

**UNIVERSITATEA „BABEȘ-BOLYAI” CLUJ-NAPOCA**

**FACULTATEA DE TEATRU ȘI FILM**

**ȘCOALA DOCTORALĂ DE TEATRU ȘI FILM**

**CONVENȚII TEATRALE ÎN JOCUL ACTORULUI DE  
FILM MUT**

**– REZUMATUL TEZEI DE DOCTORAT –**

**Conducător de doctorat:**

**PROF. UNIV. DR. HABIL. HATHÁZI ANDRÁS**

**Student-doctorand:**

**PÁL EMŐKE**

**Cluj-Napoca**

**2020**

# CUPRINS

<b>INTRODUCERE.....</b>	<b>7</b>
<b>CONTEXTUL ISTORIC .....</b>	<b>15</b>
<b>1. Contextul istoriei teatrului .....</b>	<b>15</b>
1.1. Influența curentelor artistice de la sfârșitul secolului 19 și începutul secolului 20. asupra jocului scenic .....	16
1.1.1. Actoria romantică conform metodei lui Egressy Gábor .....	17
1.1.2. Orientare înspre realism: teoria actoriei lui Paulay Ede .....	22
1.1.3. Infulența realismului și a naturalismului timpuriu asupra jocului scenic .....	25
1.1.4. Bazele jocului naturalist conform cărții lui Hevesi Sándor .....	29
1.2. Stilurile de joc din cadrul Teatrului Maghiar din Cluj la începutul secolului 20 .....	35
1.2.1. Încercările actoricești ale lui Janovics Jenő .....	36
1.2.2. Interacțiunile fundamentale dintre actoria scenică și cea de film mut.....	41
1.3. Activitatea scenică a lui Berky Lili între anii 1903-1918 în oglinda presei din epocă .....	43
1.3.1 Anii de început de carieră (1903-1906) .....	44
1.3.2. Teatrul Maghiar din Cluj (1906-1911) .....	45
1.3.3. Teatrul Király (1911-1912).....	48
1.3.4. Opera Maghiară (1912-1915) .....	49
1.3.5. Spectacole invitate (1915-1918) .....	50
1.3.6. Jocul actoricesc în operetă .....	51
<b>2. Contextul istoriei filmului .....</b>	<b>53</b>
2.1. Cercetările de până acum despre producția de film mut clujean .....	53
2.2. Circumstanțele formării producției de film mut clujean.....	55
2.3. Studiourile lui Janovics Jenő .....	58
2.3.1. Colaborarea cu studioul de film Pathé (1913) .....	58
2.3.2. Colaborarea cu Kertész Mihály (Studioul Janovics, 1914) .....	64
2.3.3. Colaborarea cu Garas Márton (Fabrica de Filme Proja, 1915).....	68
2.3.4. Colaborarea cu Korda Sándor (Fabrica de Filme Corvin, 1916).....	70

2.3.5. Viziunea regizorală a lui Janovics Jenő (Fabrica de Filme Transsylvania, 1917-1920) .....	75
2.4. Rezumat .....	77
2.5. Activitatea lui Berky Lili ca și actriță de film între anii 1903-1918 în oglinda presei din epocă.....	79
2.5.1. Rolurile de film ale lui Berky Lili în studioul lui Janovics (1913-1914).....	82
2.5.2. Filmul-operetă <i>Böském</i> la studioul Kino-riport .....	84
2.5.3. Rolurile de film ale lui Berky Lili la studioul Proja .....	84
2.5.4. Rolurile de film ale lui Berky Lili la studioul Corvin.....	86
2.5.5. Rolurile de film ale lui Berky Lili la Fabrica de Filme Transsylvania (1917-1918) .....	88
<b>CONVENȚII SCENICE DE JOC .....</b>	<b>91</b>
<b>Studii de caz despre filmele <i>Escortata</i> și <i>Ultima noapte</i> .....</b>	<b>91</b>
<b>3. Introducere .....</b>	<b>91</b>
3.1. Prezentarea filmelor <i>Escortata</i> și <i>Ultima noapte</i> .....	91
3.2. Cele două școli ale actoriei de film mut.....	95
3.3. Perspectiva spectatorului .....	98
3.4. Definiția convenției din punct de vedere teatrologic .....	100
<b>4. Relația dintre actorul scenic și spectator vs. dintre actorul de film și cameră... 103</b>	
4.1. Relația dintre actorul scenic și spațiu vs. actorul de film și cameră .....	103
4.2. Relație directă vs. indirectă cu spectatorul vs. camera .....	108
<b>5. Convențiile speciilor..... 111</b>	
5.1. Convențiile melodramei în filmul <i>Ultima noapte</i> .....	112
5.1.1. Narativa filmului <i>Ultima noapte</i> .....	114
5.1.2. Polarizare morală și tipuri de personaje melodramatice .....	117
5.1.3. Convenții de joc ale melodramei .....	120
5.2. Convenții commedia dell'arte în <i>Escortata</i> .....	121
5.2.1. Improvizație .....	122
5.2.2. Modele de acțiune și scheme dramaturgice .....	123
5.2.3. Prezența tipurilor de personaje și a rețelilor de relații commedia dell'arte. 127	
<b>6. Convențiile curentelor artistice .....</b>	<b>132</b>
6.1. Prezența convențiilor de joc actoricesc romantic în jocul filmelor mute.....	132
6.1.1. Convenții.....	133

6.1.1.1. <i>Poza afectată</i> .....	133
6.1.1.2. <i>Sublimul</i> .....	136
6.1.1.3. <i>Patosul și formulele de patetism</i> .....	138
6.1.1.4. <i>Dinamica psiho-fizică a afectării</i> .....	143
6.1.2. Abordarea gestului arhetipal pe baza teoriei lui Cehov a gestului psihologic ... .....	145
6.1.3. Prezența atitudinilor delsartiene în jocul actoricesc de film mut .....	151
6.1.3.1. <i>Metoda lui François Delsarte (1811-1871)</i> .....	152
6.1.3.2. <i>Influența lui Delsarte asupra actoriei de film mut</i> .....	162
6.1.3.3. <i>Influența lui Delsarte asupra actoriei de film mut maghiare</i> .....	165
6.1.4. Atitudini delsartiene și forme de expresie stereotipice în filmele <i>Escortata</i> și <i>Ultima noapte</i> .....	169
6.2. Convenții naturaliste/realiste în jocul lui Berky Lili.....	181
<b>REZUMAT</b> .....	<b>193</b>
<b>SURSE FOLOSITE ȘI BIBLIOGRAFIE</b> .....	<b>201</b>
<b>ANEXĂ</b> .....	<b>225</b>
<b>ANEXĂ DE IMAGINI</b> .....	<b>243</b>

Cuvinte cheie: acorie de film mut, convenții teatrale, film mut, pedagogie teatrală, metode de actorie

Scopul inițial al cercetării noastre de doctorat a fost comparația actoriei de teatru cu actoria de film, explicarea asemănărilor și a diferențelor, explorarea convențiilor, a metodelor de lucru, a tehnicilor specifice filmului și teatrului. Pentru a evita discutarea generală a actoriei de film și de teatru, am considerat necesară restrângerea temei, astfel la începutul cercetării ne-am concentrat pe aspectele istorice ale actoriei de film. Cadrul studiului de față l-am redus la trecerea de la actoria de teatru la actoria de film mut, adică la perioada nașterii actoriei de film, concentrându-ne în primul rând pe prezența și identificarea convențiilor de joc actoricesc scenic în actoria filmului mut. Îngustând și mai mult cadrul studiului nostru, am ales ca temă filmele mute maghiare, mai precis cele ale studiourilor clujene. În limba maghiară nu putem găsi cărți sau studii (publicate), care să se concentreze exclusiv asupra cercetării jocului actoricesc din filmele mute. Deși mulți cercetători, istorici de film se ocupă cu studierea producerii filmelor mute, atingând activitatea studioului de film clujean – acesta fiind cel mai important studio de provincie –, de cele mai multe ori în aceste cărți și studii cercetătorii se concentrează asupra producerii de film în ansamblu, deci nu exclusiv asupra analizei jocului actoricesc din filmul mut. În studiourile de film mut clujene, înființate de Janovics Jenő (Studioul Janovics, Proja, Corvin, Transsylvania), între anii 1913–1920 s-au produs aproape șaptezeci de filme mute. Deși directorul a recunoscut importanța păstrării și arhivării filmelor încercând să depoziteze bobinele de film, cea mai mare parte a acestora totuși s-a distrus ori a dispărut. Pe lângă câteva fragmente de scene, doar patru filme au rămas (aproape) în întregime posterității: *Escortata* (1914) în regia lui Kertész Mihály, *Ultima noapte* (1917) în regia lui Janovics Jenő, *Bătrânul infanterist și fiul său, husarul* în regia lui Fekete Mihály, respectiv ultimul film al studioului de film mut din Cluj, *Din grozăviile lumii* (1920) regizat de Janovics. În intervalul de timp dintre turnarea primului și ultimului film mut clujean (1914–1920) putem observa o schimbare semnificativă și spectaculoasă în stilul de joc al actorului de film mut: pe când pe peliculele primului film, *Escortata*, predomină stilul de joc histrionic, bazat pe folosirea convențiilor teatrale din epocă, jocul actoricesc din filmul *Din grozăviile lumii* se apropie tot mai mult de jocul mai natural, mai reținut, care din punctul de vedere al tendințelor de azi pare mai cinematografic. Am putea spune și că în jocul actoricesc din *Escortata* este mai accentuată folosirea convențiilor romantice de joc, pe când în cazul filmului *Din grozăviile lumii* putem observa o trecere la convențiile predominant naturaliste/realiste. Din punctul de vedere al cercetării noastre, au fost relevante filmele mute

produse cel mai devreme, astfel am ales filmul *Escortata*, iar în vederea îngustării temei studiului nostru am ales să analizăm jocul personajului principal din film, cel al lui Berky Lili. Însă, pornind de la faptul că personajul principal al filmului *Ultima noapte* din 1917 este de asemenea Berky Lili, una dintre actrițele cele mai des întâlnite în filmele mute din Cluj, fiind vorba de fapt despre prima stea cinematografică din Cluj, am inclus în studiul nostru și jocul actoricesc din *Ultima noapte*. Analizând jocul actoricesc din *Escortata*, respectiv din *Ultima noapte* ne-am străduit să alegem exemple din jocul lui Berky, însă în cazul anumitor criterii de analiză, am luat în considerare și ceilalți actori din distribuția celor două filme mute discutate în lucrarea noastră. Scopul nostru final este, deci, cercetarea caracteristicilor generale ale jocului actoricesc din filmele mute clujene, mai precis din cele două filme discutate. Principala întrebare este, deci: ce fel de convenții de joc actoricesc de origine teatrală putem identifica în jocul actoricesc de film mut?

În vederea analizării jocului actorului de film mut este esențial să dezvăluim teoriile, curentele, practicile, tradițiile din istoria teatrului și a filmului, care au fost prezente în această epocă, astfel în primul capitol mare al studiului nostru ne-am concentrat asupra acestor probleme. În a doua parte a lucrării ne-am propus să analizăm jocul actoricesc din cele două filme mute clujene, *Escortata* și *Ultima noapte*. În capitolele în care predomină analiza operelor, perspectiva noastră analitică progresează de la schițarea generală a structurii convențiilor spre gesturile individuale, astfel metoda noastră se poate numi deductivă.

Analiza antecedentelor din istoria teatrului am extins-o până la lucrarea lui Egressy Gábor *Studii actoricești* (1841), apoi am inclus în analiză operele *Cartea actoriei* (1871) de Paulay Ede și *Arta actoriei* (1908) de Hevesi Sándor. Am analizat aceste lucrări, deoarece, conform opiniei relevante a istoriei teatrului (Bécsy 2008), ei au fost creatorii cei mai conștienți, cei mai informați, cu experiență din străinătate, cunoscători ai curentelor europene, fiind reprezentativi din punctul de vedere al practicilor teatrale ale epocii. De-a lungul analizei activităților acestor oameni de teatru am ajuns la concluzia că cea mai mare semnificație a lor din punctul de vedere al cercetării noastre o reprezintă îndepărtarea treptată de la tradiția de joc actoricesc romantic spre un stil de joc actoricesc realist/naturalist. Analiza activității lor ne-a mai ajutat să identificăm ce considereau ei – creatori de teatru reprezentativi ai epocii – ca fiind tendințele, scopurile și mijloacele de bază ale jocului actoricesc.

În privința jocului actoricesc romantic, putem afirma că scopul lui este în cea mai mare parte declanșarea unor efecte emoționale, iar acest fapt definește mijloacele actoricești

folosite. Conform acestei idei stilul de joc este caracterizat de gesturi exagerate, de folosirea formulelor patetice, a pozelor afectate, de construirea rolului din manifestări emoționale intensive. Interpretarea este, de asemenea, definită și de dorința alcătuirii idealului uman specific romantic, astfel actorul nu tinde spre prezentarea omului real, ci al celui ideal.

Față de acestea scopul principal al jocului actoricesc naturalist și realist este crearea senzației de realitate. Astfel în alcătuirea rolului sunt folosite ca model comportamentul, gesturile, limbajul corpului omului cotidian. Caracteristica acestui stil este tendința de a fi direct, unic, cotidian. Pe de altă parte, condițiile tehnice schimbate fac posibilă folosirea întregului spațiu scenic. Cu apariția celui de-al patrulea perete, actorii se despart de spațiul spectatorilor, iar prin întărirea funcției regizorale jocul colectiv devine esențial.

Din punctul de vedere al jocului actoricesc nu considerăm ca fiind esențial să facem o delimitare strictă între realism și naturalism.

Drept consecință finală a analizei curentelor artistice, putem enunța că aceste concepte cuprinzătoare și orientative sunt utile pentru abordarea mai generală a tendințelor predominante ale epocii, în același timp, de-a lungul analizei mai temeinice apar nenumărate probleme de detaliu, a căror interpretare se poate face mai greu pe marginea acestor curente artistice. Am decis totuși să folosim aceste concepte, deoarece au făcut posibilă categorizarea formelor de exprimare care pot fi observate în aceste opere. De asemenea caracteristicile stilistice s-au dovedit utile nu atât ca attribute obiective ale filmelor, cât mai ales ca și criterii de analiză.

Atât Bécsy, cât și Kerényi confirmă faptul că, la începutul secolului 20, teatrul maghiar este influențat puternic de stilul de joc romantic, însă cercetările mele referitoare la teatrul din Cluj (vezi Kötő 1992; Kötő 2001; Jordáky 1971; Welser-Vitéz 1963) confirmă ideea că trupa de aici s-a opus mai hotărât stilului de joc romantic, și s-a orientat spre instrumentele legate de interpretarea realistă/naturalistă. Din reflexiile referitoare la jocul actoricesc al lui Janovics Jenő, personaj emblematic al teatrului clujean, putem deduce același lucru: mai ales în a doua etapă a carierei sale se opune în mod conștient stilului de joc romantic, și se întoarce spre reprezentarea realistă, iar acest fapt se conturează prin potrivirea rolului cu personalitatea actorului (Welser-Vitéz 1963). De asemenea, materialul despre jocul actoricesc al lui Berky Lili susține ideea că actrița se orientează în direcția stilului de joc realist/naturalist.

De-a lungul cercetării noastre asupra contextului istoriei filmului am observat ieșirea în evidență a două concepții regizorale puternice: (1) metoda de instruire a actorului a lui Kertész Mihály se poate caracteriza prin atitudinea autoritară, în cadrul căreia actorul este în

mod total subordonat intenției regizorale. În același timp datorită studiilor sale din Copenhaga, în prima parte a carierei sale se resimte impactul școlii daneze de actorie de film mut (plasticitate, folosirea pantomimică a corpului și a gesturilor, mimică exagerată, poză afectată, în general efect mai stilizat). (2) Janovics Jenő lasă spațiu și libertate mai mare actorilor, nu intervine în elaborarea detaliilor, deși datorită personalității sale carismatice și sugestive probabil și-a putut valida ușor intențiile regizorale. Din sursele din acea vreme reiese că, de-a lungul instruirii actorilor folosea adesea metoda jocului direct. În privința influențelor, datorită culturii sale franceze putem sublinia influența mișcării franceze Film d'Art, respectiv al cooperării cu studioul Pathé. În ceea ce privește jocul actorului în filmul mut, Janovics a fost categoric adeptul actoriei fără teatralitate exagerată, al orientării către jocul naturalist.

În literatura de specialitate a producției de filme mute clujene, cercetătorii accentuează în mod repetat diferența dintre viziunea asupra actoriei a celor doi regizori și consideră că aceste diferențe sunt atât de semnificative, încât se poate vorbi de două școli diferite. Din pricina faptului că în studiile noastre de caz ne-am concentrat asupra unui film regizat de Kertész, respectiv asupra unuia regizat de Janovics, în lucrarea noastră am încercat să reflectăm asupra posibilităților de separare a celor două școli de actorie în filmul mut, însă considerăm că diferențele de stil care se pot observa în filmele rămase posterității au fost influențate și de alți factori și circumstanțe de producție.

În vederea privirii în ansamblu a producției de filme mute din Cluj, respectiv în vederea cercetării influențelor internaționale am discutat pe scurt și viziunea asupra actoriei a doi alți regizori: Garas Márton și Korda Sándor. În cazul viziunii lui Garas putem observa influența germană datorită activității sale de asistent, de actor și de regizor în cadrul studioului german Litteraria, pe când concepția regizorală a lui Korda Sándor a fost influențată de școala franceză și daneză. Pe baza studiilor din străinătate ale regizorilor angajați la studioul lui Janovics din Cluj, putem observa influența franceză, daneză și parțial cea germană. De asemenea, dacă ținem seama de filmele din programul cinematografelor din această perioadă, putem să luăm în considerare și influența producției de film engleză, americană și italiană.

De-a lungul cercetării performanței actricești a lui Berky Lili din filmele mute, am întâmpinat greutăți, deoarece din sursele și materialele din presa epocii, în care este vorba și despre actriță, putem afla mai multe despre formarea cultului starurilor, decât despre practica jocului actoricesc. Iată două exemple: (1) în 1916 studioul Corvin pornește un serial Berky conform modelului din străinătate. În acest an, actrița joacă în unsprezece filme din cele



optsprezece filme mute din Cluj. (2) Pe lângă știrile cu caracter de reclamă, recenziile scrise despre filme și textele care accentuează talentul, frumusețea și semnificația actriței, în presa din epocă apar și articole cu ton contestatar: jurnaliștii critică faptul că, din cauza „cultului Berky”, actrița (și familia ei) apar în mod excesiv și nejustificat pe ecranele cinematografelelor. În capitolul acesta am urmărit cum a devenit Berky, actrița faimoasă de operetă, prima celebritate a filmului mut maghiar.

În a doua parte a lucrării noastre ne-am concentrat asupra identificării convențiilor teatrale prezente în filmele mute intitulate *Escortata* și *Ultima noapte*. Pentru început am abordat problema din punctul de vedere al împrejurărilor și condițiilor tehnice diferite în actoria teatrală și cea de film, analizând convențiile scenice prezente într-un mod particular în relația actor-cameră. Putem ajunge la concluzia următoare: convenția teatrală care se impune cel mai spectaculos și cel mai evident poate fi surprinsă în relația reprezentativă dintre actor-spectator (care poate fi asociată și cu concepția romantică), adică în legătura cu publicul, asumată și în același timp pseudo-directă. Aceste aspecte sunt subliniate și de poziția adesea frontală față de cameră, de intenția de a umple o scenă mare imaginară, de iradierea energiei, de relația pseudo-directă cu publicul, de convențiile scenice ale ieșirii cu spatele, ale aparaturilor și ale comentariilor către public. Concepția peretelui al patrulea care se poate asocia și cu convenția realistă/naturalistă, folosirea spațiului altfel decât frontal, respectiv intenția de a crea o iluzie a realității se impun doar foarte rar și mai ales în scenele plein air.

Analizând producția de film mut clujean putem observa ca și caracteristică adaptarea pe scenă sau pe film a operelor literare. Adaptarea piesei scrise de Tóth Ede (*Escortata*) putem s-o includem în această categorie. Piesa a fost în repertoriul Teatrului Național din Cluj probabil între anii 1905–1908 (Zakariás 2015). În legătură cu *Ultima noapte* păreri istoricilor de teatru diferă: conform unor surse scenariul a fost scris de Janovics Jenő pe baza piesei lui Sas Ede, alții susțin că filmul a fost pregătit pe baza scenariului original scris de Sas. Creatorii filmelor nu au împrumutat din practica teatrală doar denumirile speciilor filmelor mute (melodramă, piesă populară), ci putem observa în filmele mute discutate și modelele narative care se regăsesc în aceste specii dramatice, structura personajelor și reprezentarea convențională a figurilor tipice. Analiza convențiilor speciei am abordat-o în primul rând din perspectiva analizei tradițiilor scenice.

*Ultima noapte*, conform cerințelor speciei melodramei scenice timpurii, urmărește o structură narativă neclasică, acțiunea omite legăturile cauzale, argumentarea motivațiilor psihologice ale personajelor, astfel apar adesea răsturnări de situație și situații ireale, evenimente neașteptate, iar în deznodământ justiția morală. Tematica centrală a filmului

melodramă, care în literatura de specialitate este numită și „film feminin” este problematica rolurilor pe care o femeie și le asumă, care este prezentă și în narativa filmului *Ultima noapte*, iar datorită abordării subiectului legat de soarta dansatoarelor maghiare duse în Rusia, filmul reflectează asupra unei probleme sociale din epocă. Polarizarea personajelor din punct de vedere moral, reprezentarea forțelor binelui și ale răului, rolurile tipice ale melodramei (femeia persecutată/victima, intrigantul, salvatorul) pot fi de asemenea identificate în filmul analizat. Convențiile melodramatice deci se pot observa prin aplicarea unor semne, forme de exprimare și gesturi, prin ale căror folosire actorii au ajutat spectatorii să identifice cu ușurință tipul de personaj jucat. De exemplu pe Gitta, actrița suferindă, aflată în permanentă criză, bătută în repetate rânduri de soartă, o putem identifica cu tipul femeii persecutate, respectiv cu tipul victimei. Astfel în interpretarea rolului Gitta de către Berky Lili predomină exagerările corpului suferind, formulele patetice, folosirea unui stil de joc patetic.

Analizând convențiile speciei în cazul filmului *Escortata* putem observa că dintre caracteristicile speciei eclecticice ale piesei populare predomină elementele melodramei și ale commediei dell'arte. Deoarece în cazul filmului *Ultima noapte* am arătat deja caracteristicile speciei melodramei, în cazul filmului *Escortata* ne-am concentrat în primul rând pe prezentarea tradițiilor commediei dell'arte. Subiectul principal al narativei commediei dell'arte, și la fel cel din *Escortata*, se organizează în jurul întâlnirii tinerilor înamorați (tinerii se îndrăgostesc, bătrânii încearcă să împiedice împlinirea dragostei, dar după învingerea mai multor obstacole, tinerii vor fi împreună). Astfel, în primul rând, în firul dragostei din *Escortata* putem identifica relații, tipuri de persoane tipice commediei dell'arte (innamorati, padrone), respectiv convenții de joc care pot fi asociate acestor tipuri. De exemplu Miklós (Várkonyi Mihály) întrupează tipul innamorato al commediei dell'arte, îi sunt caracteristice folosirea ca centru a pieptului/a inimii, gesturile large, grațioase, lipsa legăturii solide cu solul și uneori o poziție diagonală accentuată, care dă impresia căutării echilibrului.

În timp ce în cazul discutării convențiilor speciei ne-am concentrat asupra interpretării în ansamblu, asupra reprezentării convenționale a tipurilor, în cazul discutării jocului actoricesc de film mut pe baza curentelor artistice ne-am propus să ne concentrăm pe detalii, întorcându-ne la aspectele elaborate în capitolul intitulat *Contextul istoriei teatrului*. Am analizat impunerea caracteristicilor asociate convențiilor de joc romantice pe mai multe planuri, adică am prezentat în detaliu tehnicile, reprezentarea actoricească a patosului, a afectivității, a sublimului, a formulelor patetice, a pozei afectate. Putem remarca în concluzie următoarele: convențiile tipic romantice sunt cele în care formele de expresie amintite mai sus sunt prezente împreună. Ca și un pas următor formele de expresie de mai sus le-am numit

gesturi arhetipice și am analizat, ce efect au aceste gesturi, nu asupra spectatorului, ci asupra actorului. În analiza efectului gesturilor arhetipale asupra actorului prezente în convențiile jocului romantic am folosit teoria gestului psihologic a lui Cehov. Această teorie s-a dovedit a fi o explicație plauzibilă din punctul de vedere al analizei interacțiunii dintre gesturile arhetipale și psihofizica actorului. Astfel am reușit să prezentăm funcționarea convențiilor de joc romantic nu doar din punctul de vedere al spectatorului sau al analistului, ci și din punctul de vedere al subiectivității și al practicii actorului.

Analiza convențiilor de joc romantice ne-a condus la analiza și aplicarea detaliată a metodei pedagogice în arta actorului a lui François Delsarte. Deși metoda revoluționară a lui Delsarte se înrădăcează în romantism și astfel am prezentat-o în capitolul dedicat romantismului, semnificația și influența lui se resimte și mult după epoca romantismului. Demonstrarea presupusei influențe indirecte a metodei lui Delsarte asupra actoriei de film mut de la începutul secolului 20 o considerăm una dintre noutățile cele mai importante ale cercetării noastre. Și literatura de specialitate internațională susține ideea că „estetica aplicată” concepută de François Delsarte a influențat folosirea gesturilor convenționale prezente în operele din epoca analizată de noi. Considerăm că, de exemplu, și viziunea manualelor de instruire a actorilor de film mut ale lui Bódy János are legătură cu metoda lui Delsarte. Această metodă are trei legi semnificative, din punctul de vedere al interpretării semioticii jocului actoricesc: legea treimii, cele nouă legi ale mișcării, legea acordului. Pentru o cunoaștere mai detaliată a metodei, în lucrarea noastră am prezentat în amănunt legile lui Delsarte și am demonstrat influența lui atât pe plan mondial, cât și în actoria maghiară. Pentru a demonstra aceste lucruri, am strâns referirile din presa maghiară și am insistat asupra influenței lui Delsarte asupra manualelor de instruire a actorilor. În final am comparat sistemul de gesturi convenționale, ilustrate cu imagini și descrise în manualele maghiare de instruire a actorilor de la începutul secolului 20, cu jocul actoricesc din cele două filme alese de noi.

Ca rezultat al analizei am putut nuanța concluziile referitoare la cele două „școli” de actorie de film mut clujene analizate mai devreme. Putem afirma că, în jocul actoricesc din *Escortata* pe lângă tradiția romantică și, în același timp, în strânsă legătură cu ea, se poate observa mai evident influența și aplicarea metodei lui Delsarte. Datorită viziunii regizorale a lui Kertész Mihály se afirmă principiile pantomimice, plastice ale școlii de film mut daneze. În consecință demonstrarea influenței acestei metode și analiza pe marginea acesteia a convențiilor de joc ne-a ajutat să putem reconstrui perspectiva recepției jocului actoricesc din epocă.

După cum am văzut mai înainte, deși viziunile despre stil și convențiile de joc romantice au avut încă o influență puternică în epoca discutată, din perspectiva prezentului nu s-au dovedit durabile. Analiza noastră, pe baza caracteristicilor realiste/naturaliste, demonstrează că nu caracteristicile romantice, ci cele realiste/naturaliste sunt cele care sunt și azi valabile în jocul actoricesc de film. Convențiile de joc realiste/naturaliste în filmele analizate sunt prezente mai ales în scenele *plein air*, în formarea acțiunilor concrete și cotidiene, respectiv în jocul detaliat. Înregistrările exterioare, din natură fac posibilă ruptura de folosirea spațiului scenic, aceasta afirmându-se mai mult în înregistrările de studio. Efectul mai realist al jocului actoricesc poate fi ajutat și de camera care nu este pusă în afara spațiului de joc, astfel caracterul de teatru fotografiat se impune mai puțin și imaginea întreagă devine mai realistă. Folosirea feței expresive, caracteristică jocului actoricesc realist – de exemplu în imaginile prim plan cu Berky Lili – face posibilă reprezentarea discretă, naturală, fără exagerări a emoțiilor și a gândurilor.

În lucrarea noastră am folosit trei tipuri de materiale:

1. Materialul de bază au fost filmele alese, care pot fi accesate în colecția digitală a Arhivei de Filme Maghiare.

2. Pentru clarificarea conceptelor legate de specii, a stilurilor, a convențiilor de joc am folosit literatura de specialitate maghiară și internațională, combinând concluziile lucrărilor teoretice cele mai recente cu cele ale lucrărilor de specialitate din epocă. Desigur, tematica diferitelor capitole a determinat proporțiile. De exemplu, în capitolul *Contextul istoric* am folosit în mai mare măsură literatură de specialitate maghiară, pentru că despre istoria teatrului și a filmului ne-au stat la dispoziție aproape doar lucrări maghiare. Însă în al doilea mare capitol al lucrării noastre ne-am sprijinit în mare parte pe literatura contemporană internațională, deoarece despre jocul actoricesc de film mult s-a scris foarte puțină literatură de specialitate relevantă în limba maghiară, respectiv ne-au stat la dispoziție puține analize de opere despre filmele alese.

3. Cea mai mare parte a surselor folosite în lucrarea noastră constă din materialul din presa din epocă referitor la filme, respectiv la actori, lucrările de specialitate, manualele de teatrologie și de instruire de actori, interviuri, memorii, filme documentare tematice și manuscrise.

Din punctul de vedere al metodologiei, lucrarea noastră se bazează pe sintetizarea și dezvoltarea unor cercetări deja existente, pe lângă acestea am considerat utile analizele individuale și comparative, în ceea ce privește contextul nașterii operelor. În analiza

contextelor din epocă ne-am străduit să analizăm sursele, să reconstruim practicile profesionale din epocă bazându-ne pe sursele de referință. Pe lângă acestea în cazul analizelor de opere am folosit și metoda de analiză stilistică.