejű szólótáncos egyéniség szükséges, akinek az átjárás a különféle formanyelvek között természetes: *Molnár Lajos*, akinek „tánca minden műfajban és stílusban maradéktalan élményt ad” (Maác 1971). A bemutató sikere tehát részben neki köszönhető. Nem is csoda, hogy Molnár „*Pubi*” fogalommá, tánc történelemmé vált, hiszen „jórészt vele bontakozott ki hazánkban a színpadi néptánc szólisztikus előadóművészete” (Körtvélyes 2000: 8).

A „komoly ... szerény ... halkszavú” Simon Antal (Gyapjas 1965: 27) keze nyomán tehát új horizont nyílik az együttes előtt, méghozzá évekre. Nem véletlen, hogy *Vadasi Tibor*, maga is együttesvezető, már korábban is így írt: „Mindig leveszem a kalapom az olyan emberek előtt, akik művészetükkel, szervezőkészségükkel, sok ideig [...] össze tudnak tartani egy kollektívát” (Vadasi 1965). Simon, a koreográfus és vezető, nem csak a Mecsek együttesben bizonyított.

1976-tól segítő társat is kap, nemcsak adminisztratív, hanem művészi szempontból is: szeptembertől Kricskovic Antal lesz az együttes helyettes művészeti vezetője. Kricskovic két új irányt is nyitott. Az első a délszláv, tágabban a balkáni folklór, amely számos koreográfia alapanyagát képezi. A másik pedig az a gondolati, tartalmi sík, amely az emberi lét alapkérdéseit feszegeti nemcsak a balkáni, hanem az európai-amerikai modern tánc formanyelvének felhasználásával.

Kinevezése előtt Kricskovic Antal a *Fáklya Horvát Nemzetiségi Táncegyüttes* vezetőjeként működött, ismert és elismert gyűjtő, koreográfus. Az együttes vezetése művészileg is döntő fontosságú hatást gyakorolt Kricskovicra: a balkáni néptánc nem bezárta, hanem éppen megnyitotta az utakat előtte egy táncszínház kialakítása felé. „Aki a néptánc nyelvét anyanyelvi szinten tudja, bármit – és bárhogy – elmondhat vele. Egyéni és közösségi mondanivalót. Amíg e nyelv szabályait tiszteletben tartja” (Göncz 1979: 16).

Kricskovic a Fáklyából magával hozza *Papavaszi Filipászt*, *Gajdos Józsefet*, *Beer Noémit*, akik a következő években a Budapest Táncegyüttes arcaivá válnak, miként a már tag *Zorándy*

Mária, Schleer Zoltán, Kovács Ottília is. A társulatépítés mellett azonban jelentős lépést tesz a megalapozásban. Miként maga megfogalmazza: „[b]evezettem a balett- és Graham- gyakorlatokat, forrongtak is sokan. Voltak feszültségek [...]” (idézi Lőrinc 1999). S ez nem is csoda, hiszen az együttesben többen a Molnár-technikán nőttek fel, s tisztában voltak e technika még kifejtetlen lehetőségeivel, így nem is értették, miért kellene más technikák felé fordulniuk. Kricskovics lendületes személyisége és céltudatossága azonban lassanként felőrölte az ellenállást s a következő évtizedben egymás után kerülnek színre Kricskovics „fergetegesei” (Kovács 1982).

Kricskovics csaknem minden darabjára jellemző a dinamizmus, a tűz. „Erős egyénisége hidat teremt a formanyelvi és dramaturgiai törések fölött [...] nem tétovázik a legkritikusabb pillanatokban, hanem meglódítja a színpadot, indulatot présel hangzásba, ritmusba, a mozgás erejét pedig addig fokozza, hogy a néző megadja magát” (Péter 1988: 6). Legjellemzőbb személyiségjegye és színpadi nyelve egy: „[a] lobogás Kricskovics sajátja, [...] életeleme és néha kifejező eszköze is. Vagy talán pontosabban úgy is mondhatnánk: a lobogva égés” (Kenessei 1983). Kricskovics emellett a gyűjtéssel sem hagy fel, s amit rögzít, fel is használja rögtön, ilyen például a *Krétai leánytánc* (vö. Fuchs 1978: 23).

Érdeemes azonban megemlíteni, hogy Kricskovics egészen új technikák felé is tájékozódik. A hetvenes években új kompozíciós elv születik, a kollázs-technika. A Budapest Táncegyüttes darabjai közül Kricskovics Antal *Ősi elégiák* (1976) című műve alkalmazza először „a képi és zenei elemek, a gondolati síkok egymásra játszásának kísérletét” (Fuchs 1983: 85). Sokoldalúsága és nyitottsága a különféle technikák felé persze veszélyeket is rejtett magában, ám „[a] táncművészetnek ez az okos megszállottja ismeri az arányok titkait, a sokféle mondanivaló szoros szerkezetű formanyelvét” (Dienes 1979: 5).

A színpadi alkotások gondolati motorjáról a koreográfus maga így nyilatkozik: „Eddigi munkásságom és műveim a folklór és a korszerűség jegyében készültek [...] Szeretnék a mai ember számára eszmeiségben és kifejezésben is korszerű műalkotásokat adni. Műveimmel továbbra is arra szeretném buzdítani az embereket, hogy felemeljék szavukat az erőszak, a háborúk ellen. Ars poeticám fundamentuma a mi néptánc-világunk, ám hiszem és vallom, minden nép tánc kultúrája alkalmas arra, hogy korunk eszméit a művészet eszközeivel szorgálja” (Dékity 2005: 4519).

Kricskovics csatlakozása tehát megmozdít mindent: számos terv születik a továbblépésre. „Csak legyen idő és energia a megvalósításukra. Az évi 110 hazai előadás mellett jó néhány lekötött, s még több nyitva álló külföldi kötelezettséggel kell számolnunk” – nyilatkozta 1976-ban Simon Antal (Simon 1976: 2), jelezve, az együttes nem fordíthatja minden energiáját a műhelymunkára és a társulatépítésre. Időt rablóak a külföldi vendégzereplések is.

1976 őszén az együttes elsőként indult turnéra a háború után újraegyesített Vietnamba, a szocialista országok első kulturális delegáltjaként, ahol 12 előadást adott mintegy 36 ezer néző előtt, nem is szólva a televíziós közvetítés nézőiről. A fogadtatás lelkes volt, ám „[a] legforróbb sikert talán épp a műsorértékű jelmezes főpróbák hozták Hanoi-ban, a főváros környékének ifjúsága előtt és Ho Si Minh városban.” (Maác 1977b: 28). Olyan fellépés is volt azonban, ahol egy sportpályán egyszerre 10 ezer ember láthatta a produkciót, Igaz, a meleg, párás levegőben a táncosok emberfeletti erőfeszítésre kényszerültek, a vonós hangszerek ragasztása pedig elengedett, így az előadáson a csellista egy nadrágszíjjal átkötött hangszeren játszott. A „magyar kultúra könnyűlovassága” azonban helytállt (Maác 1989: 15)

A Budapest Együttes ekkori *ars poeticá*-ját Simon Antal így foglalja össze: „Színpadi táncot táncolunk, tehát elvetjük az utánzást, de az avantgarde szélsőségeit is. A hagyomány megőrzése (de nem stilizálása!) mellett arra törekszünk, hogy koreográfiai témában korszerűt adjunk, egy hivatásos együttes színvonalán, igényével” (Simon 1976: 2). Kricskovics belépésével bővül a repertoár: megjelennek a „táncszínházi műsorok”, amelyek száma egyből eléri az évi előadásszám harmadát (Fuchs 1978: 21)

1977-ben végre nyilvánosság elé lép a megújult társulat. Bemutatójuk a tékozló fiú történetét dolgozza fel. A kamarabemutatót a kritika is hosszas stagnálás utáni kimozdulásként értékeli, mint ahogy megjegyzi az új mozgásvilágot és előadói stílust is. A darabot az alkotó, Kricskovics Antal, határkőnek érzi: „Ott kezdtem másképp dolgozni a folklorisztikus anyagon belül. Hangulata, dramaturgiája, zenéje, egész témaköre eltér a korábbi daraboktól” (Fuchs 1978: 24). A „mű a maga választotta témát, illetve az abban rejlő aktuális tartalmat következetesen felépített, érzékletes drámai szerkezettel optimálisan oldotta meg. Egy ember életének sorsdöntő pillanatát vetíti elénk. Az előzmények epikus elmesélése helyett a tények közepén találjuk magunkat. [...] az élet kiteljesedése csak közösségi formán belül lehetséges, még egyéni, esetleg nehéz harcok árán is – ez a végső üzenete a koreográfiának.” (Fuchs 1977a: 32). A címszerepben Papavasiliu Filipászt láthatta a közönség, akinek előadói képességeiről Dienes Gedeon így ír: „harmóniákban és hangszínekben szinte orkesztráló testével az érzelmek egészen mély tartományaiból is felszínre tudott hozni művészi hitelességű mondanivalót” (Dienes 1979: 5). Filipász meghatározó alkat, karizmatikus táncos személyiség, így nem is csoda, hogy „sok ember éveken át azért ment el egy előadásra, mert ’Filip’-től biztos élményt várhatott (Maác 1987: 12).

A darabbal beérik a háttér munka egy másik terepe, a színészképzés is. Általános érvényű megállapítás, hogy a Kricskovics keze alatt működő együttes színpadi megjelenésében „nincsenek ’üres szemek’. A táncosok nem mellé, mögé, fölé néznek, hanem valóban vállalják egymás tekintetét, és ettől (is) rendkívül intenzív, sűrű lesz a játékuk, indulataik megélt indulatoknak tűnnek” (Böjte 1983).

A Budapest Táncegyüttes következő bemutatója is kamaraműsor, három koreográfus közös munkája, amely Kricskovics Antal *Triptichon*-ját (*Kilencen voltak, Poéma, Ősi elégiák*), Simon Antal *Fölmelegít a láng* című darabját és Molnár Lajos *Mozaik*-ját foglalja magában. A paradigmaváltást most már egyértelműen észleli a korabeli kritika. „Új utakra tértek a néptánc koreográfusai?” – teszi fel a kérdést Maác László a bemutató kapcsán. Nos, igen is, meg nem is, hiszen a Budapestesek kötődése az együttes hagyományaihoz közismert. „Az újdonság érzete mégis erős” – folytatja Maác – „mert a társulat alkotói és előadói az egyszerű néptáncszívek interpretálásából ezúttal átléptek az egyéni mondanivaló, táncköltészet és kifejezés terepébe, felhasználva ehhez a néptánc kifejezéstárát, s a néptáncból sarjadó új kifejezésformákat is” (Maác 1977a).

Érdekes felidézni azonban az előadókról írt kritikákat is. „Simon Antal alkotásában *Lindenfeld Péter* szinte minimális segítő gesztussal, belülről bontotta ki Petőfi alakjának, sorsának drámaiságát. Méltó párja lett *Czibula Mária* sugárzó Júliája [...] A *Mozaik* sűrű táncos világában a kisebb színpadon is kitűnt táncos és előadói erényeivel *Sztanó Hedvig*, *Kókai Éva*, illetve *Somogyvári Erik*, [...] *Lindenfeld Péter*, s villanásnyi epizódjában *Zsédényi Mária*. Táncos megjelenítő erejénél fogva utolsóként is első hely illeti meg *Hargitai Zsuzsát* és Molnár Lajost. Kettejük fölényes technikai tudása ’fel sem tűnik’ előadásuk

szuggesztivitása mögött. Egyéniségük, sokszínűségük varázsa pótolhatatlan nemcsak saját együttesükben, de a magyar néptáncművészet egészében is” (Fuchs 1977b: 13).

Ide kapcsolódik még az alkotómunka hátterét érinti kérdés. Az évi százat meghaladó előadásszám hátránya, hogy kevesebb idő marad a felkészülésre, az elmélyültebb műhelymunkára, a technikai és színészképzésre. A kamaraműsor ebből a szempontból is jelet adott a kívülállóknak. „Az új program fontos eredménye, hogy előcsalogatta a társulat előadóművészi tartalékait. Nem, közel sincs még minden rendben: egy közel fél éves és gyakran megszakított munkaperiódus nem oldhat fel nyomtalanul több éves beidegződéseket. A testi-lelki rutin lehántolása azonban megkezdődött” (Maác 1977a).

A munka azonban folytatódik s még az év végén új bemutató kerül színre, a *Hódolat Adynak* című mű, amely három koreográfiát foglal magában, Simon *Hajnalig nyúló árnyak* című opuszát, Molnár Jenő „Az embernek, míg csak van ember, megállni nem lehet” című koreográfiáját, amely „friss hatású, új formálási távlatokat sejtető mozdulati nyelvet” mutat (Maác 1977c), végül pedig Kricskovics Antal Bartók Béle zenéjére komponált művét, amelynek címe *Fekete pár*. Ez utóbbi darab méltán feltűnést keltő. A Fekete pár „erősen stilizált, a Graham-technika expresszív szimbólumrendszerével átszőtt dinári és balkáni motívumok kiválóan alkalmasak az Ady-téma megjelenítésére” (Böjte 1983). Emellett „A Fekete pár bemutatója egyúttal előadóművészeti eseménnyé is vált. Nem a Budapest Táncegyüttes történetében, hanem táncművészeti életünk egészében. Zsédényi Mária és Somogyvári Erik nem egykönnyen elérhető normát állított fel tánctechnikában és önátadásban, fizikai állóképességben és belső izzásban minden hivatásos együttesünk táncosa elé. A műsorban kiemelkedően szereplő Lindenfeld Péterrel együtt minden elismerés megilleti őket” (Maác 1977c).

Az együttes következő bemutatója a *Carmina burana*. A mű későbbi felújításának kritikájából idézünk. A darab a középkor megjelenítésére vállalkozik „a középkori Európa Balkánon megőrzött, s Kricskovics ízlésvilágán átszűrt táncaival elbeszélve. Ez az örökbecsű produkció elsősorban az erőteljes vizuális és zenei elemek, gondolati síkok egymásra játszásán keresztül, sugalmazó és asszociatív erejénél fogva hat. Szépen kidolgozott formák jellemzik a plasztikus és nagyon mozgalmassá, intenzív hatású csoportos táncfüzéreket éppúgy, mint a szólista pár egyedüli arcéleket is kirajzoló, személyre szabottabb mozdulatait” (M. Nagy 2006a: 22).

Szintén az 1978-as év termése a *Relációk* című Kricskovics kompozíció. A darabot 1978 júniusában mutatják be Fonyódon a Táncesztétikai Fórumon, s a bemutatását követő elméleti vita lényeges változást eredményez a néptáncmozgalomban. A zsűri elismeri, hogy a mű kitűnő, díjat érdemel, ugyanakkor a verseny kiírásának feltételeit tulajdonképpen megszegi: alig található benne folklorisztikus mozgáselem. A megoldás: a szakmai vezetés a versenykiírás enyhítését határozza el, hogy a fórumokon a teljes magyar táncművészet részt vehessen (vö. Sajti 1978: 4).

1979-ben, Molnár István 70. születésnapja és a táncegyüttes fennállásának 20. évfordulója alkalmából az együttes három korábbi mű felújítására vállalkozik. Novemberi bemutatóján, amely a *Hegyen-földön* címet viseli, ismét együtt lép színre a három vezető koreográfus. „Vállalni és változtatni – úgy tetszik ez Budapest Táncegyüttest vezető elv [...] Vállalni a népi hagyományokat, nemcsak a helyüket keresve meg bennük, hanem elképzeléseik, eszményeik szerint változtatni is rajtuk” (Varga 1979). A bemutató egyik darabja Kricskovics *Polkától a kólóig* című koreográfiája, amelynek alapjául nemzetiségi tánc- és zeneanyag szolgál, témája egyén és közösség viszonya. „A *Jobb Mária* által megformált *Dinárka* [...] [f]inom, lírai

megjelenése, gyönyörű kézfej-munkája és tánca messze kiemelkedett” (Kövágó 1980: 16). Simon Antal *Hegyen, földön járogatok...* című darabja a korábban már említett elmélyedő, analízáló attitűd példája, amelyben a koreográfus az emberi élet útját ábrázolja. A bemutató harmadik része Molnár Lajos *Kéréketáncolás* című darabja, amelyben a koreográfus-előadó Molnár „táncos egyénisége még most is szinte eltünteti maga mellől színpadi partnereit” (Kövágó 1980: 16).

Ez a közös színrelépés azonban elbizonytalanítja a nézőt, tulajdonképpen milyen irányban is halad az együttes. A bemutató útkeresését, az együttes arculatának elmosódottságát szóvá teszi a kritika is: a Budapest Táncegyüttes „közeledni akart az amatőr néptáncgyüttesek többsége által képviselt irányzathoz, de megrekedt valahol saját régebbi stílusa és az említett út között” (Kövágó 1980: 17). „A műsor egészében [...] a vállalás és a változtatás inkább bizonytalansággként volt jelen. Ami arra is utal, hogy ki-ki [a három koreográfus] főként a maga részével törődött, az egészre nem nagyon figyelt” (Varga 1979)

Talán ennek is köszönhető, hogy a nyolcvanas években megfiatalodik az együttes s egységes stílus kialakításába kezd (Kövágó 1980: 17). Az 1980-as Bartók évforduló kiváló alkalmat teremt a bemutatkozásra. Októberben az együttes új műsorral jelentkezik. Az együttes jubileumi bemutatójának programja Bartók *Fából faragott királyfi*jának parafrázisa *Volt egyszer egy királyfi* címmel. Simon Antal koreográfiájának különlegessége, hogy „mindenféle scenikai felvonulás nélkül, teljesen a táncra koncentráltan [próbálja] megoldani a vállalt feladatot” (Körtvélyes 1981: 18). Sikert arat Kricskovics Antal darabja is, a *Prométheusz*: „ezt a koreográfiai mély azonosulást a zenével akár mintaként lehetne tanítani” (Maác 1981: 19). Molnár Lajos koreográfiája pedig, a *Kolindák*, „a karácsonyi szokásokat felelevenítő koreográfia igazi lírai hangulatot, ünnepi atmoszférát teremtett” (Szűdy 1980).

A Budapest Táncegyüttes következő bemutatója idején, 1982-ben már Kricskovics Antal az együttes művészeti vezetője. A *Lobogva, táncolva, dalolva* című műben, amelyben a *Dinárka*, a *Krétai leánytánc*, a *Fekete pár*, a *Magány* és a harmadik *Reláció* kerül színre, végre kiderül, hogy Kricskovics „mosolygni is szeret” (Kovács 1982). Végre beérik a műhelymunkák során elsajátított Graham-technika a *Magányban*, Zórándy Mária szólójában.

Immár nem szokatlanok a sajátos zenei párosítások sem. Kricskovics *Agnus Dei* című darabjában Kodály Zoltán *Missa brevis*ének részlete mellett autentikus indiai zene hallható. A zene a koreográfia logikáját követi s a darab „[t]áncban, zenében keményen megfaragott mű. Mégis, van benne valami, ami nem teljesen meggyőző. A miserere és a törzsi táncok között elvész az *Agnus Dei*” (Deme 1982). Hatása mégis erős: „A valóban mély gondolatokat tartalmazó, jól felépített és szépen, egyszerűen fogalmazott mű élményteli pillanatokot szerzett, de nem kevésbé a szereplők átélt alakítása” (Major 1983: 10). A mű titkát így fejthetjük meg: a darab nem követi a keresztény szertartásrendet, „a nézőt mégsem zavarja ez a kicsit misztikus időtlenség, mert az egyes táncműveleteknek Kricskovics jól körülhatárolt hangulati-akarati töltést és pregnáns formákat szabott. Így a művek ütközése és kifejtése végül magasabb erkölcsi szférákba kalauzolja a nézőt, s ezt nem üdvözölhetjük eléggé a táncszínpadon” (Maác 1982).

A következő bemutató, a *Makar Csudra*, a Gorkij novella színrevitele, „heroikus kísérlet” (Maác 1982). Kricskovics Vujicsics Tihamér 1955-ös zeneművére alapozva formálta újra a darabot, saját koreográfiát alkotva hozzá. „Mind a történet romantikus lobogása, mind a zene szenvedélyes lobogása a lehető legmegfelelőbb közeg Kricskovics számára [...] a *Makar Csudra* című táncdráma [...] érzelmek, vágyak és cselekedetek magas hőfokú darabja,

melyben már-már a fokozhatatlant is tovább fokozzák a koreográfus méltó társai a színpadra állításban: táncosai” (Kenessei 1983).

Talán már az eddigiekből is kiderül, a Budapest Táncegyüttes, ahogy egy korabeli cikkíró nevezi „bemutatók dolgában egyik legserényebb társulatunk” (Péter 1988: 5). Ám nemcsak a bemutatók darabszámát illetően. 1983-ban ugyanis egészen újszerű dolog történik. Az alkalmat erre az adja, hogy Kricskovics három *Relációja* egy műsorban kerül színre, méghozzá lézeres színpadtechnika alkalmazásával. Az esemény különlegességét jelzi, hogy a *Nők Lapja* címlapon és két egész oldalas képriportban tudósít (Nők Lapja 1984 január 14), *Korniss Péter* fotóinak felhasználásával.

Az együttes októberi bemutatója, amely a *Naphívogató* címmel a már megszokott „szokatlan” koreográfiákat viszi színre, újabb, a néptáncból és a folklórból táplálkozó, újító szellemű műveket. A közönség *Szilcsanov Mária Kalocsai táncok*, *Zempléni páros* és *Kalotaszegi táncok* című koreográfiáit láthatta az első részben, majd Simon *Csobánolás* című darabja következett, amelyet a *Vallomás és meditáció* követett, Simon „egyszerre önéletrajzi és kortörténeti dokumentuma” (Maác 1983). A címadó darab, Kricskovics *Naphívogatója*, „nemcsak formanyelvében tér el Simon néptáncvilágától. Kricskovics műve legfeljebb elemeiben ’néptáncszerű’, s az egész kompozíció egyfajta gördülékeny, szabad stílusban fogant. [...] Népszokás vagy mitológia helyett a kompozíció az élet örök körforgását intonálja, ütköztetve a megújulás erőit az elmúlás, a halál motívumaival” (Maác 1983). A modern tánctechnikák alkalmazása azonban továbbra sem tökéletes. „A nyomaiban átvett modern táncnyelv és technika folytatása azonban [a Budapest Táncegyüttesnél] meglehetősen problematikus; csak a nyelvismeret minden irányú megerősítése stabilizálhatja a kereső alkotókedv és előadásmód megbízható bázisát” (Körtvélyes 1983).

Az 1985-ös premier, az *In memoriam* apropója Budapest felszabadításának évfordulója. A bemutató második felében került színre Pergolesi *Stabat Mater*jére komponált darab, amelyet Kricskovics eredetileg az Állami Népi Együttes számára koreografált, de a „történelmi panteon” „gondolatgazdagsága és barokkos gonddal kimunkált formai szépsége a Budapest Táncegyüttes birtokában sem halványodott” (Kaán 1985).

Az egy évvel később bemutatásra kerülő műsorban Simon Antal önálló koreográfiai estjén, az Elfelejtett rítusokban korábbi koreográfiák is felújításra kerülnek. A halálra táncoltatott leány mellett színre viszik Simon Antal *Vágyódását* is, amely huszonegy évvel korábban, az első Zalai Néptáncfesztiválon díjat nyert. További műsorszámok a *Párkereső*, a címadó *Elfelejtett rítusok*, a *Csobánolás*, a *Palatkai képek* és a *Vallomás és meditáció*. Az est célja „a folklór segítségével a folklórt megmutatni, a ma még létező népszokásokat, népi-emberi karaktereket felvillantani; a tragikus eseményeket is költészettel megformálni” (Kaán 1986).

Az előadás, a bemutatót követően némileg átalakított műsorral, Kricskovics Antal, Szilcsanov Mária és *Létai Dezső* koreográfiáival kiegészítve, Balaton-parti turnéra indul, amely a helyi sajtóban is említésre kerül. Miként egy kritikus írja, „kiemelkedett az együttes leánytáncosainak a magyar színpadi néptáncához megfelelő magatartásformája” (Gerencsér 1987).

„Talán nincs messze az az idő, hogy a Budapest Táncegyüttesben a belső erőből való koreográfiai megújulás is megkezdődik” – nyilatkozza a nyolcvanas évek közepén Simon

Antal (idézi Kaán 1986), s valóban, hamarosan olyan darab születik, amely harmonikusan szintetizálja az eddigi törekvéseket, Kricskovics *Ráckevei balladája*.

A bemutató időpontjában éppen 300 éve telepedtek le a magyarországi bunyevác-horvátok, ez alkalomból született a koreográfia, amelynek alapjául Arany János *Népdal* című költeménye szolgál. A bemutató első része Kricskovics korábbi koreográfiáinak felújítása (*Kilencen voltak, Páris almája, Carmina burana*) s a második rész a ballada. Az előadás kezdetén és végén felhangzik az eredeti vers. Ez azonban kétélű fegyver, mert „a néző tálcán kapja az összehasonlítás verbális és vizuális alapját, s esetleg nem arra a konklúzióra jut, hogy hogyan erősítették egymást, hanem, hogy melyik maradt alul” (Maác 1987: 14). A mű ennek ellenére szuggesztív mű, amely mély nyomot hagy a nézőben. A megcsalt és gyilkossá lett ifjú „tomboló késes tánca [...] olyan, a lélek legmélyéről jött tragikummal terhes, amely nemcsak vetekszik az Arany-ballada hangvételével, de a büntől s a büntudattól szenvedő magányos ember tehetetlen fájdmát is hordozza” (Kaán 1987).

Az 1988-as év bemutatója az *Életképek* címet viseli, Kricskovics *Folyosófogója*, a *Ráckevei ballada* és Simon *Életképek* című darabjai kerülnek színre. A *Folyosófogó* kritikáit érdemes ehelyütt idéznünk: „Mesteri tudatossággal találkoznak most is a zene és a mozgás fordulópontjai, és egymást hangsúlyozzák a muzsika és a térforma váltásai is” – írja kritikájában Péter Márta (1988: 6), hozzátéve azonban, hogy a darab rövidege nem teszi lehetővé a képek és a bartóki *Allegro barbaro* által előtörő gondolati és érzelmi tartalmak összefogását.

Ez évben három részes jubileumi műsorral ünnepli az együttes fennállásának harmincadik évfordulóját, amelyben felújítják Molnár István Marosszéki táncait is. Az első részben emellett Somogyvári Erik, Szilcsanov Mária, Simon Antal és (az ifjabb) Janek József koreográfiái láthatók. A második rész a *Ráckevei ballada*, a harmadik Simon *Vallomása*, e reprezentatív művekkel fémjelezve a legújabb időszakot.

A *Ráckevei ballada* utat nyitott a nagyobb lélegzetű drámai táncszínházi darabok előtt. A rendszerváltás időszakában különös erővel hatottak azok a dramatikus táncok, amelyek a görög mondavilágba nyúlnak vissza általános morális üzeneteik megfogalmazásához. *Novák Ferenc Magyar Elektrájának* és *Antigonéjának* méltó társa Kricskovics Antal *Iphigeneia* című koreográfiájának felújítása és bemutatása. „A négy tételben – Várakozás, Jóslat, Nász, Átok – komponált dráma legerőteljesebb képe a Jóslat hatalmas feszültségű férfítáncában jelenik meg, de véleményem szerint” – írja kritikájában *Kővágó Zsuzsa* – „táncos és koreográfiai csúcsonkinthetjük a tételként nem jegyzett Hírnök-kettőt, *Pászti Péter* és Papavasiliu Filipász előadásában. Ahogy ők ketten a trák és török elemekből komponált és lovas mozgást imitáló táncukkal betöltik a színpadot, valóban a peloponnészoszi hegyek világát, a legenda meszségét idézik. Nem is véletlen, hogy váratlanul taps csattant fel a nézőtérrel” (Kővágó 1990: 7-8).

Ám felröppen a hír, baj van az együttesnél. „E fejlemény azért is elkésérítő, mert a társulat – különösen a férfikar – régen látott színvonalon, kiváló technikai és előadói formában mutatkozott be” (Péter 1990). Vezetőváltás következik, majd rövid életű átmeneti időszak, Janek József művészeti vezetésével. Júniustól „új élet” kezdődik, s már igen korán, szeptemberben bemutatkozik az új társulat, igaz, jórészt felújított koreográfiákkal, Janek *Méhkeréki tapsosával* és *Botolójával*, Zórándy Mária *Dunántúli üvegesével*, *Tímár Sándor Sóvidéki táncok* című darabjával, *Végső Miklós Cigánytáncával* és *Román Sándor Bodroközi eszközösével*. E kezdet reményt keltő s azzal kecsegtet, hogy „rövid időn belül jelentős

együttesi munkát és táncos egyéniséget bemutató, értékőrző- és teremtő lesz a régi-új társulat” (Kővágó 1991: 28).

E remény végül valóban beteljesedett, ám egészen másként, mint ekkor várható volt. Janek fél év után külföldre távozik s az együttes vezetését Zsuráfszky Zoltán veszi át.

A harmadik korszak (1991-2007)

Zsuráfszky Zoltán: az autentika jegyében

A Budapest Táncegyüttes művészeti vezetője 1991 őszétől tehát Zsuráfszky Zoltán, „az autentikus Kárpát-medencei folklór lírikusa”, olyan koreográfus és táncos, „aki a néptáncot a legnemesebb népi használat tárgyként kezeli; aki sem a maga, sem a táncosai testére-lelkére nem szab egyetlen, érzelem és funkció nélküli feladatot, motívumot sem” (Kaán 1993: 33)

Zsuráfszky első feltűnést keltő, díjat is nyert koreográfiája, a *Hidegen fújnak a szelek*, amelyet az 1986-os Zalai Fesztiválon mutatott be a pécsi *Kiszöv* táncosaival. A darabban látható „[f]esztes, dinamikus ’munkatánc’ hajszolt, erőszaktól szennyezett világunkat tárgyilagosan, hidegen jeleníti meg. Általános érvényessége, társadalmi és földrajzi függetlensége teszi nagyszerűvé” (Zsédényi 1987: 5), sokak számára a darab üzenete 1986-ban már nagyon is konkrét politikai tartalommal bírt.

Táncosként is nevet szerez. A Balettintézetben végzett első „nagy generáció” (Maác 1990: 7) sokat emlegetett előadói triász: Végső Miklós, *Farkas Zoltán* („*Batyu*”) és Zsuráfszky Zoltán („*Zsura*”). 1980-tól az Állami Népi Együttesben táncol, majd tánckarvezető lesz. 1984-ben megalakítja a *Kodály Kamara Táncegyüttest* s innen kerül a Budapest Táncegyüttes élére.

Munkatempóját jól jellemzi, hogy 1992-ben, amellett, hogy az együttes 80 előadást adott, s Balaton-parti turnén vett részt, Martin György születésének hatvanadik évfordulójának alkalmából is gálaműsort adott *Magyar Néptánc* címmel. Zsuráfszky a fő hangsúly azonban egyelőre a háttérmunkára és a társulatépítésre helyezi. A repertoár teljesen megújul, „*Zsura*” rövid idő alatt több mint húsz koreográfiát készít.

Művészi felfogásáról maga így vall: „Az én koncepcióm szerint az eredeti népi, paraszti tánc kultúrából kell meríteni, s ugyanabból a zenei kultúrából, énekkultúrából, viseletkultúrából. Minden néptánc együttesnek ez lehetne az igazi gondolati alapja; illetve ez kellene, hogy legyen. Úgy vélem, ebben, ettől lett s lesz is más a mi együttesünk is, mint volt” (idézi Mátyás 1993: 14). Ezzel egyértelművé teszi, a Molnár István által megkezdett utat kívánja folytatni, aki „a negyvenes években a hátára vette a filmvevőjét, járta a falvakat, filmezett, gyűjtött, s a népi tánc kultúrából kiindulva igyekezett ezt a művészetet magasabb szintre emelni” (idézi Mátyás 1993: 17).

Mégis lényeges a hangsúlykülönbség a megvalósítás mikéntjét illetően Molnár és Zsuráfszky felfogása között, miként egy tíz évvel későbbi interjú is nyilvánvalóvá teszi. „Molnár István azt mondta, úgy táncoljatok, fiúk, ahogy a kocsis ül a bakon. Én ezt túlzásnak tartom” – állítja

Zsuráfszky – „Nézzenek jó filmeket, színdarabokat, olvassanak tartalmas könyveket [a táncosok]. Tanulmányozzák az archív felvételeket, lakodalmakat például, amelyeken létrejön a kurázsizituáció: a zenésszel szemben mulató táncos szeme összezár a muzsikussal, és tökéletesen egymásra hangolódnak. Azt a pillanatot adják vissza, azt interpretálják, ami a legizgalmasabb és a legszorosabb a táncfolyamatban. Ehhez a tudáshoz persze rendelkezni kell mindazzal a háttér-információval, amit a viseletek, szokások, a tárgyi kultúra ismerete jelent. Azt tanítom táncosaimnak, hogy az emberi jelenségeket tanulmányozzák, mert csak így lehetnek jó előadók. Akkor lesz egy kalotaszegi legényes eléggé virtuóz, ha előadója művelt ember, olvasott, társadalmi kérdésekben sem tájékozatlan, vagyis ha azokat az életérzéseket is kifejezi produkciója, amelyek a mai ember számára fontosak” (Margittai 2003). Molnár István mellett Zsuráfszky *Rábai Miklós*, Martin György, *Kallós Zoltán* nevét említi, mint akikre támaszkodni kíván.

Molnár István öröksége azonban nemcsak a színpadon, a háttérmunkában is megjelenik. Szokásos bemelegítés a Molnár technika, Hargitai Zsuzsa („*Luci*”) vezetésével. 1991-től az együttesnél dolgozik tanácsadóként, oktatóként *Györgyfalvy Katalin*. Időben egybeesik ezzel Zsuráfszky a balladai hangvétel felé elmozdulása (*Ballada anyámról, A walesi bárdok*) (vö. Eszéki 1993). A tánckar magva a Kodály Együttesből és vezető amatőr együttesekből tevődik össze, sőt, még Erdélyből is jönnek táncosok. Az új koncepció jegyében állandó „kiszenekar” kíséri az együttest, *Kelemen László* vezetésével.

A Zsuráfszky Zoltán vezetésével megújult táncgyüttes bemutatkozásáról a korabeli kritika így ír: „A *Szabadság, szerelem* című esttel talán ők szereztek a fesztivál [Interfolktánc '93] legfőbb meglepetését: a tizenkét párt számláló Budapest Táncgyüttes a korábbi viszontagságok, útkeresések és koncepcionális elbizonytalanodások után egy felkészült, átütő erejű, új, de máris markáns művészi arculatú társulatként mutatkozott be” (Kaán 1993: 33)

Az együttes 1995-ben a *Szárnyak zenéje* című bemutatóval jelentkezik, márciusban pedig két részes gálán mutatja be japán turnéjának darabjait. Jeles napjaink című műsora tíz Kárpát-medencei régió naptári ünnepeit dolgozza fel, a *Lakodalom* pedig a magyar nyelvterület különböző vidékeiről jelenít meg sokszínű lakodalmi népszokásokat. Jól érzékelhető tehát a változás a Budapest Táncgyüttes életében: Zsuráfszky működése nyomán a társulat egyre inkább az autentikus néptánckincs hiteles tolmácsolójává válik.

A munka egyre inkább kezd beérni. Az együttes *EUROPAS* díjat nyer. Az 1997-es tavaszi fesztiválon reprezentatív, a Kárpát-medence nemzetiségi folklórijából összeállított műsort mutat be. „Nemcsak a társulatvezető Zsuráfszky Zoltán autentika iránti megszállottsága, koreográfusi igényessége és egyes számok megválasztása eredményezett elsöprő és megérdemelt sikert, de a *Bihari János Táncgyüttes* táncosaival felnövesztett társulat átélte, hiteles, már-már átlényegültnek mondható produkciója is” (Kaán 1997: 16)

Az szigorú autentika követelményének érvényesítése mellett gesztusértékű a társulat negyven éves fennállásának jubileumára készített műsor, amely a Nemzeti Színházban kerül bemutatásra. A műsoron, Zsuráfszky Zoltán koreográfiái mellett olyan felújítások szerepelnek mint Molnár István legendás *Dobozi csárdása* és *Szerelmi tánca*, Simon Antal *Tükröse*, Kicskóvics *Iphigeneiájának* hírnök-kettőse, valamint Janek József kiemelkedő koreográfiája, a *Zene*.

Sikeres bemutató a *Keleti táncvihar* is, amelyben először tűnik fel „Zsura” Szatmári csapás és friss című koreográfiája. Az immáron klasszikussá vált darab annyira mellbevágja a

készületlen nézőt, hogy még a korabeli kritika sem talál kifejezéseket a hatásra, amelyet a zene nélkül csapásolni kezdő fekete-fehér ruhás férfiak keltenek, s a koreográfiát jobb híján az akkoriban már nálunk is egyre ismertebbé váló *Riverdance* produkcióihoz hasonlítja (vö. Krémó 1998: 17).

Az 1999-es év különösen nehéz az együttes történetében. A Táncegyüttes addigi próbahelye, a Magyar Kultúra Alapítvány székháza a Várban, felmondja a szerződést. Ide-oda bolyongás következik, mígnem 2000-ben a Honvéd Együttes fogadja be önálló karként a társulatot.

A *Honvéd Együttes* karaként végre nyugalmasabb időszak következik, amely módot ad az elmélyültebb alkotómunkára és a külföldi vendégszereplésekre is. Az ezredfordulón születik meg a sokat vitatott *Csárdás! A Kelet tangója* című darab. Az előzmény: a Budapest Táncgyüttes bejelenti, „elkelt” (Kaán 1998: 28), vagyis szerződést kötött egy külföldi impresszárióval egy Amerikai turnéra. Az alkalomhoz illően Zsuráfszky olyan műsort készít, amely látványossága mellett méltán számíthat arra, hogy felkelti a tengerentúli közönség érdeklődését – már címében is.

Ez a címválasztás azonban ellentmondó hatást kelt. Miként a korabeli kritika megjegyzi „bár a csárdás kevésbé szenvedélyes, mint összehasonlításként választott latin párja, egyedi ötletekkel és szuggesztív előadásmóddal akár Kelet- és Közép-Európa táncszimbólumává válhat” (Kiss Gabriella 2001b). A választás ennyiben szerencsés, az együttes csárdása szimbólummá vált Amerikában és Kanadában. Érdemes egy helyszíni tanút is idézni: „Egyetlen arcot sem láttam a színházból kifelé tódulóké között, amely csalódást árult volna el, mert nem azt kapta, amit esetleg a cím után várt” – írja Washingtonból *Zalán Magda* (2000: 26). Ám itthon? A fogadtatás ambivalens. „Az együttes autentikus, stíluszta előadásmódja – egy-lét modorosabb megnyilvánulástól eltekintve – dicséretre méltó. [...] A darab elvitathatatlan érdeme, hogy a közönség figyelmét lankadni nem hagyó, pergő ritmusú képekben volt képes felvonultatni a Kárpát-medence gazdag zene- és táncfolklóráját”. Ugyanakkor hiányzott a tangóval való párhuzam indokoltsága, hiszen „nem derül ki, hogy [a szerző] fejében mi fogalmazódott meg a két tánc kapcsán” (M. Nagy 1999: 17). A választott forma, a kerettörténet, nem ad módot arra, hogy a két tánc hasonlóságait, illetve különbségeit egybevegyessük. Márpedig így, kontraszt híján a csárdás igazi karaktere sem domborodhat ki. Így a csárdás csak akkor válhatna valóban Kelet és Közép-Európa szimbólumává, „ha a tánc közben jellemző magatartásmódok, mentalitásbeli jegyek nagyobb hangsúlyt kapnának az előadásban” (M. Nagy 1999: 17). A szlovákiai és csehországi turné helybeli kritikusa másra helyezi a hangsúlyt: „a főszereplők *Gömöri Éva*, illetve *Hrabovszky Hajnalka* (Lány), *Fitos Dezső*, illetve *Valach Gábor* (Fiú), a vetélytárs: *Katona Gábor* s a játékmester: *Taba Csaba* egyszerűen csodálatosak voltak. Szinte éltek a szerepüket s izzott körülöttük a levegő” (Takács 2000: 51)

Vitathatlan sikert arat azonban Zsuráfszky kezdeményezése, amely a Bonchida háromszor című opuszban kerül megvalósításra. Az *Élő Martin Archivum* sorozatban keretében bemutatott koreográfia a bonchidai három tradíció, a magyar, a román és a cigány találkozását jeleníti meg, ám különleges, a szokványostól eltérő úton. „Zsuráfszky, miközben élénk tárja a paraszti táncagyományon belül a legfejlettebb szintet képviselő erdélyi táncművelés mezőiségi táncéletét, remekül használja ki a színpadi tánc sajátos megjelenítési formájában rejlő áttételes jelentéshordozást azáltal, ahogyan a paraszti táncot kilépteti 'adatközlő' szerepköréből, és gondolathordozóvá emeli” (Kerekes 1999: 16). A kezdeményezés előre mutató: „Úgy tűnik, hogy a Budapest Táncegyüttes lelkes és sokra hivatott csapata ezzel a műsorral kijelölte a maga számára követendőnek vélt utat. A látottak azzal a bizakodással tölthetik el a műfaj iránt

fogékony nézőt, hogy hasonló színvonalú produkciók sorát várhatja a megpezdülni látszó alkotóműhelytől” (Kerekes 1999: 17).

Ugyancsak említést érdemel a Millennium évében a Hősök terén megrendezésre került, a négy hivatásos táncegyüttes részvétel megvalósuló grandiózus előadás, a *Harangok kondulnak*. Az ezredforduló reprezentatív darabja a Honvéd Táncszínházzal közös produkció, az *Évszázadok tánca* című műsor, amely a Kárpát-medencei néptáncformák nyugati gyökereit fejteti fel. Mindkét darab záródarabja Zsuráfszky koreográfia. „Az életöröm kifejezésére [...] aligha lehetne hatásosabb záróképet elképzelni, mint a 'fergetegest' [...]. A szatmári táncanyagból készült kompozíció, főleg, hogy mind a négy hivatásos együttes egyszerre ropta a táncot, igazi örömmünneppé vált” (Leipold 2000: 19)

Közben a Budapest Táncegyüttes tovább éli önálló életét. A 2001-ben bemutatott *Magyar rapszodiában* Zsuráfszky Zoltán „a krónikás szerepét vállalja fel 'leírni e vad fekete időket a világnak’” (M. Nagy 2001: 23) A darab, a Budapest Együttes hagyományaihoz híven, történelmi visszatekintés s amelynek kíséretét megzenésített versek adják, „[h]angulatokat, érzésvilágokat tükröz az autentikus néptánc eszközeivel” – nyilatkozta a Zsuráfszky Zoltán. „Azt az ösvényt szerettem volna megtalálni, amelyen végigkísérve a nézőt felidézhetők a magyar történelem sorsfordulói” (idézi Kiss Gabriella 2001a). A mű általános jellemzője a líraiság, a gondos szerkesztés, amely lehetővé teszi a részek megértését az egész felől, az eseményeket a történet egészének nézőpontjából. Sajátos, hogy ez éppen versek segítségével sikerül. „A szerző lírai vénája nem csupán az est során felidézett költőalakok s elhangzott verseik kapcsán mutatkozik meg [...], hanem elsősorban a részletek finom összjátékára is nagy gondot fordító szerkesztésmódban [...] Meggyőződésem,” – írja M. Nagy Emese kritikus – „hogy a műsorban látott koreográfiák közül nem egynek kifejezetten jót tett a más művek kontextusába történő behelyezés. Most jobban csillognak, mint önálló bemutatásukkor” (M. Nagy 2001: 22-23). A darab kapcsán az is világosan látható, hogy a Zsuráfszky mögött álló tánckar „egyre érettebb, átütő erejű színpadi egyéniségekkel is rendelkezik, jól segíti, hogy szándéka célba találjon” (M. Nagy 2001: 23).

Ez az év egy különlegességet is tartogat, a Honvéd Táncszínházzal közösen létrehozott gyermekdarabot, amely a *Táncvarázslatok a cirkuszban* címet viseli. A kritikát a néptánc és a cirkuszi tér kapcsán elgondolkodtató meglátásai miatt idézzük: „A néptáncnak sincs túl nagy perspektívája a globális faluban, legtekintélyesebb képviselői is rákényszerülnek tehát arra, hogy jogos önvédelemként olyan segédeszközök és lehetőségek után kutassanak, amelyek a túlélési esélyeket növelik. Nagyon jó helyen kereskednek, a cirkusz ugyanis bő kétszáz évvel ezelőtt [...] az első pillanattól kezdve magához idomította és beolvasztotta a számára emészthető társművészeti formákat, a táncot, a némaképletet, megtalálta a legmegfelelőbb zenei formákat” (H. Orlóci 2002: 41).

Ehelyütt érdemes kitérni a Budapest Táncegyüttes többi gyermekdarabjára is, elsőként a *Csipkerózsikára*. A méltán népszerű darab, annak ellenére, hogy gyermekdarab, nem hiányolja a művészi ötleteket sem: „[...] a rémisztő jelenetek okozta feszültség feloldására mindig újabb és újabb ötlete támad az alkotóknak” (M. Nagy 2003b: 31). Különösen fontos ez amiatt, hogy az ezredforduló gyermekközönsége már komoly vizuális igényeket is támaszt a nekik címzett darabokkal szemben: „A gonosz tündér megjelenését show-szerű látványelemek kísérik, amelyek ott nemcsak hogy indokoltak, hanem a Harry Potter és A Gyűrűk Ura megfilmesített változatán szocializálódó generációk részéről egyenesen elvártak” (Kutszegi 2002: 42). Valóban: a gyermekdaraboknak, még ha egyfajta történeti anyagból, a néptáncból merítenek is, újfajta igényeknek kell megfelelniük, nemcsak a gyermekeknek, hanem

kísérőiknek is. Ez azonban csak a bot egyik vége. A másik megragadása érdekében idézzük fel a társulat másik mesedarabját, a 2005-ben készített *Tündérmesét*.

„A cselekmény tulajdonképpen három ismert népmeséből építkezik, mégis oly finom, alig látható öltésekkel sikerült összefűzni a történeteket, hogy lendületes és nagyvonalú dramaturgiai formálásának köszönhetően szinte újdonságként ható színpadi mese született *Vincze Zsuzsa* tollából” (M. Nagy 2005: 28). A fentebb említett globalizációs hatások illetve vizuális igény azonban nem zárja ki, hogy a mesék alapját a magyar kultúrkincsben találják meg az alkotók, így teremtve harmóniát az együttes testre szabott mozgáskincsével. „A Tündérmesében egyesült minden, amit a Budapest Táncegyüttestől elvárhatunk. A magyar mesevilág minden szereplője – a tündér, a boszorkány, a huszár, a cseléd, a királykisasszonyok, az Aranylúd – feltűnik a színpadon [...] Ha valamivel, hát ezzel a bemutatóval dacolni lehet a globalizációval, hiszen szinte demonstratív erejű azoknak az értékeknek a tárháza, amely magyar és minden egyhangúsítás ellenére elemi erővel él most is bennünk, köztünk” (Szuromi 2006). Ugyancsak elismerést kapnak az előadók és az alkotók.

„A Boszorka-Dajka kettős szerepét táncoló *Abdulwahab Nadia* egyszer rút és hátborzongató, máskor fölényes kacér szépség, de sürgő-forgó, a királylányok körül tüsténkedő 'nevelőnői' szerepében meggyőző – egyszóval: káprázatos. A koreográfus rendezőt is dicséri, hogy elrugaszkodva a *Csipkerózsika* nagysikerű, rémséges Holló Tündérének alakjától, sikerült új, attól egészen különböző boszorkányt teremtenie” (M. Nagy 2005: 28).

2001-ben önálló produkcióként kerül bemutatásra a *Szerelem a Kárpátok alatt* című darab. „Minden egyes figurán, mozdulaton érezni, autentikus forrásból merítették [...] Mintha képzeletbeli füzérre fűzte volna Zsuráfszky az egymás mellett élő népek tánc kultúráját. A különbözőségek között ott húzódik természetesen az erős kölcsönhatásra utaló közös motívumok sokasága” (Metz 2001). E darabra azonban némi árnyékot vet a következő évek óriási volumenű, három részes vállalkozása, az *Élő Martin Archívum*, amelyben mintegy beérik minden addigi erőfeszítés, amely az autentika jegyében kereste a színpadi néptánc új formáját.

A darab valóban áttörés. Három része, a *Bonchida háromszor* (*Élő Martin Archívum I.*), a *Kalotaszeg* (*Élő Martin Archívum II.*) és a *Szatmár* (*Élő Martin Archívum III.*) különböző időpontokban kerültek bemutatásra, mégis egységes koncepciót képviselnek, így együtt tárgyaljuk őket.

A mű egésze Martin György (1932 – 1983) munkásságának állít emléket, ám nem merül ki a megemlékezésben. Az első rész alapjául főként az 1969-es nagyszabású filmes táncgyűjtés anyagai szolgálnak. Mint ismeretes, az ekkor gyűjtött anyagok meghatározó jelentőségűek a néptáncmozgalom történetére. Emellett azonban Zsuráfszky Molnár István 1940 é 1942 között készített gyűjtéseit is felhasználta. Olyan anyagokról van szó, amelyeket „a hivatásos táncosok rongyosra néztek” (Margittai 2002). A harmadik rész Martin György a hetvenes években, mintegy 290 faluban végzett gyűjtésének anyagait dolgozza fel.

A darab szellemiségét jól jellemzi az alábbi idézet: „Akadémikus elszántság, 'könyvtárazó' aprólékosság van abban, ahogy Zsuráfszky Zoltán rendező-koreográfus felépíti Élő Martin-archívum sorozatának előadásait. [...] táncrégészetében van valami tudományos nehézkesség, szemléltető didaktikusság, [...] ahogy régi felvételeket játszat el újra táncosaival. Ám ezek a táncosok stílusimitációikkal az adott parasztszemélyiségek legmélyére ásnak le: nagyszerű színészi játékuk igazolja, nem csupán az egyéni mozdulatokat, hanem a mögöttük rejlő alkotó elmét is megértették, megéreztek” (Margittai 2004). „A társulat azt a célt tűzte maga elé, hogy

e régi, csodálatos kultúra megelevenítésével valódi színházi élményt nyújtson közönségének. Lehet-e nemesebb feladatvállalása egy profi néptáncgyüttesnek, mint éltre kelteni, sőt, életben tartani e régi, már-már elfeledett, de csodálatra méltó tánckluturát; a társulat által választott sorozatcímhez híven élő archívumot teremtve estéről estére...?” (M. Nagy 2004a: 27).

Miként azonban már megjegyeztük, a darab nem csak megemlékezés: a színpadi néptánc új formáját teremti meg. A darab születéséről Zsuráfszky így mesél: „Mester-tanítvány kapcsolatunk szinte kötelezett arra, hogy együttesem mai előadói által megelevenítsük, és a színpadon élő, lüktető pillanatokká változtassuk a csak kevesek által hozzáférhető, csak régi szürke filmekben látható táncos egyéniségek mozdulatait. 'Élő Martin Archívum' sorozatunkkal tisztelegni szerettünk volna Martin megismételhetetlen munkássága előtt” (idézi Truppel 2006: 21). „Az ars poeticám” – nyilatkozta Zsuráfszky Zoltán – „hogyan az eredeti tánc- és zenekultúra elmélyült ismerete lehet csak méltó alap a színpadi táncművészetben. Állandó kapcsolatban lenni azokkal az adatközlőkkel, akiktől tanulni lehet. Ami nem csupán élőket, de halottakat, azok archivált táncait is jelenti: az Akadémián mind ott vannak filmen, jegyzetekben. Ismerni kell a szakma múltját: mit alkotott Rábai Miklós, Molnár István, mit jelentett Martin György életműve, amely világszerte elismert, tudományos rangra emelte a magyar néptáncutatást. Én állandóan bizonyítani akarom, hogy indokolt a színpadi jelenlétünk, és a magyar néptáncművészetet bármely más művészeti ág mellé oda lehet állítani, mert annyi szépség és erő van benne” (idézi Margittai 2003).

Zsuráfszky tehát nem éppen egyszerű feladatra vállalkozott. Elsőként, a felvételeken szereplő adatközlők „életre keltéséhez jó koreográfiai reflexiót kellett szabadulni. A Budapest Táncgyüttesben volt erő és bátorság ehhez.” (Margittai 2002). Nemcsak a mozdulatok autenticitásáról van szó. A felvételekről szinte átsüt a személyiség, az ember, akitől álválaszthatatlanok mozdulatai. Márpedig „a bemutató szenzációja éppen az arcok felmutatása volt. A táncosok – ritka alkalom! – színészekké váltak, belebújtak egy-egy bonchidai parasztember bőrébe, hogy valóban élővé, belélegezhetővé tegyék Martin archív filmjeinek légkörét” (Margittai 2002).

A néptánc ilyen megjelenítése tehát már túlmutat a színpadi reprodukció keretein: a tánc a táncos teljes személyiségét követeli magának. Ez pedig döntő novum. Ellentétben ugyanis a néptáncmozgalom kezdeti elveivel, itt már nem a külső, életképszerű reprezentáció hordozza az üzenetet, hanem a belsővé tett, belül felépített és elsajátított életmód, a lehető legteljesebb személyes azonosulás az adatközlővel. Nem véletlen tehát, de nem is divathóbort, hogy Zsuráfszky táncosai közül oly sokan még civilben is úgy néznek ki, mint a színpadon. A személyességre való törekvés, amellyel, hogy olykor szinte beszippantja az előadót, az élő táncos feloldódó személyén keresztül a valamikori személyekre irányítja a figyelmet. Az azonosulás nem megjelenítés, hanem megidézés s a darab „itt és most élményt nyújt” (idézi Truppel 2006: 21). Összefoglalásképp: „Az archívumötlet [...] kovásza lehet néptáncművészetünknek. Újra felkeltheti az érdeklődést a tánc eredete iránt. Hogy azt mindig bizonyos emberek táncolják. Érzelemgazdagon. Eltökélten, mintha mindig a legutolsót táncolnák.” (Margittai 2004).

Mindenképpen meg kell említeni a tánc és a zene harmónioáját, a táncosok és a zenészek kapcsolatát is. A *Gázsa* és az *Ökrös zenekar* tagjai méltó partnerek az előadásban. „Zene és tánc teljesen egyenrangú összekapcsolódásának lehettünk tanúi: nemcsak feltételezték, hanem kölcsönösen erősítették egymást” (M. Nagy 2003b: 30) „Zsura jó 'rendezői hangot' ütött meg azzal is, hogy végre a zenekart nem a megszokott oldalra állította, hanem az események

közepébe helyezte. A tükrök használata is elismerésre méltó, szellemes gondolat volt, hiszen kitágította, megváltoztatta, bizonyos értelemben virtuálissá, igazi színpaddá varázsolta magát a teret” (Falvay 2002: 24). Ez az előadás, hangsúlyozottan pozitív értelemben „trágyaszagú” (Margittai 2002) s ennek meg is lett az eredménye: „A táncosok autentikus, stíluszta előadásmódja a legényesben éri el tetőpontját. Az egyes előadók kifejezetten egy-egy (adatközlő) táncára koncentráló bemutatója: tomboló siker” (M. Nagy 2003b: 30).

Időközben újból összefog a Honvéd Együttes két táncára s 2002-ben újabb közös, nagyszabású produkcióval jelentkezik, a *Duna-rapszódia*val, amelynek zárószáma Zsuráfszky fergeteges román *Kaluser* tánca.

2003-ban, a Kortárs néptáncost a Pesti Magyar Színházban keretében Zsuráfszky Zoltán történelmi témájú, versek ihlette koreográfiával jelentkezik, *Visszatekintés* címmel. A darabot alkotó jelenetek a *Honvéd sirató*val kezdődnek, amely az 1848-49-es szabadságharc áldozataira emlékezik, majd a *Régi szép idők* következnek, amelyben német táncokat láthat a közönség. Külön szót érdemel a Vendégek jövetele című, *Nagy László* versére komponált mű, Fitos Dezső előadásában. A gondolatgazdag est, amely főként az idősebb korosztály érdeklődését kelthette volna fel, a fiatalokat is megszólította. „Örvendetes, hogy ennyi fiatal érdeklődő töltötte meg a színházat, ugyanakkor egyértelmű, hogy már csak miattuk is, érdemes volna a ’nagy’ és ’középnemzedék’ koreográfiáinak rendszeres felújítását felvállalni, hiszen a fiatalabb generációk másutt e művekkel aligha találkozhatnak” (M. Nagy 2003a: 28).

Zsuráfszky immár gazdag színházi tapasztalataira alapozva egy egész estét betöltő táncmű alkotására vállalkozik. A *Drakulában*, amely „táncjáték felnőtteknek”, „[...] nem csupán a vérszomjas Drakula elevenedik meg a színpadon (ráadásul két példányban). Zsuráfszky a gróf alakja köré varázsolja a vadregényes Transsylvania szépséges leányait és virtuóz táncait is. Efféle ’couleur local’ teljes mértékben hiányzott az eddigi Drakula-feldolgozásokból éppen ez adja a Budapest Táncegyüttes darabjának egyik erősségét” (M. Nagy 2003b: 31). „A friss tempójú, vidám táncok mögött is folyamatosan érezhető a drámai háttér: nem tudható, mikor, kiért jön el az ismeretlen. Ki ez az ismeretlen? Kézenfekvő: maga a Halál. De még annál is rosszabb. Ez az olykor nyalka csábító képében, mákor fiatal ’húsravérre’ vágyó, követelőző öregember alakjában megjelenő férfi jelképezi a szegény népeket ért összes sorscsapást” (Kutszegi 2003: 28). A darab egésze azonban, a kritika meglátása szerint, némiképp kiegyensúlyozatlan. A feszült első felvonás és az azt követő második rész, amelyet inkább egy „vidám, vámpírlő” vég felé mutató hangulatok jellemeznek, nem álltak össze egységes egészé, „egyre sűrűbben jelentek meg benne az elő felvonáshoz cseppet sem ízesülő, szórakoztatóipari hangulatok” (Kutszegi 2003: 29). Nem vitás azonban, hogy a darab e hiányosság ellenére is egyedülálló vállalkozás.

2004-ben amerikai turnéra indul az együttes a *Gipsy Spirit* című műsorral, amely kifejezetten a tengerentúli közönségnek készült. „Az első rész eredetmondákra épült” – nyilatkozta visszatérésük után Zsuráfszky Zoltán – „amelyek a cigányság mitológiáját ismertették. Ezalatt képeket vetítettünk a háttérben: múzeumokból származó eredeti archív anyagokat, cigányprímások fotóit, valamint gyermekrajzokat, olyan cigány gyermekek festményeit, akik sosem láttak televíziót, ezért nem is befolyásolta őket annak képi világa, s meglepően csodálatos színvilággal, képzeletgazdagon rajzolnak. A második részben ’eurokocsmát’ rendeztünk be a színpadon, itt ültek a szereplők, innen álltak fel zenélni vagy táncolni, s ebben a részben láthatott a közönség például örköi cigány táncot, ’Árus Feri verbunkját’, egy balkáni szvitet. A finálé pedig lendületes Maros menti cigány táncokból állt, de ezek között már majdhogynem érintettük a kávéházi zenét is. A cigányok táncában mindig van kis túlzás,

akár az erotikus töltést, a mozgást, akár a ritmikát vagy a tempót nézzük. Ezt rendkívül nehéz megmutatni, s büszkén mondhatom, hogy táncosaim nagyon magas szinten jelenítették meg” (idézi Kiss Eszter 2004).

A korábban már említett *Szatmár* című darab, az *Élő Martin Archívum* sorozat harmadik részének bemutatója együtt zajlott a *Boldog emberek (Móricztól...)* című mű premierjével, amely a móríci próza hangulatait idéző táncjáték. Meghökkenítő kontrasztban a címmel, mintha az (észak al) földi pokol bugyrait idéznék meg az alkotók: méregkeverést, gyilkosságokat, kényszerházasságot, csábítást, bűbájt, betyáréletet. Mindehhez az alap: „Egyfelől az ő [Zsuráfszky] Szatmárban gyökeredző művészete kiválóan alkalmas színpadi feldolgozásra. Másrészt pedig itt egy tánckar, amely ugyanennek a hagyománynak s mélységeiben keresztül-kasul járatos. Tehetségük, alkotó erejük találkozásából pedig egyedülálló, egyszerre szemet gyönyörködtető és ugyanakkor elgondolkodtató művek szülehetnek, mint ahogyan ezt az est folyamán látott produkciók is bizonyítják” (M. Nagy 2004b: 27)

A nagyprodukciók sorába illeszkedik a Novák Ferenc rendezésében a Honvéd Táncszínházzal közösen létrehozott produkció, az *Egri csillagok* kőszínházi bemutatója is. A darab koreográfusa Zsuráfszky Zoltán, akinek „[d]inamikus, szellemes koreográfiájában a 'vad pogány' török harcosokat kissé karikírozottan, egzotikus vonásokkal jellemzi, és ezekkel a pittoreszk képsorokkal mintegy meg is emeli a velük szembenálló, hős magyar vitézek délceg tartású, szép, történelmi verbunkjait” (Pór 2005: 25).

A 2006-os évben is folytatódik az együttműködés a két kar között s ennek eredményeként kerül színre a *Fekete-piros*, a Budapest Táncegyüttes és a Honvéd Táncszínház közös produkciója, Zsuráfszky Zoltán rendezésében. A címben szereplő kifejezés a néptáncmozgalomban jól ismert Kányádi Sándor versből vett idézet: a diktatúra által betiltott, néma éneklésre táncoló széki lányok népviseletét idézi. A darabban az eredeti táncok mellett, az elmúlt évtizedek legjelentősebb néptánc-koreográfiáit is megidézik az előadók, Györgyfalvai Katalin, Kricskovics Antal, Novák Ferenc, Tímár Sándor alkotásait. „Olyan etalonkoreográfiák ezek, amelyek évtizedekre meghatározták a színpadi néptánc stílusát, gondolkörét; amelyekből – bár sokan sokféle szempontból merítettek –, a mai néptáncművészet is táplálkozhat, új impulzusokat nyerhet” (M. Nagy 2006a: 20). A beharangozó nyilatkozat egy részletét idézzük: „Ez az előadás nemcsak arra alkalmas, hogy megismerjük a legnagyobb koreográfiákat. A néző betekintést nyerhet mindabba, ami a néptánchoz kötődik: látványos díszletet építünk, a jelmezek a népviselet sokszínűségét mutatják meg, egyes darabokat egy nyolc-kilenc fős zenekar kíséri majd élőben” (idézi Serfőző 2006). Érdemes felidézni a reprezentatív műsort, amelyben Tímár Sándor: *Széki táncok*, Foltin Jolán: *Kalitka*, Fitos Dezső: *Gyimesi táncok*, Novák Ferenc: *Kőműves Kelemen*, Zsuráfszky Zoltán: *Cigány kurázs*, Györgyfalvai Katalin: *Ostinato*, valamint Kricskovics Antal *Carmina buranája* volt látható. A második részben a Táncegyüttes aktuális repertóriumából szerepeltek darabok. A *Kalotaszeg*, a *Szatmár* mellett egy új bemutató is színpadra került, a *Párbaj*, Zsuráfszky Zoltán koreográfiája, amelyben „[s]okoldalúan és sziporkázó ötletekkel használja ki a szerző a padon ülve táncolás szűkös kereteit. A darab lenyűgöző hatása másrésztől pedig vitathatatlanul az előadók (Fitos Dezső és Kádár Ignác) személyiségéből is fakad: láthatóan maguk is élvezik a játékot” (M. Nagy 2006a: 22).

Új, némiképp meglepetést keltő fejlemény, hogy a Budapest Táncegyüttesben, több évtizednyi szünet után, feléledni látszik a táncszimfonizmus. A *Makrokozmosz* című darab, amely Bartók Béla *Zene húros és ütős hangszerekre* című darabjára íródott, a társulat

legkorábbi, még Molnár korszakbeli hagyományaihoz nyúl vissza. Azonban már más időket írunk s az ilyen jellegű próbálkozások buktatóit a darab nem tudja elkerülni: „A mű színpadi kiállítása átgondolt, alaposan kidolgozott: a jól variálható népi jellegű ruhák, a mű elején megjelenő ezüst leplek, vagy a filmvászonra visszavetített jelenetek mind hozzáettek a darab hatásához – mégsem tudtak eleget. A nehézség ugyanis a kiindulásnál rejlik: hiába népzenei indíttatású a Bartók-zenemű. Olyannyira átszűrte, annyira csak a folklór párlata, hogy néptánc-alapon borzasztóan nehéz megközelíteni” (M. Nagy 2006b: 31).

S ezzel a Budapest Táncgyűttes utolsó évéhez érkeztünk. Az utolsó azon nagyprodukciók sorában, amelyben a két együttes még önálló társulatként szerepel a *Monarchia* című grandiózus mű, amely az Osztrák-Magyar Monarchia életét, kultúráját a K.u.K. korszak szellemiségét idézi meg, nyolc koreográfus segítségével. A darab fogadtatása felemás. Dicséretet kap a Strauss részlet valamint a Kun verbunk „[az utóbbi jelenet] romantikus zenéje kiváló választás; a káplárok párhuzamos, illetve váltott, kétszintű mozgatása pedig izgalmas produkcióvá avatja a jól ismert, egyszerű mozdulatsort” (M. Nagy 2007: 31) A Zárótánc a cédrus alatt azonban negatív hatást kelt a kritikusban: „Csalódnom kellett: látványos, de semmilyen módon nem motivált fináléval zárult az előadás. Táncban is fárasztó egyveleggel, amely arról árulkodott, hogy a néhány remekbe szabott mű ellenére sem egészen kiforrott még az est második része” (M. Nagy 2007: 31).

A Budapest Táncgyűttes nem érte meg ötvenedik évét. Éppen egy évvel az évforduló előtt az immár nem költségvetési intézményként működő *Honvéd Együttes Művészeti Nonprofit Kft.* vezetősége a két nagy tánckar névleges összevonása mellett dönt, így a Budapest Táncgyűttes 2007 ősztől a Honvéd Táncszínház részeként működik tovább. Az örökség azonban nem veszik el, hiszen az összevont tánckar művészeti vezetője Zsuráfszky Zoltán, aki így nyilatkozik: „Véleményem szerint – minden emberi és művészi szempontot figyelembe véve –, sikerülhet a kényszerű összevonást úgy megoldani, hogy a két repertoár ne sérüljön, a kiváló táncosok pedig tovább színesíthessék Budapest és az ország táncéletét” (idézi Truppel 2006: 23). Egy évvel később ehhez még hozzáteszi: „Úgy vállaltam a művészeti vezetői posztot, hogy mindazért a hagyatékért, amit a Honvéd Táncszínház képviselt, maximális felelősséget vállaltam.” (idézi Truppel 2007: 14). S ez nyilvánvalóan áll a Budapest Táncgyűttes örökségére is.

A kérdést, hogy a két örökség együtt hogyan vihető tovább, a jövő válaszolja meg, egy azonban bizonyos, a Budapest Táncgyűttes önálló története 2007 őszen, legalábbis jelen pillanatban úgy tűnik, lezárult.

Hivatkozások:

- Bőjte József (1983): „Lobogva, táncolva, dalolva” In: *Magyar Ifjúság*, 1983 január 21.
- Deme Tamás (1982): „Kompok, kompozíciók” In: *Élet és Tudomány*, 1982 december 3.
- Dékity Márk (2005): „Kricskovics Antal hetvenöt éves” In: *Barátság. Kulturális és közéleti folyóirat*, 2005/1
- Dienes Gedeon (1979): „Újszülötti lelkülettel” In: *Táncművészet* 1979/2
- Eszéki Erzsébet (1993): „Mi van a csizmaverés mögött?” In: *Magyar Hírlap*, 1993. április 6.
- Falvay Károly (2002): „Élő Martin Archívum. Értékmérés a Budapest Táncgyűttesnél” In: *Táncművészet* 2002/6
- Fuchs Lívia (1977a): „A tékozló fiú” In: *Táncművészet* 1977/3
- Fuchs Lívia (1977b): „A Budapest Táncgyűttes kamaraműsora” In: *Táncművészet* 1977/4
- Fuchs Lívia (1978): „Castor és Pollux ne birkózzék. Beszélgetés Kricskovics Antallal” In: *Táncművészet* 1978/11
- Fuchs Lívia (1979a): „Párosan és pár nélkül. A Budapest Táncgyűttes jubileumi műsora” In: *Táncművészet* 1979/2
- Fuchs Lívia (1979b): „Molnár István születésnap műsora. A küzdőtárs szemével” In: *Táncművészet* 1979/3
- Fuchs Lívia (1983): „Koreográfiai tendenciák a hetvenes évek néptáncművészetében” In: *Tánc tudományi tanulmányok 1982-1983*. Budapest, Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata
- Galambos Tibor (1978): „Molnár István a SZOT és a Budapest együttesnél” In: *Táncművészet* 1978/9
- Gera Mihály (1956): „A 'Budapest' Táncgyűttes” In: *Táncművészet* 1956 Augusztus
- Gerencsér Zoltán (1987): „Elfelejtett rítusok. A Budapest Táncgyűttes műsoráról” In: *Zalai Hírlap*, 1987 október 14.
- Göncz Árpád (1979): „Molnár István születésnap műsora. Mégsem szökevényként...” In: *Táncművészet* 1979/3
- Gyapjas István (1965): „Díjat nyert koreográfus és táncos” In: *Táncművészeti Értesítő* 1965/2 Budapest, Magyar Táncművészek Szövetsége
- H. Orlóci Edit (2002): „A porond négyeszőgésítése. Táncvarázslatok a cirkuszban” In: *Színház* 2002/2
- Kaán Zsuzsa (1985): „Két néptáncműsor margójára” In: *Népszava*, 1985 február 26.
- Kaán Zsuzsa (1986): „Elfelejtett rítusok. A Budapest Táncgyűttes előadása” In: *Népszava*, 1985 április 25.
- Kaán Zsuzsa (1987): „Ráckevei ballada. Arany János költeménye néptáncszínpadon” In: *Népszava*, 1987 március 23.
- Kaán Zsuzsa (1993): „Interfolktánc '93” In: *Táncművészet* 1993/3-4
- Kaán Zsuzsa (1997): „Díszelőadás?” In: *Táncművészet* 1997/1-2
- Kaán Zsuzsa (1998): „A kelet tangója. A Budapest Táncgyűttes Amerikába készül” In: *Táncművészet* 1998/5
- Kaán Zsuzsa (2006): „Táncművészet az ezredfordulón” In: *Táncművészet* 2006/5
- Kaán Zsuzsa (2007): „Az értékteremtésnek nem csak egyetlen módja van! Találkozás Hollerung Gábor igazgatóval” In: *Táncművészet* 2007/5
- Kaposi Edit (1989): „Egy koreográfus elindul. Születésnap beszélgetés Kricskovics Antallal” In: *Táncművészet* 1989/9
- Kenessey András (1983): „Kricskovics lobogásai” In: *Magyar Hírlap*, 1983 január 3.
- Kerekes József (1999): „Bonchida háromszor” In: *Táncművészet* 1999/2
- Kiss Eszter (2003): „Csipkerózsika dalban és táncban” In: *Magyar Nemzet*, 2003 június 23.
- Kiss Eszter (2004): „Eurokocsma. Sikeres turnét zárt a Budapest Táncgyűttes Amerikában” In: *Magyar Nemzet*, 2004 április 10.
- Kiss Gabriella (2001a): „Magyar rapszódia” In: *Népszabadság*, 2001 február 19.

- Kiss Gabriella (2001b): „Itthon a Csárdás! – A Kelet tangója” In: *Népszabadság*, 2001 március 19.
- Kovács Júlia (1982): „Táncfórum a Vigadóban. Lobogva, táncolva, dalolva” In: *Népszava*, 1982 november 25.
- Körtvélyes Géza (1960): „A magyar néptáncművészet tizenöt éve” In: *Tánc tudományi tanulmányok 1959-1960*. Budapest, Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata
- Körtvélyes Géza (1971): „A Budapest Táncgyűttes új kamaraműsora” In: *Magyar Nemzet*, 1971 április 30.
- Körtvélyes Géza (1981): „Műelemzések a Táncfórum '80 vitáján” In: *Táncművészet* 1981/11
- Körtvélyes Géza (1983): „Táncművészet '83” In: *Népszabadság*, 1983 november 16.
- Körtvélyes Géza (2000): „Molnár Lajos (1935-2000)” In: *Táncművészet* 2000/5-6
- Kővágó Zsuzsa (1980): „Hegyen-földön” In: *Táncművészet* 1980/1
- Kővágó Zsuzsa (1990): „Budapest Táncgyűttes: Adj nekünk békét!” In: *Táncművészet* 1990/7
- Kővágó Zsuzsa (1991): „A megújulás felé. A Budapest Táncgyűttes új műsora” In: *Táncművészet* 1991/10
- Krémó Anita (1998): „Keleti táncvihar” In: *Táncművészet* 1998/2
- Kutszegi Csaba (2003): „Sok-sok furcsa szerzet. Néptáncszínházi előadások” In: *Színház* 2003/6
- Kutszegi Csaba (2004): „Siker és érték a show-bizniszben” In: *Színház* 2004/3
- Leipold Erzsébet (2000): „Harangok kondulnak” In: *Táncművészet* 2000/2
- Lőrinc Katalin (1999): „Kricskovics Antal hetvenéves” In: *Táncművészet* 1999/2
- M. Nagy Emese (1999): „Csárdás! A Kelet tangója?” In: *Táncművészet* 1999/6
- M. Nagy Emese (2001): „Krónika a történelemtől. A Budapest Táncgyűttes új műsora” In: *Táncművészet* 2001/1
- M. Nagy Emese (2003a): „Kortárs néptánc – 2003” In: *Táncművészet* 2003/5
- M. Nagy Emese (2003b): „45 éves a Budapest Táncgyűttes” In: *Táncművészet* 2003/6
- M. Nagy Emese (2004a): „Szatmár. A Budapest Táncgyűttes új műsora” In: *Táncművészet* 2004/4
- M. Nagy Emese (2004b): „Boldog emberek (Móricztól...). A Budapest Táncgyűttes új bemutatója” In: *Táncművészet* 2004/6
- M. Nagy Emese (2005): „Tündérmese. Zsuráfszky Zoltán mesejátéka a Nemzeti Táncszínházban” In: *Táncművészet* 2005/3
- M. Nagy Emese (2006a): „Fekete-piros tánc. Táncok a XX. századból – A Budapest Táncgyűttes bemutatója” In: *Táncművészet* 2006/3
- M. Nagy Emese (2006b): „...még egy mondat...” A Budapest Táncgyűttes bemutatója a Nemzeti Táncszínházban” In: *Táncművészet* 2006/6
- M. Nagy Emese (2007): „Monarchia – Népek táncjai. A Budapest Táncgyűttes és a Honvéd Táncszínház bemutatója” In: *Táncművészet* 2007/3
- Maácz László (1990): „Két Táncfórum program” In: *Táncművészet* 1990/2
- Maácz László (1966): „A Budapest Táncgyűttes új műsora” In: *Táncművészeti értesítő* 1966/2. Budapest, Magyar Táncművészek Szövetsége
- Maácz László (1967): „Magyar Életképek” In: *Muzsika* 1967/7
- Maácz László (1970): „Új alkotók, új jelenségek a néptáncművészetben” In: *Tánc tudományi tanulmányok 1969-1970*. Budapest, Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata
- Maácz László (1971a): „Inkább mérleg, mint beszámoló” In: *Muzsika* 1971/7
- Maácz László (1971b): „Láttuk – hallottuk” In: *Magyar Hírlap*, 1971 április 28.
- Maácz László (1977a): „A Budapest Táncgyűttes kamaraműsora a Madách Színházban” In: *Magyar Nemzet*, 1977 május 6.
- Maácz László (1977b): „Vietnamban járt a Budapest Táncgyűttes” In: *Táncművészet* 1977/1
- Maácz László (1977c): „Néptánc-koreográfusok új évadja” In: *Magyar Nemzet*, 1977 december 21.
- Maácz László (1978): „Molnár Istvánról” In: *Molnár István képeskönyve* (szerk.: Foltin Jolán, Lelkes Lajos), Budapest, 1978
- Maácz László (1981): „Műelemzések a Táncfórum '80 vitáján” In: *Táncművészet* 1981/11

- Maácz László (1982): „A Budapest Táncgyűttes őszi programja” In: *Magyar Nemzet*, 1982 december 5.
- Maácz László (1983): „Naphívogató. A Budapest Táncgyűttes bemutatója” In: *Magyar Nemzet*, 1983 november 2.
- Maácz László (1987): „Délszláv műsorok Pesten” In: *Táncművészet* 1987/5
- Maácz László (1989): „A harmincéves Budapest Táncgyűttes” In: *Táncművészet* 1989/3
- Major Rita (1983): „A Budapest Táncgyűttes műsora: Lobogva, dalolva, táncolva” In: *Táncművészet* 1983/2
- Margittai Gábor (2002): „Íme, a táncoló ember. Élő Martin-archívumsorozat: Bonchida és Kalotaszeg” In: *Magyar Nemzet*, 2002 december 28.
- Margittai Gábor (2003): „Zorba, a magyar. Zsuráfszki Zoltán a rögtönzés szelleméről, a kurázsizituációról és Drakula táncáról” In: *Magyar Nemzet*, 2003 március 29.
- Margittai Gábor (2004): „Csárdás egyedül. Élő Martin-archívum: Szatmár” In: *Magyar Nemzet*, 2004 július 4.
- Martin György (1978): „Molnár István alkotóművészete és a magyar táncagyomány” In: *Táncművészet* 1978/9
- Martin György (1988): „Molnár István a 'Fényes szellők' időszakában” In: *Táncművészet* 1988/12
- Mátyás István (1993): „Vissza a nagy elődökhöz. Beszélgetés Zsuráfszky Zoltánnal, a Budapest Táncgyűttes igazgatójával” In: *Táncművészet* 1993/1-2
- Metz Katalin (2001): „Szerelem a Kárpátok alatt” In: *Magyar Nemzet*, 2001 július 11.
- Pesovár Ernő (1966): „Ballada az emberről. Az Állami Budapest Táncgyűttes új műsora” In: *Muzsika* 1966/4
- Pesovár Ernő (1970): „A Budapest Táncgyűttes új műsora” In: *Muzsika* 1970/3
- Pesovár Ernő (1978): „Molnár István és a magyar koreográfiai iskola” In: *Táncművészet* 1978/9
- Pesovár Ernő (1987): „Búcsú Molnár Istvántól” In: *Táncművészet* 1987/9
- Pongrácz Zsuzsa (1954): „Tarthatatlan huzavona a SZOT Együttes körül” In: *1954 December*
- Péter Márta (1988): „Szabálytalan portrék. Mit láttunk a Budapesttől?” In: *Táncművészet* 1988/5
- Péter Márta (1990): „Ha robban a társulat? Ki őrzi Iphigeneiát? A Budapest Táncgyűttes bemutatója” In: *Esti Hírlap*, 1990 április 12.
- Pór Anna (2005): „Egri csillagok a Művészetek Palotájában” In: *Táncművészet* 2005/2
- Sajti Sándor (1978): „Táncesztétikai fórum Fonyódon” In: *Táncművészet* 1978/10
- Serfőző Melinda (2006): „Fekete-piros koreográfiák” In: *Népszabadság*, 2006 április 24.
- Simon Antal (1976): „Körinterjú hivatásos néptáncgyűtteseinkkel: Budapest Táncgyűttes” In: *Táncművészet* 1976/2
- Szuromi Rita (2006): „Tündérmese a pompa birodalmában” In: *Heves Megyei Hírlap*, 2006 február 21.
- Szúdy Eszter (1980): „Magyar Táncforum '80. Két hivatásos együttes” In: *Magyar Hírlap*, 1980 október 30.
- Takács András (2000): „Csodálatos 'Csárdás' volt! A Budapest Táncgyűttes felvidéki-csehországi turnéjáról” In: *Táncművészet* 2000/5-6
- Truppel Mariann (2006): „Alkotó erőm teljében érzem magam! Beszélgetés Zsuráfszky Zoltánnal, a Budapest Táncgyűttes művészeti vezetőjével” In: *Táncművészet* 2006/5
- Truppel Mariann (2007): „Megnőttünk, de még sokoldalúbbá váltunk! Interjú Zsuráfszky Zoltánnal, az új Honvéd Táncszínház művészeti vezetőjével” In: *Táncművészet* 2007/5
- Vadasi Tibor (1965): „A tíz éves Mecsek Együttesről” In: *Táncművészeti Értesítő* 1965/4 Budapest, Magyar Táncművészek Szövetsége
- Varga Lajos Márton (1979): „A Budapest Táncgyűttes bemutatója” In: *Népszava*, 1979 november 18.
- Végyvári Rezső (1966): „Hivatásos együtteseink az új évad előtt” In: *Táncművészeti értesítő* 66/3. Budapest, Magyar Táncművészek Szövetsége

- Vida László (1971): „Peruban a Budapest Táncegyüttessel” In: *Táncművészeti értesítő 71/1.* Budapest, Magyar Táncművészek Szövetsége
- Vitányi Iván (1966): „Ballada az emberről. Az Állami Budapest Táncegyüttes új műsora” In: *Népszabadság, 1966 április 14.*
- Zalán Magda (2000): „Magyar siker Észak-Amerikában. A Budapest Táncegyüttes turnéjáról” In: *Táncművészet 2000/1*
- Zsédényi Mária (1982): „Molnár István pedagógiai és koreográfiai módszere 1.” In: *Táncművészet 1982/12*
- Zsédényi Mária (1987): „Néptáncantológia 1986” In: *Táncművészet 1987/2*