

Zsigmond Andrea

Adalékok az erdélyi magyar színészkultusz vizsgálatához

Előljáróban

A társadalmi közeg, amely mindenkoron körülvette a színházat, az idők során sokféleképpen ítélte meg ezt a tevékenységi formát. Volt olyan időszak, és voltak olyan helyzetek a színháztörténetben, amikor nem övezte egyöntetű megbecsültség ezt az ágazatot és művelőit. Máskor és máshol viszont piedesztálra emelték a színházi alkotókat (ezenbelül hol a drámaíró szerepét értékelték nagyra, hol a színészt, máskor pedig leginkább a rendező zsenialitásának hódoltak a színházkedvelők).

Az elmarasztaló viszonyulásnak, illetve a dicsőítésnek egyik lehetséges oka abban rejlik, hogy az adott társadalmi közegben milyen funkciókat társítanak a színházhoz mint intézményhez, ezek találkoznak-e azzal, amit a társadalomban amúgy értékesnek tekintenek. Írásom első felében a színház valamikori funkcióiról szólok, illetve arról, hogy a színházi alkotók mivel vívhatták ki a többi társadalmi szereplő megbecsülését; hogy a hódolatnak az idők során milyen jelei lehettek. Ezt követően, írásom második felében elsősorban a hódolat nyelvi jeleit vizsgálom: milyen retorikai elemek árulkodtak a 20. század elején-közepén arról, ha a beszélő áhítattal tekintett a színészre, a színházra.

Az író- és színészcentrikus látásmódnak a mai napig fellelhetjük a nyomait – és jó, ha tudatosítjuk, hogy e néhol ma is tapasztalható kultikus viszonyulás hosszú, ámbátor változatos múltra tekint vissza. Nem mindig voltak ugyanazok az okok: a szemléletmódok a mindenkori társadalmi valóság fényében változtak. Csak egy példa: mivel 1989 előtt a magyar nyelv használatát Erdélyben visszaszorították, a színháznak a rendszerváltás előtt fontos szerepe volt a nyelv és kultúra életben tartásában; az irodalmi művek szerzői és a szöveget tolmácsoló színészek ekkor ezért is örvendtek nagy megbecsülésnek. Ez a tisztelet a rendszerváltás után, hogy a határok megnyíltak, lassan apadni kezdett. (A jelenség természetesen ennél összetettebb.)

Két korábbi írásomban foglalkoztam már a színházi kultuszok természetével. A rövidebbik a *Korunk*ban jelent meg 2011 szeptemberében,¹ a részletesebb 2015-ben a budapesti Moholy-Nagy Művészeti Egyetem folyóiratában, a *Disegno*ban.² Jelen tanulmányban olyan hivatkozásokot és példákat említek, amelyek a két korábbi esszémben nem szerepelnek.

Zsigmond Andrea (1978) – tanársegéd, Babeş–Bolyai Tudományegyetem, Kolozsvár, zsigmondandi@gmail.com

¹ Zsigmond Andrea: *A színház és a szavak 5. A kultikus metaforákról*. *Korunk* XXII(2011). 9. szám. 116–118.

² Zsigmond Andrea: *Az írói meg a színészi félnek (nem) kell. A kultikus magatartás vizsgálata*. *Disegno* II(2015). 1–2. szám. 82–101.

Dolgozatomban erdélyi színháztörténészek munkájára támaszkodom. Először János Szabolcs tanulmánya alapján a 18–19. század fordulójának magyar színházfelfogásába nyerünk bepillantást,³ majd Bartha Katalin Ágnes könyvéből kiindulva a 19. század színházi mentalitásának néhány elemét mutatom be.⁴ Végül Enyedi Sándor egyik szöveggyűjteményét – *Vallomások a 215 éves Kolozsvári Színházról!*⁵ – felhasználva vizsgálódok a 20. században. (Mindeközben a jelenünkre is vetünk egy-egy pillantást.)

Műveltségünk temploma (18–19. század)

János Szabolcs említett tanulmányának címe: *Színház, templom, iskola. Színházelméleti gondolkodásunk kezdetei*. Vagyis már a cím kiemeli, amit a következő mondat jelez: „Christian Wolff 1721-ben [...] a színházat a közintézmények körébe sorolja, a templommal és az iskolával azonos funkciót tulajdonítva neki. Ez a nézet uralkodóvá vált a 18. században [...]. A *színház – templom – iskola* hármassága majd minden drámaíró, a színház ügye iránt elkötelezett személy számára érvként szolgált a játékszín hasznosságát, küldetésének fontosságát bizonyítandó”.⁶ A hasznosságot gróf Teleki László így értette 1806-ban: „A játékszíni darabok, valamint egyfelől az erkölcsöknek nem árthatnak, úgy másfelől a nemzet kultúrájának és a nyelv kipallérozásának sokat használhatnak. Bizony majd szinte merném állítani, hogy egy morális darab szépen előadva még a virtus elémozdítására is gyakran többet használhat a legékesebb és érzékenyebb tanításnál”.⁷

Amellett, hogy morális hasznot, tanítói célatosságot, a nyelv művelését várják tőle, „mint társadalmi intézmény egy nemzet műveltségének, kultúrájának tanújele” volt a színház: „csak Pannónia, eme áldott vidék nem állított még fel kebelében egy Nemzeti Játék szint Fiai s Leányai dicsőségének, alakulásának, s pallérozásának előmozdítására”.⁸

Ugyanakkor támadások is érték a színházat éppen a konkurens intézmények, a templom és az iskola részéről, mivel – a kor egyes egyházi személyiségei és tanáregyéniségei szerint – a színház „az erkölcsök megrontásának hatásos médiuma”⁹ is. János Szabolcs megfigyeli, hogy a kálvinisták és a pietisták azok, akik a leginkább elítélik a színházat, mivel az „a testi örömeket szolgálja, a nők fellépése nem egyeztethető össze a keresztény morállal, a színházban töltött idő a vallás gyakorlásának a rovására megy [...], minden játéktól, tánctól, színházlátogatástól eltiltották növendékeiket; úgy vélekedtek, hogy a könnyed szórakozás elvonja a gyermeket az evangéliumi tan tiszta élvezetétől és őszinte szeretetétől”.¹⁰ Prózaibb okok is állhattak az ellenérzés hátterében – egyes rendeletek tiltották, hogy az istentiszteletek idejében színjelölőadásokat

³ János Szabolcs: *Színház, templom, iskola. Színházelméleti gondolkodásunk kezdetei*. Theatron II(2000). Nyár-ősz 9–16.

⁴ Bartha Katalin Ágnes: *Shakespeare Erdélyben. XIX. századi magyar nyelvű recepció*. Bp. 2010. (Irodalomtörténeti Füzetek 167. szám)

⁵ Enyedi Sándor: *Vallomások a 215 éves Kolozsvári Színházról!* 2007. Letöltve www.szineszkonvytar.hu/contents/enyedi.htm (Utolsó letöltés: 2017. 10. 05.)

⁶ János Szabolcs: *i. m.* 9.

⁷ Uo. 10.

⁸ Uo.

⁹ Uo.

¹⁰ Uo. 12.

szervezzenek. Egy 1818-as szövegben olvasható: „Vallyon nem vólna-é illendőbb azon okból az éjjeli játékokat meg tilalmazni vagy azért is: hogy ide fizetés mellett is bokrosabban jelennek meg, mint ingyen a templomokban”.¹¹

Mint fennebb láthattuk, a szórakoztatást és az erkölcsi nevelést, a nyelv és a nemzet felemelkedését egyaránt megemlégtették a színház céljai között – ezekkel a 20. században is találkozunk. Ugyanúgy „a színház mint világi szószék” koncepciójával is, amelyet egy sokat idézett francia jezsuita páternél olvashatunk már 1734-ben.¹² A színház „templom”-jellege mellett az az elgondolás is élt, hogy a színjáték „tudomány”, az „erköltsi Tudomány” letéteményese, mely „hatékonyabban tesz eleget nevelő funkciójának, mint a templom és az iskola”. A színház „révén jobban megismerhető az ember, mint a história stúdiuma révén”, gondolták ekkor, márpedig a történelmet akkoriban nagy tisztelet övezte, „a tudományok királynőjének” tekintették.¹³

Érdekes megfigyelnünk, hogy a felsoroltak valójában ’művészetén kívüli’ funkcióknak tekinthetők: vagyis a színház művészetjellege, amely a 20. században majd előtérbe kerül, az említett korban még nem hangsúlyos.

Bartha Katalin Ágnes fent említett könyvében a 19. századi erdélyi Shakespeare-játszások kapnak a leginkább figyelmet. A szerző Petrichevich Horváth Lázárnak egy 1837-es művére hivatkozik, amely szerint „a játékszín mint a *műveltség tanhelye*, valamint a színész mint a *műveltség tanítója*” jelenik meg.¹⁴ Petrichevich Horváth a színésztől leginkább a helyes beszédet várja el („legszebb kimondás”, „helyes szavallás, azaz declamatio” stb.). „Bár magyar grammatikát Petrichevich Horváth gyermekkorában még nem tanítottak az iskolában, a szerző a színésztől a magyar nyelv szabályainak ismeretét várja el. (Megmaradva a tanhely, tanítás fogalomkörénél, a színpadot metaforikusan »nyelvtanítási cathedra«-nak nevezi).”¹⁵ Petrichevich úgy látja, a színésznőknek helytelenebb a színpadi beszédük, mint a férfi színészeknek: „nem beszélnek, hanem danolnak, nem ejtik a ’szót természetes fesztelenséggel, hanem erőltetett affectatióval”; ezt a fiatal generációnál figyeli meg, szerinte Dérynére és korosztályára ez még nem volt jellemző.¹⁶

A *Töredékek a magyar színészetről* című munkájában Petrichevich Horváth a színikritikáról is értekezik. „A kritikusként való megszólalás legitimitását a haza javáért való munkálkodás szempontja” erősíti [...]; önmagáról mint kritikusról írja: „[...] kik az édes hon javáért verő erét szívemnek olykor olykor meg tapogatók”.¹⁷ (A későbbiekben is találkozunk majd a haza szolgálatának motívumával.) Petrichevich Horváth szerint a szakmai tájékozottság és felkészültség mellett nem árt, ha a kritikus „komoly anyagi bázissal” rendelkezik, ugyanis a tájékozottsághoz az európai színészek és más külföldi színházi szakértők ismerete is szükséges. Bajza József kissé mást gondol erről, mint Petrichevich: szerinte egy kritikusnak „a származás és vagyon helyett csak a tehetség és a teljesítmény adhat rangot és tekintélyt”.¹⁸ Egressy Gábor sem kötötte össze ezt a foglalkozást a születés adta kiváltsággal. Egressy nagyon hasonlóan határozza meg,

¹¹ Uo. 13.

¹² Uo. 12.

¹³ Uo. 14.

¹⁴ Bartha Katalin Ágnes: *i. m.* 147, kiem. B. K. Á.

¹⁵ Uo. 149.

¹⁶ Uo. 150.

¹⁷ Uo. 148.

¹⁸ Uo. 153.

mi a kritikus feladata, ahhoz, ahogy ma is tennénk: „A színikritika hírlapi szerepvitelétől pedig a színészet tiszta művészeti irányban tartása és a műtudomány gyarapítása mellett tanító-nevelő funkciót is elvár, ami által a közönség műértelme és ízlése is fejlődik”.¹⁹ A nevelés, kiművelés mint a színház célja mellett megjelenik tehát a művészeti érték mint elvárás. Bajza sem szereti, ha egy kritika „csak hazafiúságból kíméletes”.²⁰

A következő szövegrész megint mintha a távoli jövőbe mutatna – mintha 1846-ban Petrichevich az 1989 előtti és utáni romániai színházi gondolkodást idézné. „Míg nyelvünket nyomták, nemzetiségünket lemákonyozták, míg magyarságunk’ tősgyökének intézék az irtót: igen is hazafiság volt pártolni az ügyet, és pártolni még akkor is, midőn tetemesb áldozatunkért sem művészi élv, sem valami kielégítő nem lehetne bérünk: de nincs veszélybe többé sem nyelv, sem nemzetség, *művészi élvekre pedig igényeink születtek és jogaink*. Félre az álhazafisággal, kereszteljük saját nevén a gyermeket, s mondjuk ki egyenesen, hogy mostani emancipált színi viszonyaink között is még tovább illy balítélet alatt tengeni botorság... lágyvelejűség. Nem történik ez sem angol, sem frank, sem olasz, sem német országokban, sehol sem mennek az emberek hazafiságból színházakba, hanem igen műélvezet vagy mulatság kedvéért”.²¹

A „multság” és a „műélvezet” ma is megfogalmazott elvárások a színházzal kapcsolatosan; és mivel Erdélyben az az általános, hogy egy városnak egy (magyar nyelvű) kőszínháza van, még a művészszínházi irányultságú intézmények is beiktatják repertoárjukba a szélesebb közönségnek szóló, könnyedebb előadásokat.

A 19. században is változatosak voltak természetesen a színház iránt támasztott igények. Egyesek szórakozni akartak, mások viszont tudatosan viszonyultak a nehéz színdarabok kihívásaihoz, és Shakespeare-szöveggel a kezükben jelentek meg a nézőtérén, „hogy összehasonlítást tegyenek s lássák, hogy mit hagynak ki a darabból”.²²

Akkoriban ráadásul a közönség társadalmi rétegek szerint foglalt helyet a nézőtérén, emiatt érzékelhetőbb is volt a különbség a terem egyes részeiből jövő viszonyulások között. Az 1821-ben megnyílt kolozsvári Farkas utcai színházban²³ a következőképpen foglaltak helyet a nézők: „A páholyokban [...] nagyrészt a történeti arisztokrácia, a zártkörűekben az értelmiségi és polgári látogató, a karzaton pedig az ifjúság képviselte magát”.²⁴ „A páholyban csak egy-egy kézmozdulat márkírozza a tapsot, egy-egy legyező kopogtat halkán elismerőleg. A földszinten egy láb, egy-két bágyadt tenyér (tisztelet az állóhely diákjainak és tisztelet az ök fārdhatatlan kezeiknek) riadoz – hanem a karzat, az olyan mint az égiháború”, olvasható az *Ellenzék* egy 1894-es számában.²⁵

Míg a földszint a mélyebb játéokra, Shakespeare-re fogékony, és az előadáson viszonylag csendben ül, a kakasülő közönsége szintén a korabeli *Ellenzék* szerint: „a leghálásabb publikuma a színészetnek. A művésznek többet ér aranynál s pénznél az a viharos taps és dörgő

¹⁹ Uo. 154.

²⁰ Uo. 153.

²¹ Uo. 154, kiem. B. K. Á.

²² Uo. 282.

²³ Az 1935-ben lebontott színházépület helyén ma az Egyetemiek Háza áll, csak egy több évtizedes küszködéssel kivívott tábla jelzi az emlékét. (Épp a vele srégen átellenben lévő épületben kapott helyet viszont néhány éve a Babeş-Bolyai Tudományegyetemnek többek között a Magyar Színház Intézete, amelynek keretén belül magyar nyelven zajlik a színművészet és a színháztudomány oktatása.)

²⁴ Bartha Katalin Ágnes: *i. m.* 274.

²⁵ Uo. 281–282.

éljenzés, melyet a karzat indít feléjük. [...] Hanem újabban a karzat is változott a korszellem ízlése szerint. Igaz, hogy a nép mindig egyforma, de néha a divatáramlatnak ő is hódol. Az ő érzelme is megszokja mindazt a mi könnyű, üres, felületes és léha. Ezért szívesen veszi az útszé-
li vicceket, a piaci tréfákat s más hasonló termékeit az operett cultus által megposványosított színpadnak. [...] Ilyenkor aztán rakoncátlan, mint ahogy rakoncátlan az a műfaj. Miért legyen külön az ő morálja, mint a színpad morálja. Így esik meg, hogy a karzat gyakran kritizál, belebeszél, és megjegyzéseket tesz a karzatról. Diskurál zavarólag, éljenez szólóban a felvonások végén és rendkívül elégedett, ha izetlen megjegyzéseire a kikacagás moraja zúdul fel a nézőtér-
ren, [...] hanem azért a karzatnak tisztelet adassék”.²⁶

A 19. században általában is másak voltak kissé a nézői szokások, mint napjainkban. „Az 1850-es évek városi színházlátogatója még minden feszélyezettség nélkül szólította meg előadás közben a szomszédját, ha valamilyen mondanivalója volt számára”.²⁷ Néhány évtized múlva már csendes a nézőtér. A vidéki és a nagyvárosi közönség különben nem viselkedik egyformán, a nagyvárosi nézők lassan átveszik a nyugati szokásokat, a vidékiek meg a nagyvárosi módit.

A következőkben még egy ideig a nézők viselkedésének szentelek teret – mert, ahogy a színházban tartják: „a királyt a környezete játssza el”. Vagyis ha a színész megbecsültségét szándékozunk vizsgálni, ezt azáltal tehetjük leginkább, hogy megnézzük, hogyan viszonyul hozzá a közönség (meg a kritika).

A nézők egyik szokása ekkoriban az, hogy előadás közben nyílt színi tapsal visszahívják a színészt a kulisszák mögül meghajolni. Ma már ez nem szokás – ma csak az előadás végén tapsolunk, esetleg a többi felvonás végén. Nagyon ritka a jelenet utáni taps.

A 19. századi Erdélyben talán Ecsedi Kovács Gyula²⁸ volt az, aki a legtöbb nyílt színi tapsot kapta – az az E. Kovács Gyula, aki legtöbbet tett Shakespeare műveinek megismertetéséért a régióban, színészként és rendezőként is. Othello-játssza kapcsán írta az *Ellenzék* 1884-ben: „E néhány szóért, mely végzetszerűen lebegett a szellő enyelgése és a vihar zúgása között, nyílt jelenetben négyszer tapsolták ki”.²⁹ A színész sepsiszentgyörgyi Hamlet-játssza kapcsán jelt meg: „A korabeli színikritikusok nagy része feszült figyelemmel számolgatta, és aztán fel is jegyezte a rekord-kihívások számát”.³⁰

E. Kovács Gyula kortársa, Jászai Mari, akivel ketten a nagy sikerű *Antonius és Cleopatra* címszerepeit játszották, nem pártolta maradéktalanul ezt a szokást: „azok a jelenetek között való visszatérések és hajlongások nem fértek össze az én színpad iránt való áhítatommal. Nem akartam a tapsra visszamenni. Örökké renitenskedtem, nem bírtam elviselni, ha a bennmaradt színésznek miattam abba kelljen hagynia játékát, míg én ott magammal jó tehetetlenül ostobán

²⁶ Uo. 281.

²⁷ Uo. 275.

²⁸ Ecsedi Kovács Gyula (1839–1899) előadás közben esett össze, mint Egressy Gábor vagy Molière. A Házsongárdi temetőben nyugszik. „Búcsúztatása országos részvét mellett zajlott, mint állítják a szemtanú hitelességével beszámoló sajtótermékek: ilyen temetést az utolsó fejedelem óta Erdélyország nem látott. [...] A temetés alatt zárva voltak az üzletek, kávéházak s vendéglők Kolozsvárott. Gyászfátyollal vonták be az útvonalon a gázlámpák buráit, s zúgtak Kolozsvár egyházainak harangjai mind. Az utcán, amerre a temetési menet haladt, végig sorfalat álltak az emberek, s hangosan zokogtak ifjak és vénék, asszonyok és férfiak egyaránt”. Takács István: *Ecsedi Kovács Gyula*. 2011. Letöltve: <http://www.szineszkonyvtar.hu/contents/a-e/ecsedikolelet.htm> (Utolsó letöltés: 2017. 10. 05.)

²⁹ Bartha Katalin Ágnes: *i. m.* 276.

³⁰ Uo. 278.

hajlongok, vagy pláne, ha meghalások után akartak visszatüsközni! A kulisszába kapaszkodva kapálóztam. Fölírtak és megbüntettek, mert a tapsra visszamenni színházi törvény. Fölírtak és megbüntettek, de hányszor! Így került nekem pénzembe a taps, míg végre a színház unta meg a büntetést. Paulay igazgató jó ízlése eltörülte az illúzió-rontó visszatéréseket és hajlongásokat”.³¹

A nyílt színi visszatapsolások nemcsak a színházi illúziót rombolták, ahogy Jászai Mari mondja, de (romboló) hatással voltak a színészi játéokra is. „A kiemelkedő momentumokra sok színész rá is játszott, s a közönség hangos tetszésnyilvánítására szomjazva a közönséggel összekacsingató, velük »kokettírozó« játékmódot fejlesztett ki”,³² „játékukat a szerep bizonyos momentumaira hegyezték ki a színészek”.³³ Jónás színi referens ezért egy humoros *Proclamatió*ban ezzel fenyegeti meg 1870-ben a színészeket: „a karzattali kokettírozás és mindennemű provokált tapsok mint nem önérzetes magyar színészhez való charlatánkodások nevetségessé tételnek minden alkalommal”.

A kolozsvári nézők másképpen is kifejezték egy-egy színész iránti rokonszenvüket. E. Kovács Gyulát így kényeztették, amikor Pestről hazatért: „Szünni nem akaró tapsvihár és éljenzésben mondtak színházlátogatóink egy Isten hozott-ot Kovácsnak”.³⁴ A közönség „babér-, virág- és ezüstkoszorúkkal, számos emléktárggyal, fáklyás felvonulással, nagy parádéval ünnepelte nagy tehetségű színészét, és nem is egy vers íródott a színész E. Kovács Gyulának. [...] Az ifjú Versényi szép, de kissé hosszúra nyúlt szónoklata mellett nyílt szcénán átnyújtották Kovácsnak az ezüsből készült babérokoszorút, melynek levelein Kovács szerepei díszlettek aranyozott lemezek”.³⁵

Ma már kevésbé találkozunk itthon ehhez hasonló ceremóniákkal – a díjátadókat leszámítva. Valószínűleg azért is, mert világunk tágabb lett; a rajongott színészek nem a városunk sétaterén járnak fel-alá, hanem valahol Hollywoodban vagy Cannes vörös szőnyegén. Időben folyamatosak az átalakulások: alig több mint negyedszázadot láthatok át az élő színházból mint erdélyi néző, és ezalatt is sok változás történt. A kilencvenes években még virágcsokrot vittünk ki gyerekként tapsrendkor a vezető színésznek; mára csak a taps maradt – esetleg, bemutatókor, a színház maga gondoskodik egy előre megrendelt virágkosárról.

De a virágkosár is soknak tűnhet már egy kortárs előadás végén, mondjuk 2010-ben. A holland *Mothers* járt a kolozsvári Interferenciák Nemzetközi Fesztiválon: „a *Mothers*ben élénk járuló nők nem kitalált szerepet, hanem önmagukat viselik magukon. Saját életükből, barátnőik történeteiből mesélnek el néhány esetet. Természetesek, civilek. Énekelnek, táncolnak, főznek nekünk. Ránk mosolyognak, letörlik egymás könnyeit. Spontán pezsgésük után, a tapsrendnél beérkezik viszont bemutatóink örökös kelléke, a virágkosár! Furcsán formális mozzanat ebben a laza térben és időben – ahol azt se tudni, mikor ér véget az előadás; a virágkosár utáni vacsora, a közös tánc is hozzátartozik, meglehet”.³⁶

Nem tűnt viszont túlzó és formális gesztusnak a virágcsokor, amikor „a kivételesen tehetséges Shakespeare-színész”-nek kellett éljenezni, „akinek alakításai ünnepi alkalmaknak

³¹ Uo. 277.

³² Uo. 279.

³³ Uo. 278.

³⁴ Bartha Katalin Ágnes: *i. m.* 280.

³⁵ Uo.

³⁶ Zsigmond Andrea: *Utána. = Uő: Mi kritika még? Színek és ének.* Kvár 2012. 281.

számítottak”;³⁷ Ecsedi Kovács Gyulának, akinek a sepsiszentgyörgyi Hamlet-alkításáról ezt írta például 1883-ban a *Székely Nemzet*: „A jeles színésznek díszes virágcsokrok hullottak lábaihoz s minden jelenése után zajos tapsokkal hívták ki és éljenezték meg [...]. Érdekes végül feljegyezni, hogy Kovács Gyulát, csütörtöki játék alkalmával huszonnégyszer hívták ki”.³⁸

Nemcsak a nézők, de a kritikusok is odavannak érte: „A színikritikák elsősorban E. Kovács színészi teljesítményére koncentrálnak, s ezért figyelmen kívül hagyják a többi szereplőt, de legalábbis kevesebb figyelemre méltatják őket. A színésztársak a hősközpontú kritikában kevés szerepet kapnak”.³⁹

Azt tapasztalhatjuk tehát, hogy ebben a színházmodellben kevés szerepe van más aktornak. Az író az, aki még számít – ha Shakespeare-ről és nem valami könnyű darab szerzőjéről van szó. De a játékmester (akit ma rendezőnek hívnánk) kevés figyelmet kap, a néző behódol a „sztár”-nak, a kisebb szerepeket játszó színészek a háttérbe szorulnak. Bizony (és ez fontos megállapítás) „a romantikus színjátszás individuum-központú”, „a színésztársak a hősközpontú kultúrában alapuló mércével mérték a színészt”.⁴⁰

Nem véletlen, hogy E. Kovács Gyula ilyen bánásmódban részesül, hogy: „Huszonöt éves jubileumakor a színészt kétnapos rendezvény keretében ünnepelték, s több város küldöttsége is köszöntötte őt”.⁴¹ Ugyanis E. Kovács „nagy erőfeszítéseket tett a tömegkultúra hatását mutató operett-kultusz idején, hogy a klasszikus irodalomnak helyet és érvényt szerezzen Kolozsvár színpadán”.⁴²

Ezt nemcsak színészként, de rendezőként is tette. Ez az a korszak ráadásul, amikor a rendezés kezd fontossá válni a színházban. II. György meiningeni herceg udvari társulata épp az idő tájt turnézott szerte Európában, és ennek a Ludwig Chronegk által vezetett együttesnek a játéka, a díszletezése, a színre vitel egész módja nagy hatással volt sok korabeli színházi alkotóra; Kovács Gyula *Julius Caesarját* pl. Bartha Katalin Ágnes szerint „a meiningenizmus korai kolozsvári jelentkezésének egyik első kísérleteként tarthatjuk számon”.⁴³ Hogy miben állt, illetve mivel szállt szembe a meiningeni stílus?

„A »színház herceg« az együttes teljesítményét állította előtérbe, és ezáltal szembekerült a színpadi virtuózok mindinkább terjedő kultuszával. A 19. század végén a legtöbb európai országban az utazó sztárok határozták meg a színház arculatát a maguk bravúrszámaival. Ezek a művészek – akik közül Edmund Kean, Tommaso Salvini, Eleonora Duse és Sarah Bernhardt voltak a leghíresebbek – vagy saját társulatukat is magukkal hozták, vagy már kész helyi előadásokban léptek fel; az utóbbi esetben elég volt egy-két »beavatópróba«, és máris beilleszkedtek a cselekménybe, nemegyszer úgy, hogy más nyelven beszéltek, mint a többi szereplő. Igaz, az átlagos színészeknek sem okozott nehézséget, hogy a maguk betanult alakításával kész előadásokba beugorjanak, mivel a korabeli műsordarabokban használatos mozgásokat, kimeneteleket és bejöveteleket pontosan rögzített konvenciók szabták meg. Az utazó vendégművészeket egyébként »falközieknek« csúfolták, mivel a helyi lapok kritikusai többnyire e

³⁷ Bartha Katalin Ágnes: *i. m.* 287.

³⁸ Uo. 276.

³⁹ Uo. 286.

⁴⁰ Uo. 278.

⁴¹ Uo. 282.

⁴² Uo. 287.

⁴³ Uo. 285.

szavakkal kezdték a maguk beszámolóját: »Tegnap városunk falai között időzött X. vagy Y.« Mondani sem kell, hogy az effajta divatok egyáltalán nem emelték a művészi színvonalat⁴⁴.

A meiningeni társulat ezzel szemben – ők a legkorábbi társulat, akiket *A rendezés színháza* című könyvében Kékesi Kun Árpád megemlíti,⁴⁵ nem véletlenül – az együttes játékra törekedett, és ezért hónapokig is képesek voltak próbálni, a korabeli szokásokkal ellentétben; történelmi hűségre törekedtek; a legapróbb részletekig kidolgozták az előadást; illetve tisztelték a drámaszöveget.

Az, hogy a meiningeniek „visszahelyezték a költőt a trónjára, őt tették meg a színpad urává, a színész művészetét pedig az őt megillető helyre, a szolgáló művészetek közé helyezték”, ahogyan Kékesi Kun Árpád idézi,⁴⁶ fontos észrevétel számunkra. Azt is ecseteli itt Kékesi Kun, hogy az idő tájt a szöveget nem tekintették szentnek, hanem a színész sztárok számára átalakított népszerű verziókat használtak, sokszor zenés-táncos betétekkel.

E. Kovácsról az a Janovics Jenő is értekezik, aki a 20. század elejének meghatározó kolozsvári rendező- és igazgatóegyénsége, az erdélyi filmgyártás fellendítője – s a Házsongárdban E. Kovács társa: „E. Kovács Gyula már életében szobor volt a transzilván közönség szemében. Föllépése a színpadon főpapi istentisztelet. Külsőségei hatásosak és tiszteletkeltők”.⁴⁷

Nem jelenti ez a metaforákban is kifejezett hódolat ugyanakkor azt, hogy E. Kovácsnak ne lehettek volna (pl. anyagi) nehézségei időnként. Bartha Katalin Ágnes egy másik tanulmányában arról olvashatunk, hogy: „1877 augusztusában E. Kovács Gyuláné igen zaklatott olykor összefüggéstelen mondatokban fogalmazó levelet ír Nagyváradról Korbuly intendánsnak. Először is leszögezi, hogy végszükségben ír, és férje tudta nélkül, panaszkodik, hogy ma még csak nem is ebédeltek, és kér 100 vagy 200 fto kölcsön. [...] 1877. szept. 18-án Kolozsvárról E. Kovács Gyuláné újabb könyörgő levelet meneszt, ezúttal Tóth Józsefhez, a színházi pénztárnokhoz (nagyváradai tartózkodásuk idején ideiglenes igazgatóhoz). Legkevesebb 300 ftra van szükségük, hogy kimozduljanak, kéri, hogy jövő télire annyit eszközöljenek ki, hogy legyen legalább 100 ft havijuk, amiből megélhessenek”.⁴⁸

A 19. sz. vége felé tehát a megbecsültség és a nélkülözés nem zárták ki egymást – ahogy a későbbi századok során is találkozunk ezzel a kettősséggel.

A pátosz nyelvén (20. század)

Stílusát tekintve a korábbi Janovics-idézet („E. Kovács Gyula már életében szobor volt [...] Föllépése a színpadon főpapi istentisztelet”) nem ment ritkaságszámba ebben a korban. Ilyen (is) volt az erdélyi színházról folyó diskurzus még a 20. század közepén. Nézzük meg ezt a beszédmodot közelebbről! Az erdélyi születésű, később Magyarországra áttelepült

⁴⁴ Peter Simhandl: *Színháztörténet*. (Ford. Szántó Judit) Bp. 1998. 208.

⁴⁵ Kékesi Kun Árpád: *A rendezés színháza*. Bp. 2007.

⁴⁶ Uo. 15.

⁴⁷ Uo. 231.

⁴⁸ Bartha Katalin Ágnes: *Színházi professzió és presztízs Kolozsváron a 19. század utolsó harmadában*. EM LXXVII(2015). 3. szám. 46–78. (A szerzőnek további, frissen megjelent tanulmánya a témában: *Hőszerepek és anyagi krízis. Egy 19. századi színészimázs elhaglott vonatkozásairól*. Játéktér VI(2017). 4. szám. 20–28.)

színháztörténész, Enyedi Sándor egyik szöveggyűjteménye⁴⁹ megfelelőnek tűnik arra, hogy a darabjain vizsgálódjunk. A gyűjtésben a következő alkotóktól szerepelnek hosszabb-rövidebb szövegrészletek: Szentgyörgyi István (1842–1931), Ditrói Mór (1851–1945), Szerémy Zoltán (1861–1934), Somlay Arthur (1883–1951), Szabó Dezső (1879–1945), Berky Lili (1886–1958), Fedák Sári (1879–1955), Incze Sándor (1889–1966), Hunyady Sándor (1892–1942), Horváth Árpád (1899–1944), Janovics Jenő (1872–1945), George Sbârcea (1914–2005), Kemény János (1903–1971), Kovács György (1910–1977). Az alábbiakban tehát ebből a gyűjtésből következnek idézetek.

A szövegrészletekben legfeltűnőbb a vallási, mitológiai tárgykörből vett kifejezések jelenléte: „elindultam Thália szolgálatára”, „bálványunkat, a magyar színészetet”, „Déryné, Laborfalvy Róza és a többi színész-szentek tartották a lángot”, „Mágikus erővel keltette életre mindazt, amiről beszélt”.

Ennek megfelelően a szövegeket áthatja az alá-fölérendeltség: „mi kolozsváriak, méltók tudtunk mindig lenni ezekhez a hősökhez és szentekhez”; „a primadonna kocsijából kifogták a lovakat és a diákok felváltva elhúzták a színháztól a hotelig”; „Ezek a köveken jártak még a mi örök csillagaink” (kozmikus metafora); „Az ő génuszuk vezetett, lelkesített [...] fiúi ragaszkodással, áhítatos tisztelettel leszek irántuk”.

Minek van a néző vagy a színésztudó alárendelve? A nagy színészek mit képviselnek? Persze, „Tháliát szolgálják”, avagy a magyar színészetet; de mit jelent valójában a színészetet szolgálni? Thália is valami másnak a szolgálata. „Ez a magyar nyelv legrégebbi temploma, Dezső! A Nemzeti Színház”; „holtig hű szolgálói legyenek a magyar nyelvnek, a magyar művészetnek”; „soha sem a magunk nevében beszélünk, hanem az élet döntő igazságait fogalmazzuk meg játékunkban”; „Az emberiség szavát mondjuk ki.” Magyar, nyelv, élet, emberiség...

Látható tehát, hogy itt a művészet „eszközzemléletével” van dolgunk: az alkotó munkája elsősorban nem esztétikai, hanem kultikusan hirdetett erkölcsi princípiumok alapján becsültetik meg. Ez egy *Korunk*-beli esszében⁵⁰ általam ismertetett másik, későbbi színházi modell, „a rendezés színháza” esetében nem föltétlenül van így: ott már azt látjuk, hogy nem a nép szolgálatára hivatkoznak elsősorban, hanem önértékre, a művészi értékre.

A nyelv, a nemzet, az emberiség, az élet mellé a szülőföld, a természet szépsége és ereje is mint legitimáló erő kerül be a retorikai eszköztárba. Ezzel nem találkoztam a magyar irodalmi kultusz kutatás területén tett korábbi vizsgálódásaim során – esetleg egzotikumok, azaz drágakövek meg kozmikus hasonlatok formájában fordultak elő bennük a természeti metaforák. Elképzelhető, hogy ez a „természet”-, „föld”-motívum specifikusan az „elszakadt Erdély” közegében jelenik meg, illetve erősödik fel a kultikus beszédmódban. „Erdély éles levegőjében érlelődtem színésszé”; „anyanyelvünket – Szamos vizében fürösztve, gyalui havasok ide surranó szellőjében megszártva – tisztán adhassuk tovább”; „Olyan volt az a bemutató, mint egy zivatar.”

Szorosan a nyelvhez meg a nemzethez kapcsoltnak megjelenik egy másik magasztos érték, az irodalom, a szerzők tisztelete is. „Egy könyvtárra való klasszikus tájékozódást, életre szóló irodalmi gazdagodást jelentett az akkori színház működése”; „A közönség, az elszakított, karzattá degradált közönség, visszatért a prózai színházhoz, a *Bánk bánt* hozta vissza,

⁴⁹ Enyedi Sándor: *i. m.*

⁵⁰ Zsigmond Andrea: *Gyorstalpaló a rendezői színházról*. *Korunk* XXVIII(2017). 10. szám. 52–62.

ami Kolozsvár színházi publikumának legnagyobb dicsősége és értékmérője”; „Ott aratott diadalt Móricz Zsigmond Úri murija, amelynek én voltam zenei mindenese, Tamási *Tündöklő Jeromosa*, Heltai Jenő *Néma leventéje*, Indig Ottó *Ember a hid alatt* című társadalmi drámája, Lucian Blaga *Gyermekek kereszties hadjárata*, Victor Ion Popa *Muskátlis ablak* című színműve magyarul, valamint Ábrahám Pál, Buday Dénes, Eisemann Mihály, Lajtai Lajos operettjei” (a könnyű darabok sem hiányoznak); „a helyi szerzőket ünnepelelték”.

A klasszikus szerzők és műveik, mint az Úri muri és a *Bánk bán*, mintegy „megőrzik a történeti létet az idő vasfoga ellenében” – vagyis az örök értékekhez hasonlóak; ahogy a kultikusságtanulmányomban⁵¹ írom. A klasszikus művek, a múzeumi tárgyakhoz hasonlóan, „közvetlen közlőerővel rendelkeznek”, nem szükséges az értelmezésük. Nem racionális hozzáállást követelnek (úgymond), hanem bizalmat, hitet.

Íróink és színészeink ráadásul szolgálatot vállalnak, a ’mi’ szolgálatunkat (ill. az elődökét). „Ritkán akadt színház, amelyik jobban érezte volna nagyszerű feladatát”; „Mindig éreztük [...] a nagy felelősséget, ami ránk hárul”; „sorshivatás”; „a nagy elődök teremtette örökséget becsülettel megpróbálják továbbadni és megőrizni”; „a tartozásunk ugyancsak tetemes”; „Oltárodhoz járuló híveid mennyi áldozatot hoztak, [...] az én fő vágyam is az volt, hogy oltárodnál áldozhassak én is!”

A kultikus diskurzusban tehát az alkotók feladatokat teljesítenek, áldozatokat vállalnak „értünk”. A nagy írók – és a helyiek is –, valamint a színészek egyúttal a nyelvet és a nemzetet is szolgálják, „képviselőket” vállalnak. Ezért gesztusuk, főleg a kisebbségi helyzetben levő befogadóktól, azonosulást és föltétlen odaadást kíván.

Az azonosulás egyik jele a többes szám első személy: „A magyar színháztörténelmünkben”; „a mi csillagaink”; „kultúránkat szolgálta”. Ha ezzel a „mi”-vel találkozunk ezután egy értekezőszövegben, az jó eséllyel a kultikus viszonyulás nyoma lehet. Hiszen maguk az alkotók nem egyediek, nem teremtők, hanem mind ugyanannak a lényegiségnek a szolgálatát végzik: felismerik a ’kultúránk’ ’eszmeiségét’, rajtuk kívül álló fősodrárt.

Az alázatot, az érzelmi hozzáállást az előbb említett kultikusságtanulmányomban leginkább József Attila kapcsán emlegettem: életrajzának verziói elsődlegesen „a megindítás szándékával” íródnak.⁵² Az érzelmi attitűd Enyedi Sándor szövegmintáiban is jócskán jelen van: „Boldogan és büszke örömmel érkezem meg Kolozsvárra”; „egész Kolozsvár arról izgult”; „Meghatottan álltam az öreg Kolozsvári Színház deszkáin”; „Tele vagyok Kolozsvárral!”, „szent áhítat tölti be keblemet!”

Az érzelmi viszonyulást fokozza, ha arról olvasunk, hogy az alkotó nehéz körülmények között végzi a szolgálatot, a mi szolgálatunkat: „a magyar színház teljes díszlet és ruhatári felszerelés nélkül vergődik, esténként összekoldult és kölcsönzött bútorokkal, kellékekkel s egy megrongálódott, évek óta karban nem tartott technikai és világi apparátussal”; „Taposott út kényelme helyett vállalom hát továbbra is – amíg erőm bírja – a taposatlan út minden fájaldalmát és minden gyönyörűségét”; „a stafétabotot sohasem ejtették el, holott az alkalom szinte mindennapos volt”; „Nem baj, hogy még teli van malterhulladékokkal az épület, hogy nincs készen a villanyos világítás”; „hősies férfiak és nők szüntelen serege, vállalva a nyomorúságot,

⁵¹ Zsigmond Andrea: *i. m.* 2015.

⁵² Lásd Tverdota György: *A komor föltámadás titka. A József Attila-kultusz születése.* Bp. 1998.

az éhséget, még szüleik átkát is, eljöttek ide, hogy holtig hű szolgálai legyenek a magyar nyelvnek, a magyar művészetnek”.

Tehát a kultikuság esetében nem egyénekről van szó, hanem sokaságról – az alkotóknak be kell sorolódniuk egy közvetítői rendbe, és mi, befogadók szintűgy egységes tömeg, másképpen: közösség vagyunk. Ezért a kultikus szemléletmód nagyszerűen alkalmas a betagozódás elősegítésére, mind pozitív, mind negatív értelemben. Befogad, vigasztal – ezzel a sajátosságával találkozhattunk az erdélyi színházban 1989 előtt is. Az áldozatvállaló alkotók a befogadót is áldozatos, aszketikus magatartásra sarkallják – „egy életre elraktároztuk magunkban közönségünknek azt a töretlen hűségét [...], amivel mindenkor mellettünk állott”. Az önmegtagadás, önátadás, homogenizálódás miatt viszont a kultusz igencsak alkalmas az ideológiai törekvések érvényesítésére, hiszen megfoszthat az egyéni igények kifejtésének vágyától és idővel talán – képességétől.

Erdemes megemlíteni egy másik retorikai elemet: az állandóság tételezését. A kultikus mindig összefonódik az örökkévalóval: nem érintheti meg a változás, az alkotó egy külső, objektív, történetietlen érték képviselője. A kontinuitáselvre néhány példa: a kolozsvári színház „végigélte a kétszázötvenöt esztendő megszakítások nélkül”; „hány színésznemzedék adta egymásnak a stafétabotot!”; „Tudtuk, mivel tartozunk múltnak, jelennek, jövőnek”; „A hagyományteremtő Kótsi Patkó Jánosék öröksége így szállhatott nemzedékről nemzedékre”; „férfiak és nők szüntelen serege”; „Kolozsvárhoz tartozom elszakíthatatlanul, örökre”.

Az állandóság, a teljesség kifejezésére igencsak alkalmasak a felsorolások, az ellentétek: „lakhattam luxushotelokban, és poloskás barakk-priccsen”; „kicsik és nagyok, szürkék és felejthetetlenek, drámai hősök és operaénekesek, primadonnák és szubrettek”; „a szűk esztendők is, a bőség idején is, szegénységben és jólétben is”; „Mindig éreztük, sikereink idején éppen úgy, mint tévelygéseink és botlásainkkor azt a nagy felelősséget, ami ránk hárul.”

A teljesség, az időtlenség mellett az időnek egy másik aspektusa is gyakran megjelenik ezekben a szövegekben mint érték: a régiség, az öröklés, az elsőség. Az alkotó – vagy a mű, az intézmény – „az *isteni kezdet*, az első teremtő aktus, amellyel először nyilatkozik meg valaminő transzcendens érték”.⁵³ Mintha értékesebb volna az, ami ’első’. Lám: „A hagyományteremtő Kótsi Patkó Jánosék”; „Farkas utcai épület, az első magyar közszínház”; „Öreg Farkas utcai ház, ha reád emlékezem [...] Ódon falaid között mennyi magasztos ige”; „a régiek emlékét felidézve azokat kell köszöntenünk [...]”; „napjainkban a nagy elődök teremtette örökséget”; „a magyar nyelv legrégebbi temploma [...] Mi már akkor templomot tudunk állítani a magyar nyelvnek, mikor máshol a német nyelv járta”; „az ősi »kincses« város falai közt”; „Ebből a drága épületből [...] indult el Budapest felé”; „Kádár Imre tűzte műsorra az első vígjátékot”; „Micsoda megtiszteltetés volt számomra, mikor először hívtak vendégszerepelni!”.

Az elsőség tisztasága néha összekapcsolódik a jövőre utalással: „adhassuk tovább azok unokáinak és úkeinek, akitől mi is ajándékba kaptuk valamikor”; így meglesz a teljesség is. Idetartozhat, hogy a színház mint érték néha „a halálig”, „örök”, „hűség” formulákkal említődik egyszerre: „holtig hű szolgálai legyenek”. Ez arra késztet, hogy megnézzük, milyen értékekkel van úgymond versenyztetve a színház, hiszen „a holtáig” azt sugallhatja: ’mint az élet’.

Eddig megfigyeltük, hogy a ’szentséggel’ hozzák összefüggésbe, tehát nagyon értékes a színház; egy másik metafora szerint szépséges is: „magasztosan gyönyörű színészet színe-virága”.

⁵³ Margócsy István: *Égi és földi virágzás tükre. Tanulmányok magyar irodalmi kultuszokról*. Bp. 2007. 42.

Az áldozatvállalást itt szépen kifejtve látjuk: „vállalva a nyomorúságot, az éhséget, még szüleik átkát is, eljöttek ide, hogy holtig hű szolgálai legyenek”. Tehát az anyagiakkal szemben, valamint a családdal szemben is győz a színház.

Említettem korábban, hogy ez a szemléletmód közösségelvű: „Nincs olyan egyszerű ember Kolozsvárott, aki ne hozna szívesen áldozatot ennek a színháznak.” Ugyanakkor a kivételesség is fontos része ennek a világnézetnek. Az egyediség az örökkévaló mellett is megjelenik, mint a különlegesség hordozója: „egyetlen színház van, amely végigélte a kétszázötvenöt esztendő”; „legrégibb”.

Az ’első’, ’egyetlen’ mellett ennek az elsőnek a későbbi megünneplése, illetve egyéb kerek számok is gyakran felbukkannak ezekben a típusú szövegekben: „közeledik az erdélyi színeszet elindulásának centenáriuma, és hogy azt minél nagyobb fényel, erdélyi ragyogással kell ünnepelni”; „mennyi áldozatot hoztak egy századon keresztül”; „tíz évi vándorlás után”; „százszorta szebb sorshivatás”.

A megünneplések kapcsán eszünkbe juthat Pierre Nora *lieu de mémoire*-fogalma.⁵⁴ Nora az évfordulókat is emlékezhelynek nevezi, az emlékezet alkalmainak: amikor a társadalomba, közösségbe ágyazottság, az összefonódás még inkább megmutatkozik; amikor a kulturális áldozatkészség még inkább feléled. Az ünnepekkor mutatkozhat meg legerősebben egy viszonyulás kultikussága; illetve más szemléletmódok közegében ilyenkor gyakrabban üti fel a fejét a kultikusság. A színházakban mai napig kultikus fordulatokkal átítatott beszédek hallhatunk, amikor „örökös taggá” avatnak egy színészt, amikor a színház kerek évfordulót ünnepel, vagy felújított színházépületet nyit meg, illetve amikor egy művésznek díjat/életműdíjat adnak át.

Összegzésképpen

A fentiekben egy olyan szemléletmódot szerettem volna bemutatni, a színházról való gondolkodásnak egyik olyan, régóta kialakult típusát, amelynek nyomai napjainkban is könnyen kimutathatók egyes nézők és alkotók magatartásában; illetve rálelhetünk írásokban, mindennapi gesztusokban is. (Sőt, bizonyos mértékben talán mindannyiunkban jelen van.) Nevezhetnénk azt a fajta színházat, amelyben ez a szemléletmód dominál, az I. színházmodellnek is, és szembeállíthatjuk a későbbi, (nevezzük így) II. színházmodellrel, amit egy korábbi, már említett tanulmányomban szintén kifejtettem: akkor a rendezői színházról értekeztem;⁵⁵ érdemes talán ezt a kettőt összehasonlítani egymással. Illetve azzal a legújabb, III. színházmodellrel is összehajthatjuk őket, amiről egy másik tanulmányomban írtam: ebben egy még újabb, mostanában elterjedt, „közösségi” színháztypust próbáltam meg körüljárni.⁵⁶

Persze, nem kellene mereven elválasztani egymástól ezt a három szemléletmódot. Célom ezzel az, hogy a szembeállítás jogosságát akár megkérdőjelezni vágyók a lehetséges osztályozás kérdésén elgondolkozzanak, és kialakítsuk térségünkben a színházszemléletek sokaságának

⁵⁴ Pierre Nora: *Emlékezet és történelem között. A helyek problematikája.* (Ford. K. Horváth Zsolt) 1999. Letöltés: http://www.multesjovo.hu/hu/aitdownloadablefiles/download/aitfile/aitfile_id/476/ (Utolsó letöltés: 2017. 10. 05.)

⁵⁵ Zsigmond Andrea: *i. m.* 2017.

⁵⁶ Zsigmond Andrea: „*A színház menjen az emberhez*”. *Az erdélyi színház erősödő melléksodra.* Korunk XXVII (2016). 10. szám. 33–45.

minél árnyaltabb és pontosabb leírását. A sokféleségének, amelynek a természetét nem könnyű igazán, mélységében megérteni. Pedig jó lenne ezt megpróbálnunk, mielőtt valamelyik 'modell' mellett, a többit félresöpörve, magabiztosan kiállunk.

On Our Cultic Behaviour towards Actors. Some Insights

Keywords: theater, actor, director, cultic behaviour

My paper is based on three important essays of Transylvanian authors; all of them are theatre historians: Szabolcs János, Ágnes Katalin Bartha, and Sándor Enyedi. Szabolcs János's paper contains a few data and citations about the functions of theatre in the 18th and 19th century: he says theatre was often seen then similarly to school or church. Ágnes Katalin Bartha writes in her book about the role of the actor in the 19th century, mostly of a special actor-director, Gyula Ecsedi Kovács. We understand from her study why people could like an actor and how people were able to show their affection at that time. Sándor Enyedi published a collection of citations about Kolozsvár's old theatre. In my paper, I analysed these texts: I wanted to find all rhetorical elements which show that the speakers of the texts have a cultic behaviour toward theatre, toward actors.