

VITA

TAPS ÉS FÜTTY

SZÉLL ISTVÁN

Ha a jelentkezés sorrendjének történeti rangsora dönthetne a két antipólikus kifejezőmód létjogosultsága felől, a taps kétségtelen elsőse bölcsőjében fojtaná meg a tekintélyére törő firtatást. Hiszen a taps, mint az érzéskifejezésnek kizárólag a tulajdon test segítségét igénylő, aktív művészi formája, a melldöngető gorillától, a térdüket tam-tam ütemre verdeső primitiveken keresztül a patriarchális népek tapsos körtáncáig a fejlődési állomások olyan ősi láncolatára tekinthet vissza, hogy mellette a fütty legrikítóbb hangja is csak a tradíciótlanság irigy sikolya.

Nem mintha a fütty, mint a taps-relációtól független kifejezési mód nem volna szintén ősi. Hisz multját állati analógiákig követhetjük, fejlődési íve pedig zenei síkokon merész ívben hagyja maga mögött a tapst, az ősi ösztönök e primitív fokon megrekedt dobaját.

Van azonban egy körülmény, mely a nézőtéri füttyöt megfosztja az érzéskifejezés ősi rangjától s a színpaddal való szembenállásuk viszonylatában csak a tapsnak adja meg a szerves játékelem geneológiai dicsőségét, t. i. az, hogy a nézőtéri fütty sem esztétikai forma, sem hangulati érték szempontjából nem zenei, következésképp nem is művészi megnyilvánulás. Nem zenei, még akkor sem, ha ezüst sípok torkából szakad, mert nélküli a ritmust, az egyetlen zenei elemet, amit a hang e primitív jelentkezési formája fölkinál. S hogy hangulati érték szempontjából is közömbös a fütty zenei minősége, azt mutatja, hogy az indulati telítettség különbségét legföljebb a füttyök intenzitásán észlelhetjük, holott a hangok birodalma igazán tág teret nyit és ezer kész formát kínál az érzésvariációk művészi kifejezésére.

Lehet-e hasonlítani a zenei lehetőségek e határtalanságához holmi zöreij-mennyiségek közt kínálkozó nyomorúságos különbséget, mellyel két meztelen tenyér összeütése kecsget? S mégis a fütty maradt differenciátlan sikoly s a tapsnak ismerjük számtalan árnyalatát, az üdvözlő tapstól a felvonásvégi tapsig s az udvariassági tapstól a vastaps extatikus dübörgéséig.

Vajjon mi lehet e különös tünemény oka? Az eleve elrendelés misztikus hatalma védi az ősi egyszerűségében maradt tapst a fütty csoda-csirájával szemben, melyből a muzsika terebélye sarjadt? Korántsem! A pompásan kiképzett tapskultúra oka egyedül az, hogy a taps, ha szinte szimbólummá zsugorodva is, megmaradt a művészi tömegtevékenységben való részvétel aktív elemének. Míg a nézőtéri fütty, lesorvadva az alkotás utáni vágy ősi gyökeréről szimpla ítéleti jelleget nyert s e révén a játékkal való primaer kapcsolatát teljesen elvesztette. A taps, ha a nézőtér forrpontra jutott elragadtatásának formanyelvéül gyengének bizonyul, átcsap a lábak dobajába, kölcsönkérve az ősi tömegünnepek tánc-rítmusának egy erősebb szimbólumát. A fütty fokozása azonban nem kórossá dagadás, hanem egy indulatszó, a „pfujj“. Tehát a nézőtéri negáció útja az értelem fele tendál. Olyan ez a fütty, mint a Morse, melynek nem ismerjük a kulcsát. Hangok aritmikus sorozata, me-

lyek külön-külön zeneiek ugyan, együtthatásukban azonban nem, de ez különben sem fontos, mert hisz szavakat szeretnének velünk közölni, mely azonban az említett kulcshiány következtében utópia.

Kétségtelen, hogy az ítéleti elem a nézőtérnek a színpaddal szemben nyilvánvaló reakciói közt a fejlettség mai fokán a legkorszerűbb s hogy a taps-komplexum tartalmának is valószínűleg legizmosabb összetevője. Azonban a nézőtéri taps kapcsolata a játékkal még olyan objektív szembehelyezkedés terén is, mint az ítéletalkotás, fejlődéstanilag primaer. Mert ha a színpadi produkció alkalmas a tömeg aktív játékösztöneinek fölkeltésére, azaz tapsébresztésre, úgy jónak, ha pedig nem, úgy rossznak vehető. Vagyis a taps külön lelki tevékenység nélkül, már a lereagálás egyszerű tényénél fogva is ítéletté minősülhet egy utólagos absztrakció segítségével.

Hasonlóképen nem vonja el a játékban való aktív részvétel energiáit a taps-komplexum sokat emlegetett másik eleme, az illúzió-rombolás sem. Hisz még a nyiltszíni taps is, melyben a néző a legpregnánssabban jelzi a maga szemléleti különállását, híven alkalmazkodik a játék szabályaihoz; csak ária, dialógus jelenet végén jelentkezik s amennyiben nem, annak oka a nézőtér (többnyire csak néhány tájékozatlan) jóhiszemű tévedése, akik a már említett cezurák jelenlétét védelmezték. Érdekes megfigyelni, hogy főleg verses, vagy zene-dramáknál, tehát kevésbé ismert, strikt szerkezetű műveknél, ahol az önkényes tagolás szabadsága a műfajon és műélvezeten esett sérelem nélkül nem érvényesülhet, milyen aggódva figyelik az első tenyerek összeverődését. A néző minél tovább akar fürödni a rászabadult hatások hullámaiban, de gondosan vigyáz, hogy az egyezményes periódikus hatásmaximumok után azonnal tapsoljon, azaz jelezze a játékban való aktív részvételét, melyben azonban benne foglaltatik szemléleti különállásának védelme és ítélete is.

A taps kiképzett, kollektív érdekek szolgálatában álló jelentkezési formáival szemben a fütty jelentkezése teljesen aperiódikus és antiszociális. Tudottan és akartan akkor lép föl, mikor a játék szabályaiba beleronthat. Úgy tör a játék életére, mint valami titkos vád alapján született főbenjáró bűnpör, melynek vádlója, bírása és hóhéra ugyanazon személy. Drákói pör, melyben az ítélet kivétel nélkül halálra szól, apellatív lehetőség és ítéletkorrigálás az azonnali végrehajtás természetéből folyólag kizárt. S minthogy a fütyölő kollektív ösztönzésre se vár, eljárását a tömegindulat enyhítő körülménye se védi s így azt laza asszociáció révén csak holmi magán-lincsnak nevezhetnénk, kissé szigorúbban közönséges gyilkosságnak.

Nincs tehát semmi esodálni való azon, hogy egy ilyen anarchikus tünet nem volt képes beszervülni a játékos és nézők kollektív közösségébe. Annál érdekfeszítőbb azonban a kérdés, hogy mi hát a fütty jelentkezésének tényleges, vagy fiktív jogalapja, van-e olyan ür a színpad és nézőtér harmonikus kölcsönhatásainak körében, melynek betöltésére a fütty magát hivatva érezheti?

Alapos vizsgálat után találunk egy távoli támpontot, melyhez a fütty-jogosultság téves képzelet tapadhat s ez a pont a taps ítélet-jellegének differenciálatlansága. Mert be kell ismernünk, hogy a taps ezen körülmény következtében számtalanszor fölemel érdemtelen írói fércelményeket a színészi munka kiválóságának jutalmazása által és ugyanez a

tétel ritkább alkalmazhatósággal fordítva is áll. — Kétségtelen, hogy a taps ítéletjellegének ez a differenciálatlansága következményeiben nem a legegészségesebb vonás. Nem szabad azonban elfelejtenünk, hogy a taps mai formája már csak egy pszichológiai csökevény, mely a nézőnek a színpadi játéktól való elkülönülésével egyenes arányban degenerálódott. Ha azonban a taps ítéleti jellege egyszínű is, ez nem jelenti azt, hogy a mai fejlett szükségletű publikumban a hatásképződés ne rétegződne s ne maradna meg a megfelelő hiányérzet a produktum gyengébb összetevőinek rovására. A taps ugyan nem mutat rá pontosan és azonnal, hogy a nézőnek mi tetszett, de a társadalmi következmények annál inkább, mert a publikum más ízben tapasztalataira támaszkodva szét fogja tudni választani az író és színpad együttes bírálatának várható külön-külön hasznát és csak a neki megfelelő kombináció esetében fog választása rájuk esni.

S a taps differenciálatlansága különben sem nyújt jogalapot a füttyölésre. Már egyszerűen azért sem, mert a fütty még sokkal differenciálatlanabb. A taps ugyanis a játék teljességét tekintve legalább csak rész-ítélet. S rész-produktumok jutalmazása ellenére még menthetetlenül elvérezhet a siker egyeteme. S a tetszés határfokától függőleg különböző a taps mértéke is. A füttyölő ellenben, ha részítéletet akar is hirdetni, az egészre ront, mert törvénytelen jelentkezési idejével pánikot keltvén, a játék és hatás egységét tépi cafatokra. Mennyiségileg is differenciálatlan, mert legyenhőbb jelentkezésének jelentés-értelme is a negáció maximuma, melynek szimbólumbeli egyenértékű az is kevés, ha a néző egyenesen felrobban helyén az elragadtatástól (feltéve, hogy ez utóbbi mozzanat a játék szabályainak megfelelőleg törvényes cezurák idején következik be).

Miután a nézőtéri fütty jogalapjának labilitását bebizonyítottuk, nem lesz érdektelen egy pillantást vetnünk a fütty jelentkezési helyeire általában. Ha megvizsgáljuk az okokat, melyek alapján a színház nézőterével rokon terenumokon egzisztálhat, talán feleletet kapunk arra is, hogy mi az a specifikus körülmény, mely pont a színpaddal szemben vezet a fütty lehetetlenülésére és akadályozza a komoly füttykultúra kialakulását.

Modern viszonylatban a színpadi játékkal rokon terenumok közül a legtávolabbi láncszemként a sportversenyeket vehetjük, mint amelyeket a fütty jelentkezésével intézményesen megtisztel. Főleg a futball, box és birkozó meccseket, ahol a legrikítóbb nézőtéri ösztönzés sem zavarja a játék élvezhetőségét, (lévén az vizuális feltételű) és tagadólagos jellege ellenére sem hat a játék egyetemére bénítólag, mert két küzdő félről, vagy táborról lévén szó, az egyik szidalmazása a másikra nézve pozitív impulzus és megfordítva. S ezenkívül, lévén a játék fizikai természetű és fizikai mérőeszközökkel ellenőrizhető, a néző ítélete úgyszólván holtbiztos.

A színpadhoz közelebb eső stáció a mozivászon, mellyel szemben különösen a néma film korában szintén gyakran hangzott föl, főleg a peleskei nótárius szemléleti hibájában szenvedő primitívebb nézők részéről füttyökben fogalmazott tiltakozás. A némafilm nézőterén azonban szintén speciális helyzetet teremtett a produkció vizuális jellege és befolyásolhatatlan formai rögzültsége. Ami pedig a mozi-fütty ítéleti jellegét illeti, a meseszövedék antipatikus elemeinek személyesítői számára kritikai

értelemben egyenesen dicsőség, ha sikerült kivívniok a primitív nézők felháborodását. Hisz ez a fütty-orkán megfelelő szemléleti áttételezésben dörgő tapsot jelent.

Az intézményesített fütty legérzékenyebb állomása speciális magyar viszonylatban a Royal-Orfeum artista-vizsgáinak szokványos fütty-koncertje. Hiába más az atmoszférája, a helyi adottságok állagát tekintve ez már színpad, ahol a fütty élő húsba hasít és könnyeket sajtol. A füttyölők brutalitását pár százalékban mégis menti az, hogy ezek a produkciók többnyire magán-számok, vagy kis csoportok maguk-összeállította rövidlélegzetű kreációi, melyekben a többnyire fizikai jellegű teljesítmény könnyen áttekinthető s ezenkívül a szerzői és előadói felelőség is egybeesik.

A színielőadás hasonlíthatatlanul többrétű emberi munka eredménye s ez az a körülmény, mely a nézőtéri fütty ítéleti jogosultsága alól kihúzza az erkölcsi alapot. Mert ha a színész, író, rendező, díszletmester és tervező, kórus, karnagy, zenekar, világosító, ügyelő és technikai segédszemélyzet szövevényes munkakollektívuma a föladat százirányú követelményéből folyólag ritkán alkothat is igazán kiváló, épp oly csekély valószínűséggel hoz létre annyira rosszat, hogy a kegyelem jogával sem lehetne élni teljesítményével szemben.

Hová zsugorodik ilyen ezerrétű szellemi munkaszintézis mellett a mérőeszközök biztonsága s hol az a lelkiismeret, mely nyugodtan merhetné hirdetni ellenében a pillanatszülte ítélet szigorát?

S hogy lépjen emelt fővel deszkára a színész, ha tudja, hogy minden pillanatban egy differenciálatlan jelentésű kritikai hóhérlás fenyegeti s ha mint egy munkaközösség szerény részese, a produktum minden összetevőjéért kénytelen vállalni az egyetemleges felelőséget?

Szó sincs tehát kétségről. A fütty, amilyen drákói, épp oly erkölestelen. És legfőbbkép teljesen létjogosulatlan. Hisz a közönségnek megvan a maga spontán fegyvere a színházlátogatás tetszőlegességében és a tapsban. A távolmaradás a legnagyobb visszautasítás s a fagyos, néma nézőtérnél kiáltóbb büntetést képzelni sem lehet.

A tartalmilag differenciált, precíz fogalmazású véleményalkotás pedig nem tartozik a nézőtér területére. Ez megtalálja a maga hangját a közönség delegált bírónak, a kritikusoknak véleményében, akik kötetlen kézzel dönthetnek egész a halálos tiltakozás mérvéig.

Fejedelmi joguk és alázatos közösségi kötelességük azonban, hogy az igazságos véleményalkotás tömegszükséglete ne maradjon kielégítetlenül. Mert a tömeg-ösztön érzékeny és csak rövid órákra félrevezethető. S ha a nézőtéri ítéletalkotás fojtott energiái biztos utat nem lelnek a kritikusai megközelíthetetlen szigorán át a színjátszók felé, végül is rátévedhetnek a fütty vakvágányára, ahol az első találkozási pont kikerülhetetlen karambolt eredményez. Holott a fütty állandósulása a közönség pallósjoga, mely csupán szolgai kegyhajhászásra vezethetne mind a színész, mind a szerző részéről s még csak kórosabb mértékben csorbítaná a ma színpadának és szerzőjének különben is ezerszer elárult alkotói szuverénitását és sugalmazó erejét.

*

Kérdések: 1. Milyen kapcsolata van a nézőtéri füttynek a közönség világnézeti állásfoglalásával. 2. Melyek azok a színházművészeti szempontok, szerves, aktív megnyilatkozási formák a nézőtérén, amelyekben a közönség elítélő magatartása jelentkezhethet.

A PUBLICISTA VÉLEMÉNYE

A FÜTTY MELLETT...

SÓS ENDRE

1.

Emlékszem: *Piscator* premierjén, „*A berlini kalmár*“ előadásán találkoztam első ízben a színházi füttyüléssel. Az egyik jelenet után olyan füttykoncertet csapott a nézőtér egy csoportja, hogy joggal külön belépődíjat szedhetett volna érte. És a weimari köztársaság rendőrei nyugodtan hallgatták az előadást megakadályozó zajt. Meg se moccantak. Egy kukkot se szóltak.

Nagyon csodálkoztam. És mégjobban ámultam, amikor a rendőrök később kivezettek a nézőtérrel egy urat, aki nem bírta már továbbhallgatni szomszédja éles füttyeit és lekent ennek a rendezavarónak egy pofont. A füttyülés mestere folytathatta működését. De az, aki meg akarta gátolni cselekvésében, bekerült az őrszobára.

Mi az? — mondtam magamban — itt mentelmi jog védi a füttyülőket? Később megtudtam, hogy: igen!

A szabad véleménynyilvánításhoz az is hozzátartozik, hogy valaki ne csak a tetszését fejezhesse ki, hanem a nemtetszését is.

A weimari Németország rendőrbírái senkit sem ítétek el rendezavarásért, ha füttyült a színházban. A közönség egy része pedig igen hállás volt a rendőrség álláspontjáért és — bőségesen füttyült.

Nem volt hét a köztársaság éveiben, hogy valahol ne füttyültek volna. Nem volt hét, hogy lezajlott volna egy premier pofon nélkül.

A fütty és a pofon már úgy hozzátartoztak egy időben a berlini színházakhoz, mint — a ruhatár, a bonbon és a látcső.

2.

A berlini színházigazgatóknak persze nem tetszett annyira a füttyülési szabadság, mint a közönségnek és egy alkalommal a berlini színházigazgatók azzal a kéréssel fordultak a rendőrséghez, hogy ne tőrjék az előadások megzavarását.

A rendőrségen nagyot csodálkoztak. Hogy évek után jutott ilyesmi a színházigazgatók eszébe?

Megfogalmazták a választ, amely így hangzott:

Ha tapsolni szabad, füttyülni is szabad. De azért lehet a dolgon segíteni. Tessék kiírni a nézőtér bejáróira:

MINDENNEMŰ TETSZÉSNYILVÁNÍTÁS TILOS!

Ha a színházigazgatók kifüggesztik ezeket a táblákat, akkor azután a rendőrség bekíséri majd a tapsolókat is, a füttyülőket is és olyan csend lesz a nézőtéren, mint egy sírboltban.

3.

A színházigazgatók szépen megköszönték a választ és — maradt minden a régiben. Lehetett továbbra is vígan füttyülni. Amennyit tetszett. Végekimerülésig. Rendőri segédlettel.

A berlini színházigazgatók ugyanis érezték, hogy a fütty betiltása nem éri meg a taps eltörlését.

A taps kivezetése — a színház halála.

Mert a színház nemcsak színpadból áll, hanem nézőtérből is. *A né-*

ma nézőtér pedig nem nézőtér. A néma nézőtér hamarosan néma lenne nemcsak azért, mert a megmukkanás rendőrileg tilos, hanem azért is, mert nem lenne néző.

A közönség egy része nemcsak nézni jár a színházba, hanem véleményét nyilvánítani, vagyis — aktíve résztvenni a játékban. Ez a része a közönségnek nem érezné jól magát, ha nem tapsolhatna és nem fütyülhetne, amikor ennek szükségét érzi.

A tetszésnyilvánítás betiltása — az utolsó dőfést jelentené a színháznak. Egyben növelné a futballpályák, autóversenyek és lóversenyek közönségét.

Ahhoz, hogy a színház ne maradjon el mégjobban az arénák mögött, legalább is azt tegye meg, hogy ne degradálja a közönségét. Mert a véleményétől megfosztott közönség — másodrendű közönségnek érzi magát. És a pénzéért joggal követelheti, hogy elsőrendűnek tartsák.

Futballpályán szabad fütyülni!
Autóversenyen szabad bömbölni!
Lóversenyen szabad ordítani!
Csak a színházban kell hallgatni?

4.

Régen a színház templom volt, ahová sarut levéve léptek be a nézők.

Ma a színház szószék, ahonnan — ha igaz író darabját adják elő — a kor aktuális problémáit hallgatják az emberek és tapsolnak, vagy fütyülnek aszerint, hogy rokonszenvesek, vagy ellenszenvesek a megoldások.

A taps és a fütyt egyaránt bevonultak a színházak nézőterére és most már csak arról lehet szó: megilleti-e őket a polgárjog?

A tapsot már befogadták mindenütt. Tokiótól Budapestig.

De a fütyt még sokfelé törvénytelen lárma.

5.

A III. Birodalom, a parancsállam, eltörölte a német színházi fütyt szabadságát és vállalkozott a közönség degradálására. De ennek az lett a következménye, hogy az aktivitáshoz szokott közönség távolmaradt a nézőtérrel és a német színházak egymásután zárják be kapukat.

*

Kérdések: 1. Adekvát kifejezési formája-e a nézőtéri fütyt a közönség aktivitásának? 2. Melyek a nézőtéri aktivitás egyéb megfelelőbb jelentkezési formái? 3. Tekinthető-e a nézőtéri fütyt hatásági kiküszöbölése a német színházi látogatottság csökkenésének kizárólagos okául?

A SZÍNHÁZSZOCIOLÓGUS VÉLEMÉNYE

JULIUS BAB

A közönségben él az ösztön, hogy széjjeltépje az illuziót abban a pillanatban, amikor már túlságosan sűrűvé fonódik. Ez a lényege egy rendkívül figyelemreméltó jelenségnek, a tapsnak.

A tetszés moraja és lármája éppen mint köszönetnyilvánítás az alakító művész számára energikus figyelmeztetés, hogy fenn a deszkákon nem valóságos történés folyik. Ezért a taps, mint az illúzió megszakítása sokkal fejlettebb az operában, mint a drámai színházban, mivel az opera mindmáig jobban megőrizte a nagy társas szórakozások jellegét, sőt mi több, itt a tetszésnyilvánítás *dacapo*-formán jelentkezik: a tapsra a kiváltképen szép énekszámokat megismétlik, amivel az egységes, természetes valóságrendben lepergő eseménysorozat illúziója végérvényesen megtörik.

A spontán taps azonban mindenesetre hozzátartozik a drámai színházhoz is. Éppen az a körülmény, hogy mint az erős hatás jelét és szükségszerű velejáróját, üzleti okokból sokszor a taps álképletével, az úgynevezett *klakkal* pótolják, bizonyítja, hogy a dolog belső szükségszerűségéből fakad. Nem az életteljes, hanem épp ellenkezőleg, az elnyomódott színpadi ösztön tünete, ha a színházi taps ellen buzgólkodnak, ha meg akarják tiltani, hogy a színészek megjelenjenek a függöny előtt és ha a közönség egyetlen méltó magatartásának azt nyilvánítják, hogy csendesen és meghatottan menjen haza. Nyilvánvaló ez már abból is, hogy a román és a délvidéki népeknél, mindenekelőtt az olaszoknál, akik pedig a legrégebb időtől egész Duse-ig a legnagyobb színjátszó tehetséget tanúsították és tanúsítják, a sokféle tetszésnyilvánításra való hajlam végtelenül fejlettebb, mint Északon. De még a Comédie Française előadásain is újra meg újra meg lehet figyelni, hogy Corneille és Racine egy-egy hatásos lendülettel előadott tirádája után úgy tör ki a taps, akár egy operasária után! Az illúziót természetesen megsemmisíti. De ha ma egyes esetekben konvencióvá is merevedhet, alapjában véve mégis azt bizonyítja, hogy az illúzió az olaszoknál és a franciáknál nem gyöngébb, hanem erősebb, annyira, hogy az illúzió magával sodró túlereje elől ösztönösen annál hevesebben menekülnek a tapsba. A tiltakozás, a zúgás, fütyülés és erősebb fokozataik egész a botrányig szemmel láthatólag a taps igazi másoldali megfelelői. Ezek is lehetnek „igaziak“, mint a felcsigázott és aztán ki nem elégített illúzió feletti csalódás kifejezései. Azonban ezek a balesetek nem következnek a színházi élményfolyamatból ugyanazzal a szükségszerűséggel, mint a tetszés, amelynek lényege nem a színész dícsérete, hanem *a néző felszabadulása*.

Természetesen maga a taps „a hallgatók keblébe fojtott kedvet felszabadító tetszéssel“ együtt tipikus tömegjelenség. Egy jelentékeny szociológus, Eberhard *Gothein*, egy helyen így jellemzi lefolyását:

„A taps minden egyes embernél önkéntelen, hirtelen kifejezése legszemélyesebb érzéseinek, melyeket addig elfojtott. Azonban mindenesetre csaknem mindig fokozódó folyamat. Ösztönzően és magávalragadóan ható tényező, hogy a tapsoló látja a többieket és cselekvésüket, hallja a ritmikusan zúgó lármát, amelyben az egyes zajok egységes hangképletté olvadnak össze, úgyhogy ez a jelenség a résztvevőket is magával ragadja“.

Ez a kitűnő leírás *Gothein* „A pánik szociológiája“ című könyvében található. Pánik az a legnagyobb mértékben figyelemreméltó jelenség, amikor a tömeget egyetlen szenvedélyes ösztön keríti hatalmába, az, hogy szétoszoljon. Helyesen mondja *Gothein*, hogy a pánik ellenkező előjelű példája annak a tömeglélektani mozzanatnak, amely a színházban a tapsban fejeződik ki. Mindenesetre: *a pánik a halálfélelem teljes diadala*, amely a tömeget atómjaira bontja, a védelmet kereső egyént az

elszigetelődésbe kergeti — a tapsban a halálfélelem leküzdése a változás varázsában a legmagasabb fokát éri el — a legmagasabb magasságban a változás természetesen megfélemlít! Mert éppen a tappsal menekül meg a közönség a veszedelemből, hogy az illúzió végletes ereje teljesen egy öntudatlan egységgé olvasztja. Ebből is láthatjuk tehát, hogy az ellentétek nemcsak hogy érintkeznek, hanem egyenesen áthatják egymást.

Már előbb rámutattam, hogy hajszálnyira a színpad igézte mögött, amely a tömeget egységgé gyúrja, ott leselkedik a halálos iszonyodás, a pánik, amely minden közönségegységet azonnal széjjelrobbant. Ez alatt azonban nem a pániknak azt a fajtáját értem, amely mondjuk tűzvésznel vagy más katasztrófáknál csak azért lép fel a színházban, mert itt, mint más helyen más okból, tömeg gyűlt össze. Nem, vannak *pánik-szerű állapotok a színházban*, amelyek közvetlenül a színházi élményfolyamat kisiklásaiból, vagy a vele való visszaélésből származnak. Ha feloldódnak azok a gátlások, amelyeknek védelme alatt még lehetséges a művészi élmény, akkor a művészet igézetét hirtelen elborítja a halálos rémület. Mindig akadtak színpadi virtuózok, akik odáig vitték szenvedő vagy őrző teremtések naturalisztikus ábrázolását, hogy egyes nézők sírógörsökbé estek és a nézőtér közel volt hozzá, hogy pánik viharzik rajta keresztül. Hasonló hatás áll be, ha a színpadon — esetleg egy olyan szerepben, amelyben beteget kell alakítani — a színészt csakugyan betegség lepi meg, vagy éppen, ami egyes esetekben meg is történt, az őrzőség vagy a halál a maguk valóságában jelentek meg a deszkákon. A legnagyobb figyelemre érdemes, hogy milyen csalhatatlan ösztöne van majdnem minden nézőnek ahoz, hogy szétválassza a legjobban megjátszott és a valódi szenvedést, és hogy azonnal milyen kimondhatatlanul kínos érzés, szorongás és rémület ragadja meg, mikor a színpadon művészet helyett valóságba ütközik. Csak borzadással tudok gondolni egy előadásra, amely a legemlékezetesebb (és minden tehetségével véghezvitt) kisiklása volt a nagy rendezőművésznek, Max Reinhardt-nak: *Romain Rolland Danton-drámájában* a nagy törvénytörés tárgyalás folyt a színpadon, a nézők a rendező terve szerint csak mint az előadás közönsége szerepeltek, ugyanakkor azonban a nézőközönség között segédszínészek, mint a tárgyalás közönsége ültek mindenütt elszórvva. Ezek egyszerre csak elkezdtek ordítani és tombolni. Mindenki a legkínosabb bizonytalanságban ült, hogy vajjon a szomszédja igazán dühöng-e, vagy csak szerepet tölt be? Látták, amint egyesek elájulnak s nem tudták, hogy tapsolni kell-e most, vagy orvost hívni. Létrejött egy olyan tömegállapot, amelynek már semmi köze nem volt a művészi élménytől való megszállottsághoz és amelynek csak egy parányi fokozás kellett volna, hogy pánikba csapjon át.

A legfinomabb különbségek a legmélyebbek. Bizonyára csak árnyalat az, ami a pánik rémületét elváltatja attól a megrázkódtatástól, attól a *tragikus borzalomtól*, amely Goethe kifejezésével élve, „az ember legnemesebb része“, amely felé mindenütt törekednek s amelyhez itt-ott el is jutnak, amelyben a színpad művészete eredeti rendeltetéséhez képest a puszta társas szórakozás szféráján felülemelkedik. De ebben a kis elválasztó árnyalatban helyet talál a *művészet egész világa*. Ez az a határ, amelyről Hebbel azt mondja, hogy vagy egyáltalában nem lehet átlépni rajta, vagy ha igen, csak hétmérföldes lépéssel.

Fordította: Gáspár Zoltán.