



Szilágyi Ágota a Maladype Színház Csongor és Tünde című előadásában. © Németh Mónika

 Darvai Nagy Adrienne

Csongor és Tünde - mint „kromoszomatikus opera”

A Csongor és Tünde posztmodern változatával, melyet 2017 nyarán a Gyulai Várszínház Összművészeti Fesztiválon mutattak be, Balázs Zoltán rendező, Sárosi László zeneszerző és Németh Anikó jelmeztervező nem csupán Vörösmarty Mihály drámai költeményét értelmezte rendkívül szokatlan módon: egy újfajta zenés színpadi műfajt hoztak létre.



„Ha a világ mint képzet csak az akarat láthatósága, úgy a művészet nem más, mint a láthatóság magyarázata, a camera obscura, mely a tárgyakat tisztábban megmutatja, áttekinthetőbbé, összefoglalhatóbbá teszi; színjáték a színjátékban, a Hamlet-beli színpad a színpadon” – írta Arthur Schopenhauer éppen kétszáz évvel ezelőtt *A világ mint akarat és képzet* című főművében. Ez az idézet nem is lehetne érvényesebb egy olyan színpadi alkotás esetében, amelyet Balázs Zoltán vitt színre az általa 2001 óta vezetett független Maladype Színház csapatával. A színész-rendező nem véletlenül emlegetik „A Millennium Magyar Hamletje” néven, hiszen 2005 és 2007 között 68 egymástól teljesen különböző előadásban játszotta el Shakespeare drámájának címszerepét, emellett pedig irányította aznap kisorsolt szerepeiket alakító kollégáit a Tim Carroll által rögtönzéses módon elképzelt *Dán királyfi* tragédiájában.

A legújabb rendezői értelmezés a „*Csongor és Tünde egymás mellett futó hétköznapi, szimbolikus és mágikus történet-szállait DNS-spirálként tekeri egymásba. A Vörösmarty Mihály szövegében egymásra vetülő gondolati síkok és komplex-tükröződések adta lehetőségeket kibontva, az összművészeti puzzle szervesen egymásra épülő elemei a szöveg, a látvány, a pontosan megtervezett mozdulatok és az (opera)zene. Az előadás kerüli a témában szunnyadó didaktikus megközelítést és rávilágít arra, hogy a kettő (az Én és a Másik) egymás nélkül nem létezhet; egymást*

feltételezi és kiegészíti... animus és anima. Az egymásba átolvadozó Nő és Férfi 'személyiség-modell' redukált és integrált kettőssége, a játzó és a közönség által megteremtett 'imaginárius térben' találhatnak egymásra...'

Noha a Maladype törzsközönsége tudja, hogy Balázs Zoltán színháza valóban nem mindennapi közös kódfejtésre invitálja a mindenkori érdeklődőt, ez az ajánló első látásra mégis túl elvontnak tűnik. Az előadást megtekintő néző viszont – mivel a színpadi alkotás a befogadó teljes belső aktivitását igénybe veszi – a saját tudata és/vagy öntudatlanul felszínre törő tudatalattija segítségével akaratlanul is egyedi „képzettel”, tanulságos önismereti élménnyel gazdagodhat.

Mindamellet tegyük hozzá, hogy a Schopenhauer idézett nézetének keletkezése idején még csak 18 éves Vörösmarty „boldogságkeresésről” szóló műve sem pusztán tündérmese. A magyar és az egyetemes jelképeket, szerelemközpontú szimbólumokat, népi hiedelmeket, pogány mitoszokat és a Bibliát egyaránt ötvöző – Bécsy Tamás szerint – „misztériumjáték” filozófiai síkjának rejtelmek sokkal izgalmasabbak, mint a szerelmes történet. Vörösmarty a magyar romantika szinte minden jellemzőjét felmutatja, de ne feledjük el Victor Hugo örökbecsű kijelentését sem, miszerint „a romantika nem más, mint szabadelvűség a művészetben.”¹ A fő kérdés pedig itt nem kevesebb, mint hogy mi az



emberi lét értelme a Földön, amivel kitűnik a természetből, amivel „megvalósíthatja *szellemi énjét*”?² A válasz: a kutatás, a keresés, a küzdés, melynek üdvözítő vége (állítólag) a beteljesült szerelem. Ezzel válik a *Csongor és Tünde* a 19. század második felében kibontakozó újromantikus mozgalom etalonjává. (Mintája például a temesvári pap, Csiky Gergely legelső, *A jóslat* című színművének is, melyet a budapesti Nemzeti Színházban 1875-ben mutattak be – négy évvel a Paulay Ede által színre vitt Vörösmarty-mű ösbemutatója előtt.)

Bár a „világfával” összekötött három szinten (a misztérium- és moralitásjátékok szerinti menny – föld – alvilág világszínházában), vagyis a kozmikus térben és időben játszódó útkeresés „színjáték”-nak nevezetett 1831-ben, műfaja valójában „filozofikus drámai költemény”. Sőt, nem is csupán poéma, amelyben a költőnek sikerül ama képtelenség is, hogy a bölcséleti eszmék fogalmait képzettársítások segítségével valós képekké formálja; inkább „szövegopera”, amelyben a hangzásnak, a ritmusnak, az időmértékes verselés különböző rímeinek tudatos karakterizáló, iránymutató és hangulatteremtő, egyszóval: zenedramaturgiai szerepe van. A narratív és a földi szerelem jeleneteiben rimes és rímtelen trocheusok váltogatják egymást, míg az emelkedett részek ötös és hatodfeles jambusokból állnak. De vannak daktilusi sorok is, például Ledér dalában. A nemtők nem evilági lebegését virtuóz módon teremti meg az antik choriambus váltakozása anapestikus sorokkal; a három vándor és az Éj jeleneteiben az egzaltált romantikus életfilozófia, illetve a kozmogóniai mítosz rejtelmek jambusra váltó, izgatott szívdobogást idéző ritmusban lüktetnek; az ördögifjak megszólalásainak játékos rímei ritmusfokozó hatásúak. A szerelem himnuszának optimista kicsengését a fináléban páros és tiszta rímek erősítik.³

A szöveg-zene és a számos eszközzel fokozható ritmusjáték, valamint mindezek dramaturgiai alkalmazása a színpadon, akárcsak a klasszikus értelemben vett modern kamaraopera nagyon is sajátja Sály Lászlónak, akivel Balázs Zoltán nem először dolgozik együtt. *Remek hang a futkosásban* című „félleg komoly operájuk 12 képben” hatalmas nemzetközi sikert aratott és arat a mai napig.

Az antikvitásban Platón óta – akinek egyébként az volt az elképzelése, hogy a lélek szabadon, az ideák birodalmában lakozik, az eszményi és örök világhoz tartozik, de az emberi élet során a testbe záratott (így a test, görögül a szóma egyenlő a lélek sírjával, vagyis a számával) – a zenét a harmónia, a ritmus és a logosz kötelező hármásának egységeként határozták meg. Ily módon a voltaképpen zenéhez képest a beszédnyelv nélküli zenét csak korlátozott érvényűnek ítélték. Ezzel szemben a már emlegetett Arthur Schopenhauer számára az abszolút zene jelenti a legmagasabb művészeti formát, amely az emberi lény

legmélyebb kifejeződését testesíti meg. Merthogy a muzsikát játszva vagy hallgatva direkt lehetőség nyílik a világ lelkének megismerésére. A zene ugyanis a többi művészetel szemben, önmagában vett Akarat, így tehát a világ közvetlen leképezése. S mint legmagasabb művészeti forma, a 19. századi filozófus szerint mindenképp felülmúlja a szöveget (költészetet). Ha tudniillik a szöveg az operában a zenével összefonódva jelenik meg, neki csakis alárendelt szerep juthat.

Sály László és Balázs Zoltán nem versenyezteti a művészeteket, hanem mindnyájuknak egyenrangú, funkcionális szerepet juttat a színházban – csakúgy, mint a ritmust és akusztikus effektusokat biztosító beatboxnak. Fekete János „Jammal” ugyanolyan művésztárs, akárcsak a színészek. Emellett ott vannak Németh Anikó az összetett szó szerinti értelemben vett „jel-mezei”, amelyek nem egyszerűen bravúros színpadi kosztümök: egyazon időben, egyetlen jelben foglalják össze a történelmi időt, valamint a paradox módon azt is magába olvasztó kozmikus időtlenséget. Visszatérve ugyanis a „szimbolikus és mágikus történetszálakat DNS-spirálként” emlegető rendezői felfogásra, az szintén tudható, hogy a sejt genetikai információit hordozó deoxiribonukleinsav általában a kromoszómának nevezett makromolekulákba van csomagolva. Márpedig a görög chroma azt jelenti: „színes” – a szóma-hoz („test”) tapadva.

A posztmodern színjáték – a posztdramatikus definíció mintájára – „az állapotok és szcenikailag dinamikus” képzetek színpada is lehet. A Balázs Zoltán rendezte nyitóképből, amelyet a néző mindaddig tanulmányozhat ameddig az aznapi közönség utolsó tagja el nem foglalta a helyét, máris érzékelhető, hogy a teljes mozdulatlanság szintén nyújthat szcenikailag dinamikus képzetet – illetve kiválthat olyan állapotot, amely a befogadót teljes odaadásra, saját személyiségének, tudatalattijának, szomatikus idegrendszerének mozgósítására készíti. Főleg akkor, ha a Bázison, a lakásszínház meghitt szobájában ülve várja a tényleges produkció megkezdését. (A gyulai Várszínház színpadán, a középkori gótikus téglavár udvarán kialakított és a színpadtól élesen elválasztott nézőtérrel ülők számára kissé később következett be a teljes koncentráció.)

A nem metaforizált földi világ allúziója, mely Vörösmartynál kopár „boszorkánydomb” – ahol hamarosan a mágikus alkotói fantáziának megfelelő „csodafa” virít majd –, a rendező tervezte színpadképben egy sportpályákról és rakterekből ismerős fémemelvény, melyet létrák határolnak. Mint szimbólum, a létra a kozmikus fához, oszlophoz hasonlóan összeköti az eget a földdel, ugyanakkor a fokozatos felemelkedés, az egyik fokról a másikra való átmenet, a szellemi út jelképe. A konstrukció legtetején Mirigy, a boszorkány vagy inkább kivénhedt illuzionista trónol. Külleme pont olyan bizarr módon kellemetlen érzetet kelt,

akárcsak a neve. Rikítóan kifestett maszkulin arc, parázsló, mégis üres szemek, óriási vörös paróka, mely négyszögletes formájával Schopenhauer fura kockafejű frizuráját ugyanúgy eszünkbe juttathatja, mint I. Erzsébet angol királynő csipkegalléros reneszánsz portréját, akinek uralkodása idején Shakespeare többek között a Hamletet írta; mindemellett pedig asszociálhatunk egy félreállított és megkeseredett hajdani operadívára is. Ölébe dőlve szőke, 21. század eleji fiatal lány alszik. A létrák aljánál egymáshoz látszólag nagyon is hasonló, mégis három különböző nőtipust megjelenítő, sci-fi kultfilmekbe illő amazonok, vagy inkább mai extravagáns csajok várakoznak, akik egyben az ókori Egyiptom rabszolganőire is emlékeztetnek. (Hisz Einstein nem véletlenül állította, hogy „A múlt, a jelen és a jövő közötti különbség csak illúzió, még ha oly makacs is.”)

A Nemtőkirálynál maibb srácot nehéz volna elképzelni: révedő tekintettel, jellegzetes öltözetben és sapkában, láthatatlanul szájdobol. A Fekete János „Jammal” keltette akusztikus hatások emlékeket hívhatnak elő a nézőben: ismerős zörejeket, az alvó cuppogását, cseppek koppanását, puffogást, de furcsa, ismeretlen, talán nem is evilági hangeffektusokat úgyszintén. Az interpretációban főszerepet játszó beat-box és elképesztően virtuóz mestere biztosítja a nézők egyedi asszociatív nosztalgia-élményeinek felidézését – a ritmus megerősítése, a szimfonikus részek klasszikus dobkísérete, a beat-, jazz-, és kicsit diszkós bulihangulat megteremtése, vagy Balga rapjének aláfestése mellett.

A monoton hangok sűrűsödő kopogása adja meg a jelet a tulajdonképpen opera kezdetéhez. A panoptikumszerű állókép megelevenedik. A nemtők Tünde (Szilágyi Ágota) álmában több szintet lépnek felfelé, miközben a saját elképzeléseik összegzéseként mintegy azonosulnak „Csongorral”. A két szoprán, Denk Viktória és Sipos Marianna, valamint a mezzoszoprán Balogh Eszter az ifjú hős absztrakciójaként folytatnak recitatív párbeszédet a Kéringer László által alakított Miriggyel. A megkötozött, megalázott tenorista, miután Csongor kiszabadítja, („jó tett helyébe soha ne várj jót” alapon) már basszusban – és visszafelé, a szöveg tükrének „varázsszavaival” – forral bosszút. Merthogy a „bosszú” meg a „basszus” szavak hangzása sem állnak messze egymástól.

Az énekszólamok íve szempontjából az új *Csongor és Tünde* Schopenhauer zeneesztétikájára emlékeztet. A német metafizikus zene és világ kapcsolatáról szóló elmélete a „leggyorsabb” szopránt az Emberrel azonosítja: szerinte a magas hangok az akarat tárgyyszerűségének magasabb fokaival analógok, míg a legmélyebb és leglassúbb basszus az akarat objektivációjának legalacsonyabb foka, a szervetlen világ, az ásványok és bolygók „alaphangja.”



Mirigy és Ledér: Kéringer László és Denk Viktória. © Németh Mónika

A sértett, „nemtelen” Mirigy energiáinak felszabadulását követően a megtorlást rögvest azzal indítja, hogy az álmódó ifjú lányt a saját helyébe ülteti. Viszonyuk határozottan emlékeztet Hamlet és atyja szellemének kapcsolatára, ez esetben azonban Hamlet helyett Tünde teremti meg saját alkotó akaratából, álomkép alapján a (szerinte) eszményi Csongort, azaz plátói szerelme tárgyát, az ideális „másik”-at. Az „animának” az álomfejtés során sikerül kivetítenie a partnerideált, felfedezni a benne rejtő animust, az ő lehető legeszményibb párját.

Sáry László zenéje alátámasztja a diszharmonikus világot. S ugyan Tünde alkotói szellemének ösztönzése érdekében Vörösmarty szerelmi himnusza a darab végéről a kamaraopera elejére került, és a refrénszerű dallamív szintén karakteres, a dekadencia elnyomja a lehetséges kadenciát:

Éjfél van, az éj rideg és szomorú,
Gyászosra hanyatlak az égi ború:
Jőj, kedves, örülni az éjbe velem,
Ébren maga van csak az egy szerelem.

A zenedráma egészét gyakran felcsillanó humora ellenére – hisz tudjuk, Shakespeare-nél is együtt jár a komorság és a humor – egyfajta schopenhaueri pesszimizmus hatja át. Az almatő aranygyümölcssei tűnékeny szappanbuborékok formájában illannak el, pedig buzgón fújják őket a Tünde társaságát jelentő „tündérmű”. Nem lehet nem gondolni szintén Vörösmarty Mihály a *Czillei és a Hunyadiak* című tragédiájának *Keserű pohár* borsdallára – ami azután átkerült Erkel *Bánk Bán* operájának librettójába is, miszerint:

...Örökké a világ sem áll;
Eloszlik, mint a buborék,
S marad, mint volt, a pusztá lég.

Erről győz meg metafizikai szinten a társnői által felöltözött kozmikus Éj, Sipos Marianna gyönyörű szopránhangján; továbbá a három pályát tévesztett földi vándor, eredeti verselésben. A Kalmárt, a Fejedelmet és a Tudóst egyaránt Bartha Lóránd személyesíti meg, akinek a jelmezdarabok levetközése segít a szimbolikus figurák jelzésszerű megkülönböztetésében.

Szellemi útkereséséhez Tünde „álomba illő” és földhözragadt asszisztenciával egyaránt rendelkezik. A nyúlánk, attraktív nemtők játsszák el az ördögfiókat is, akik szétmarcangolják Mirigy rókalányát – a riadtan menekülni igyekvő srác egyébként inkább öngidába ojtott kecskére emlékeztet, ami nem is baj, hisz ő is „dionüszoszi áldozat”. A légiessen könnyed, sportos party-lányok Tünde ihletének és alkotói folyamatának védőszelemeiként minden cselekedetükkel igyekeznek a helyes útra terelni Tündét a „csongor-i mű” karakterének hiteles megformálásában, s mindenekelőtt a kivénhedt Mirigy rosszindulatú mesterkedéseinek legfőbb gátját képezik. A köztük lévő harc a vén szipirtyó szempontjából eleve esélytelen, s nem csupán nemzedéki vagy esztétikai értelemben: a csúnya boszorkány csak képzelet, hogy ördögi. A valódi ördögfiókok a hengegését is kinevetik, hisz gyakorlatilag minden trükkjével felsül. Mirigy lányát, akit Tünde képében Csongornak szán, még azelőtt felfalják az ördögös démonok, hogy elkezdhetné kivitelezni az ármányt. A szegénységben szenvedő, beteg apja miatt prostitúcióra kényszerülő Ledér(ék) – merthogy kettő van belőle, Denk Viktória és Balogh Eszter

alakításában) Tünde képében végül nem Csongort csábítja el, hanem a bumfordi Balgát (Bödök Zsigmond) – sőt, még őt sem. A megátalkodott satrafa az egyik ördögfiókat is felbújtja, hogy helyettesítse Balgát és okozzon még több kalamajkát. Ellenben a kurafi csak egy ál-Kurrah (Bartha Lóránd), és noha Balga álcájában a pokolfajzat székelnyelvjárásban elcseveg egy darabig „Ilmával” (Tankó Erika), de Böske már a szagából rájön a cserére. Mirigy cselvetése tehát csak időlegesen és részben sikerülhet – ráadásul hasztalan. Sürög-forog és forrong, néha úgy mozog, mint egy felhúzott játékautomata, máskor pedig tényleg ijesztő a gonoszsága. De ténylegesen már nem sikerül neki semmi.

A többször emlegetett vörös haj úgy keretezi a hárpia arcát, mintha beszorult volna egy tévékészülékbe. A dús hajkorona egyébként is az életerő, az energia, a hatalom szimbóluma, a jelzett asszociáció pedig többetként közismertséget, celeb-imázst feltételez. Éppen ezért a halálnál is nagyobb büntetés Mirigy számára, amikor Csongor és Balga „kettévágja”, vagyis két oldalról letépi vörös parókáját, és a valamikori dáma mint aszott, kopasz, groteszk transzvesztita marad a színen. Ráadásul Kéringer Lászlónak széles hangterjedelme, remek énektechnikája, virtuóz színészi tehetsége és gazdag eszköztára mellett olyan erős színpadi jelenléte van, hogy a leleplezett vén cselszövő a kvázi „karaktergyilkosság” utáni megalázott állapotában meglepően ambivalens érzéseket kelthet a nézőben.



© Németh Mónika

A *Csongor és Tünde* eredendően „moralitásjáték”, s kiváltképp Balázs Zoltán rendezésében. Ebben a felfogásban még inkább kidomborodik az allegóriákat rejtő beszélő nevek mögöttes tartalma. A Mirigyében az „irigy” a satrafa állandó jelzője. „(M)irigységének” céltáblája Vörösmarty szerint a címszereplő ifjú pár. A Maladype előadásában viszont a gonosz boszorkány nem csupán mint az ifjúság, a boldogság és a szerelem legfőbb akadályja van jelen, hanem a szép fiatal lány jövőt alkotó belső szellemi vívmányának irigységből, féltékenységből, keserüségből fakadó rosszindulatú gátja is. A természetlen kontár mint az alkotó művész ellenlábasa.

Ismételten Schopenhauer a zenéről és a világról, azaz az akarat és a képzet kapcsolatáról vallott nézeteinek megfelelően, az eszményi *Csongort* önmagából megalkotni vágyó Tünde emelkedett dalban beszél, *recitativo* kommunikál. Költői műve, *Csongor* viszont prózában, illetve versben. Szilágyi Ágota bravúrosan végrehajtott feladatát tovább nehezíti, hogy miután az odaadó művészt, valamint alkotói folyamatának eredményét, azaz *Csongort* egyaránt ő testesíti meg, pontosan váltakoztatva, egyszerre kell tisztán énekelnie és prózában beszélnie, emellett néha akrobatikusan mozognia. Például akkor, amikor a szellemi út vége előtt belenéz a mély kút tükrebe – s az ott látottak nyomán erőt vesz rajta a dühös féltékenység és kiábrándulás – fejjel lefelé kénytelen énekelni.

Vörösmarty filozófiai drámakölteményének elemzésekor a kutatók mindig hangsúlyozzák, hogy a címszereplők égi szerelmének tükre Balga és Ilma-Böske nagyon is földi párkapcsolata. Valójában minden nagy útkereső szépirodalmi alkotásban a főhős mellé kísérő szükségeltetik: ilyen Danténak Vergilius, Goethe Faustjának Mefisztó, Ádámak Lucifer, vagy Hamletnek Horatio. Ez lett Tündének az Ilmává poetizált Böske, akit a szerelmes főhősnő azért szakított el férjétől, hogy kísérőnője egyfolytában az eszményi *Csongorról* áradozzon neki. Az ifjú főhős útítársa pedig Balga lesz, aki közben magától indult útnak „tündérré” lett feleségének felkutatására. Mindkét egyszerű parasztember óriási segítsége az epekedő álompárnak, hiszen míg ők ábrándoznak és rajonganak, Balga és Ilma praktikus megoldásokkal, néha agyafúrt trükkökkel segítik a gátak ledöntését és a mielőbbi célba érést.

A tükördramaturgia képi megjelenítése a Maladype előadásában gyakran történik úgy, hogy a földi síkon a szereplő fejjel lefelé „tükrözi” az eszményit. Tünde imént említett jelenetében az emelkedett világ képviselője nem csupán földivé válik, hanem még mélyebbre tekint, mint földhözragadt kísérője, Ilma. Balázs Zoltán értelmezésében a tükördramaturgia ráadásul további filozofikus többletet nyújthat. A Hermész Triszmegisztosznak tulajdonított *Smaragdtábla* egy olyan mára megsemmisült ókori ezoterikus irat, amely a legrégebbi fennmaradt alkímiai szövegek

egyike volt. Főként a középkorra gyakorolt nagy hatást, amikor lázasan kutatták a bölcsek követ. A *Tabula Smaragdina* második sora szerint: „*Ami lent van, az megfelel annak, ami fent van, és ami fent van, az megfelel annak, ami lent van, hogy az egyetlen varázslatának műveletét végrehajtsd.*” Vagyis a Fent és a Lent ugyanegy dolgot jelent, és jól kiegészítik egymást. Ez rokon azzal a kínai elképzeléssel, amely szerint a Jang szélsőséges formája Jint hoz létre, és fordítva: ez a posztmodern *Csongor és Tünde* előadás lényege.

A maladypés kamaraopera azonban nem egy lehetséges elméletet illusztrál. Tünde művészete nem elvont és nem „l’art pour l’art”. Igaz, az alkotó önző: nem törődik Böske helyzetével, érzelmeivel, akaratával. Maga mellé kényszeríti, hogy segítse az alkotói folyamatot, „animusának” felszínre hozatalát. Csakhogy minél előrébb jut a megismerésben, annál inkább kinyílik a szeme: a művésznek látnia kell, hogy műve vész. Ahogy *Csongor* becsapja az ördögfiókat, csak magára gondolva halálos veszedelemben hagyja Balgát; a szerencsétlent sem enni, sem inni nem engedi. Sőt, miközben a végtelenségig hajszolva kihasználja a Bődök Zsigmond alakításában nagyon szerethető, *commedia dell’arte*-figurához hasonlító szolgát, nem átallja válogatott büntetésekkel, még halállal is fenyegetni önkéntes segítőjét és útítársát. Más kérdés, hogy Balga meg éppen nem volna rest kihasználni az (ál)Tündével adódó alkalmat, miközben Tankó Erika kedves, végtelenül természetes Ilmája rögtön elhajtja az ál-Kurrahot, mihelyt rájön, hogy nem az ő férje.

Ez Tünde számára is döntő tanulság. A belső utazás teremtő energiái nagy felismerésekkel párosulnak, és a plátói szerelmes lány egyre inkább kiábrándul a megálmódott *Csongorból*, aki az ő számára ráadásul túlságosan művi. A földi valóságba leereszkedő főhősnő prózaivá válik, az énekbeszédet akaratának képzetéből született ideáljára hagyja.

Ilma Böskeként végre visszatérhet a párjához, hogy őt az ölében tartva, látszólag anyai gondoskodással, valójában azonban büntetésből degeszre hízlalja. Tünde pedig az aznapi közönség szó szerint ismeretlen férfiúi közül választ magának partnert, akinek ő mondja meg, mit és hogyan beszéljen, és miként viselkedjen vele. Szilágyi Ágota sokoldalú tehetsége abból is kitűnik, hogy az előadás utolsó pillanataiban a zavart és érthetően meglepett kiválasztottat mindig úgy tudja belevinni a játékba, hogy a civil néző a megfelelő szövegmondás terén is méltó partnere lesz. Így módon a *Csongor és Tünde* című „kromoszomatikus opera” vége mégiscsak bensőségesen felszabadító hatású lehet az intim hangulatú otthon-színházban.

¹ Idézi Kerényi Ferenc in Vörösmarty Mihály: *Csongor és Tünde*. Talentum Műelemzések (Budapest: Akkord Kiadó, 2005.), 11.

² Kerényi i.m. 48.

³ Lásd Kerényi Ferenc: i.m. 59-62.pp.