

ГОРАН Т. ГАВРИЋ

Факултет савремених уметности*

Оригиналан научни чланак / Original scientific paper

ПОЗОРИШТЕ И ФИЛМ – ЛИНИЈЕ СУСРЕТАЊА И РАЗДВАЈАЊА

САЖЕТАК: Позориште и филм имају доста додирних тачака, али се истовремено и разилазе у неким кључним питањима која нису само техничке природе. Иако простор и реквизите у обе уметности могу бити слични или исти, проток времена је у позоришту потпуно другачији него у филму, у смислу да време гледаоца тече паралелно са временом фабуле а временски поврати су готово немогући. Иако позориште има много дужу историју, моћ филма да посредством флешбекова и флешфорварда самоуверено приказује прошлост и будућност, поред садашњости, даје му предност која може бити подстицајна и за саму позоришну уметност. У контексту самих почетака филма, и одсуства звука у неким филмовима, интересантно је повући паралелу између ове врсте филмова и позоришта особа са оштећеним слухом. Односно, за нека даља истраживања различитих аспеката позоришне и филмске уметности значајно је сагледавање на који начин гледаоци и глумци са оштећеним слухом перципирају позориште и (неми) филм у односу на оне чујуће.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: позориште, филм, позориште особа са оштећеним слухом, неми филм, простор, реквизите.

Увод

С обзиром на то да је позориште настало много пре филма, сасвим је било очекивано да на самим почецима развоја филма његов утицај буде у великој мери изражен. Ипак, оно што се у каснијим фазама, све до данашњих дана, дешавало у филмској индустрији која је доживела муњевити напредак, нико није могао да до краја предвиди. Другим речима, тешко је било на самим почецима развоја кинематографије замислити да ће се у не тако далекој будућности улоге добрим делом заменити, и да ће тако филм почети да врши утицај на позориште као што је оно то свесрдно чинило у његовом најделикатнијем могућем тренутку.

* goran.gavric@fsu.edu.rs

Додуше, позориште није било нужно потребно у развоју филма, нити је оно било кључно за његов настанак. Чак се помало стиче утисак да је поред фотографије, без које филм не би ни настао, утицај позоришта неоправдано доспео у други план а његова улога и значај у даљем проширивању неких техничких могућности готово су занемарени.

Позориште, реквизити и техничка средства у позоришту и филму

Чињеница је да филмске реквизите, нарочито у црно-белим историјским филмским спектаклима, изгледају помало наивно, и то у оним тренуцима када се догађа нека катастрофа и грађевине се попут куле од карата руше.¹ Тако је у серији црно-белих филмова о уништењу Помпеје када је избила ерупција оближњег вулкана Везува, нарочито у *Последњим данима Помпеје* (*The Last Days of Pompeii*, 1935) Ернеста Шодсака (Ernest Schoedsack) и Меријана Купера (Merian Cooper), видљива велика сличност сценографије са позоришним реквизитама, нарочито у тренуцима када се пред крај лагане „камене“ грађевине неуверљиво руше, али би свакако требало узети у обзир време када је сниман овај филм. А у филму *Пошой* (*Deluge*, 1933) Феликса Фајста (Felix Feist), велика поплава Њујорка је приказана тако што је у студију цревима за воду потопљена макета града. У новијим филмовима на ове теме употребљени су визуелни ефекти уместо једноставних конструкција налик позоришним, али је у неким, притом, пређена одређена граница, због чега је опет изостао уверљив ефекат.

Филм је на самим почецима, када није имао на располагању довољно техничких средстава, напосто вапио за сваким могућим решењем које би му омогућило да даље развија првенствено свој технички аспект. Када је реч о техничким усавршавањима у позоришту, 1890. године је употреба електричне сијалице смањила опасност од пожара и пружила сценографу све предности осветљења у боји. Мало након тога Маријано Фортуну (Mariano Fortuny) изградио је „хоризонт с куполом“, и тако је небо добило безграничну дубину. Лифтови су омогућили брже промене декора, а покретна позорница је на готово савршен начин решила проблем видљивих промена декора. Уосталом, тај напредак технике више је помогао него што је инспирисао обнову режијских поступака. Најновије концепције најчешће су се изражавале најједноставнијим средствима, на оскудној и голој позорници (PIGNARRE 1970: 137–138).

¹ Ове филмске реквизите јесу преузете из позоришта, у којем оне изгледају прикладно а њихова лагана структура и крхкост су у потпуности прилагођене простору позорнице и позоришном изразу, али се никако у позоришту не може пронаћи кривац за такво поступање на филмском платну.



Сл. 1. *Последњи дани Помпеје*, 1935.



Сл. 2. *Поштой*, 1933.

Ерик Харт (Eric Hart) напомиње како филм нема бекстејџ и камера може да се усмери у било ком правцу, па тако филмске реквизите, и више него позоришне реквизите, захтевају да буду завршене са свих страна: „У позоришту, ако редитељ одлучи да поново покрене сцену тако да незавршена страна реквизите буде сада видљива, можете је изменити између проба (и ако се користе пробне реквизите, можете до почетка техничких проба направити измене)“ (HART 2013: 16).² Жан Епштајн (Jean Epstein) је у непокретном предмету у позоришту видео

² У филму, редитељ може да донесе одлуку на лицу места, очекујући да снимање може да се одмах настави (HART 2013: 16).



Сл. 3. Воз улази у станицу Сиоџа, 1895.

пуку реквизиту, а у филму могућност њеног увећања: „Крупни план револвера није више револвер, то је лице-револвер, другим речима импулс ка – или грижу савести за – злочин, неуспех, самоубиство“ (ERSTEIN 2012: 296). Однос између позоришта и филма можемо пратити од настанка филма 1895. године (први филм, *Воз улази у станицу Сиоџа* [*L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat*], снимили су браћа Лимијер [Lumière] искористивши знања из фотографије којом су се претходно бавили), а 1896. године Жорж Мелијес (Georges Méliès) почео је да пројектује кратке филмове у свом позоришту „Робер Уден“ након што је купио камеру од Роберта Вилијама Пола (Robert William Paul) из Лондона (претходно Лимијерови нису хтели да му је продају). Мелијес је већ следеће године саградио студио у својој башти у Монтреју где је у кратком продуженом простору била постављена камера, а 1905. године је подигнут већи студио.³

И студио у облику стаклене куће у Монтреју је, као и поменуто позориште „Робер Уден“, био релативно мали, а област позорнице била је истих димензија као и поменуто позориште, 4,87 x 3,96 метара. Филмски студио у Монтреју је практично произашао из позоришног простора, и да није било камере, трикова и специјалних ефеката који су

³ Клод Моне (Claude Monet) је у Живернију на северу Француске такође саградио врт са лотосовим језерцима, цветним лејама и јапанским лучним мостом, који је заправо представљао огромни атеље на отвореном, или „водени атеље“. Занимљиво је то да је Моне, као и остали импресионисти – имао ту могућност да захваљујући фотографији, која је својим настанком постала медијатор између уметника и природе, остане у атељеу и користи овај нови медиј за серије својих слика – излазио често напоље и сликао током ведрих сунчаних поподнева.



Сл. 4. *Живе карће*, 1904.

се надовезали на позоришне технике, не би било разлике у односу на позориште. Мелијес је користио увећане реквизите да би привукао пажњу на предмете које би иначе било тешко уочити, а претерана величина ових реквизита чинила их је видљивим када су они могли да изгледају умањени посредством сета, уколико би били нормалне величине. У филму *Живе карће* (*Les cartes vivantes*, 1904) прилази камери док држи карту за играње, тако да и недијегетска филмска публика и дијегетска позоришна публика може да направи свој костим. Образац за објашњење се такође постиже кад год мађионичар (увек га игра Мелијес) пролази руком кроз нешто или испод нечега што показује публици да не постоји „ништа у његовом рукаву“ (као у поменутом филму, када Мелијес куца и тапка на клупи с циљем да покаже њену чврстоћу, или када у *Кинеским чинима* [*Le thaumaturge chinois*, 1904] он окреће велику кутију према камери да покаже како је она празна) (Ezra 2000: 39).

По Николасу Вардаку (Nicholas Vardac) претеча филма могла је да се открије у спектакл-позоришту XIX века, а спектакли који су се позивали на фотографију и поставке у затвореном били су ограничени продукцијским могућностима. Фотографија у затвореном није био практичан поступак до 1906. године, и у следећих неколико година само су три пионира, Томас Едисон (Thomas Edison) и компаније Биограф и Витаграф, успоставили студије у затвореном. Конструкција сета је још увек била дводимензионална и врло једноставна, а сценски сликари и дизајнери, постепено регрутовани из позоришта, употребљавали су сетове који су се углавном састојали од „равних површина“ доста сличних

онима позорнице (VARDAC 1987: 194). Растућа културна жеља да се свет види у прецизном детаљу, да се публика смести што је могуће ближе и спектакуларном и свакодневном, произвела је у одређеном смислу потребу за проналаском филма. Стога се филм у почетку, и у многим случајевима још увек, сматрао више визуелним медијем (CARDULLO 2006: 354). Роберт Лич (Robert Leach) напомиње како простор може да се категорише као „пикторијални“, то јест, када позориште покушава да створи илузију стварног живота подешавањима перспективе за посматрача да гледа од споља; или „тродимензионални“, када је завршена наизглед лажна веза између тродимензионалног глумца и дводимензионалне насликане кулисе (LEACH 2008: 13).

За већину филмова је карактеристично да се радња одвија у простору и атмосфери који су мање или више филмични, чак и у случајевима када су у израженој мери присутни позоришни елементи и где позоришни простор представља централно место, и у географском и у садржинском смислу. Требало би напоменути да је и тада позориште у служби филма и његових средстава, и да његова структура подлеже филмским правилима која је тако и обликују. Дакле, филмом може провејавати изразито театарска атмосфера, али ће он и тада успевати да се одупре превласти позоришта и позоришне представе. Популарност говорних филмова узроковала је да све више власника позоришта прилагоде своје зграде за пуштање филмова. Неки специјални филмови резервисани за ограничене ангажмане, и који су наставили да се трајно претварају у филмове, напуштали су у потпуности своје „живе“ продукције. Гиб Маклохлин (Gibb McLaughlin) извештава да је 1929. године у самом Њујорку чак 11 легитимних позоришта приказивало филмове. Близу половина од 20.500 биоскопа (која је сада укључивала већину великих позоришта у урбаним подручјима) приказивала је звучне филмове; а 1931. године је у потпуности 20% од свих легитимних позоришта у Њујорку коришћено за филмска извођења. Посезање филмске индустрије за позоришним зградама, започето пре 1912. године, сада је практично завршено (TIBBETTS 1985: 47).

Том Ганинг (Tom Gunning) је мишљења да је филм искористио разноврсност позоришних форми у раном XX веку, неке сасвим супротстављене јединству простора и тачки гледишта које повезујемо са драмским позориштем. Најважнији позоришни утицај на филм пре Дејвида Грифита (David Griffith) био је водвиљ, подврста формата неповезаних чинова и недостатка драмског јединства, која се оштро разликује од легитимног позоришта. Примарни драмски извори за рани филм дошли су од мелодраме и чаробних пантомима – позоришних традиција које су наглашавале визуелне ефекте пре него дијалог, и чији је флуидни приступ простору и времену занемаривао основна јединства класичног

позоришта (GUNNING 1994: 36). Међутим, Жан Лик Годар (Jean-Luc Godard) је у једном интервјуу изјавио како не види разлику између позоришта и филмова, и да је то све позориште: „То је једноставно ствар разумевања шта позориште значи. То јест, не схвата се уопштено. Ја мислим, како називате место где се филм прави ако то није позориште?“ (STERRITT 1998: 14). А Ричото Канудо (Ricciotto Canudo) мисли како ничег нема заједничког између филма и позоришта, и да су позоришној уметности непрекидно потребни инструменти да би се доказала: „Филм, као и сликарство и вајарство, две комплементарне уметности архитектуре, једном заувек фиксира своје фигурације, непроменљиво их овековечује“ (KANUDO 1976: 59).

И заиста, ако се руководимо оним гледиштем да сваки простор може да послужи као позоришна сцена, можемо то довести у везу са филмским простором. Нема само филм ту могућност да осваја најразличитије просторе и руши границе између немогућег и могућег, чему су умногоме допринели развој филмске технологије, визуелни ефекти и CGI. И позориште, иако нема на располагању сва та средства, све више осваја различите просторе, и чини се да би у будућности могло да допре и до оних теже приступачних. Јан Мукаржовски (Jan Mukařovský) сматра да је нарочито на почетку филмски простор мешан с позоришним простором: „Али то мешање не одговара стварности ни када би апарат, не мењајући свој положај како то тражи карактер позоришног простора, једноставно фотографисао збивања на позоришној сцени. Позоришни простор је, наиме, тродимензионални и у њему се крећу тродимензионални људи“ (MUKARŽOVSKI 1987: 309).⁴

На почетку су филмови често снимани у студијима, и то је једна од ствари која га још ближе повезује са позоришним простором и реквизитама, без обзира на то што се позоришне представе могу изводити и у отвореном простору. Почетком двадесетих година велику важност имале су скандинавске кинематографије, а неки од најпознатијих редитеља као што су Виктор Сјостром (Victor Sjöström), Мориц Стилер (Mauritz Stiller) и Карл Теодор Драјер (Carl Theodor Dreyer), тежили су напуштању студија и снимању на отвореном. Према „шведској школи“, природа није само кулиса за радњу, него служи и као одраз људских емоција. Фотографија је недуго након открића постала медијатор између природе и уметника, па је тако уметник имао могућност да у свом

⁴ То не важи за филм који, додуше, има могућност покрета, али пројцираног на дводимензионалну површину и у илузивни простор. И однос глумца према простору је, као што је толико пута констатовано, потпуно друкчији у филму него у позоришту. Позоришни глумац је жива и јединствена личност, јасно издвојена од неживе околине (сцене и њене попуне), док су на екрану сукцесивне слике глумца (које могу бити само делимичне) пуки саставни делови целокупне пројциране слике као, на пример, у сликарству (MUKARŽOVSKI 1987: 309).

атељеу ради верне приказе предела и сложене студије. С друге стране, импресионистички сликари су напуштали атеље да би истражили могућности рада на отвореном.

Касније је компјутерски генерисана слика почела да ствара једну другачију врсту тродимензионалности путем рачунарске графике, па су тако тродимензионални људи из филмског простора (који се сами по себи не разликују много од оних из позоришног простора) често бивали замењени дигиталним дублерима. По Питеру Бруку, театар се увек утемељује у садашњости: „То га може учинити стварнијим него што је уобичајена струја свести. То га такође може учинити у толикој мери узнемирујућим“ (Brook 1972: 104).⁵ А Мајкл Кирби (Michael Kirby) истиче да се „као живо извођење филм може анализирати у смислу и трајних или временских структура, и нетрајних структура садашњег тренутка“ (Kirby 1987: 142).⁶ Позориште је прошло кроз многе различите фазе развоја, мењало се како у техничком тако и у изражајном погледу, али се стиче утисак да је најкраћи период, започет од настанка филма па све до данас, донео неке новине које су се дешавале неочекивано брзо. Као да је и филм у тренуцима, испоставиће се само привидног врхунца позоришта, донео свежу енергију и подстакао позориште, којем је, чини се, и био потребан неки додатни импулс, на даље кораке. Интересантно је пратити развој у будућим периодима, и у којим ће се све правцима кретати позориште. Делује да би филм, који је у многим аспектима дошао готово до свог врхунца, поред неких других медија могао да сада све више утиче на позориште. Дакле, улоге би се могле променити, иако не треба занемарити ни даље позоришне утицаје на филмску уметност.

Гледаоци са оштећеним слухом и људи у позоришту и неом филму

Чујући људи живе у свету у којем су доживљаји повезани са звуковима, а у филму говор и звук често пружају наговештаје како тумачити оно што је виђено. Људи са оштећеним слухом пак доживљавају филмове на другачији начин, па тако у недостатку звука могу да искусе само слике. Ричото Канудо истиче како је редни број „седма“ ушао у

⁵ Он напомиње и како је само једна занимљива разлика између филма и театра да филм баца на екран слике из прошлости: „Будући да је то оно што дух чини цео живот, филм се чини дубоко стварним. Свакако, није уопште реч о томе – филм је задовољавајућа и угодна екстензија нестварности свакодневне перцепције“ (Brook 1972: 104).

⁶ Нетрајне структуре у позоришту су и дводимензионалне (оквир-слика позорница) и тродимензионалне, које се односе и на слику и скулптуру. Фундаментални дводимензионални карактер пројектоване филмске слике и њеног представљања, пре него отеловљење тродимензионалног простора, ближе је повезано са структуралним могућностима слике (Kirby 1987: 142).

свакодневни говор уместо термина „нема уметност“, који је једино подвлачио сродство филма са пантомимом. По њему, у Француској се, мање него игде на свету, схвата да је филм уметност која не треба да личи ни на једну другу: „Нема ничег заједничког са позориштем јер је нем. Нема ничег заједничког са пантомимом, која од Августовог Рима па до наших дана тежи само ка приказивању неког елементарног стања, као што су похлепност, задовољство, инат“ (KANUDO 1976: 58, 65).

Када је реч о неким филмовима, можемо рећи да су и чујући гледаоци и гледаоци са оштећеним слухом у истој позицији. Ове филмове, за разлику од звучних, могу да без икаквих потешкоћа гледају и особе са оштећеним слухом, а да они нису унапред припремљени за ову осетљиву групацију. Код позоришта особа са оштећеним слухом је другачија ситуација, јер се за представе тог типа врше опсежне припреме и оне се у што је могуће већој мери прилагођавају гледаоцима са оштећеним слухом. Без обзира на то што их могу гледати и чујући људи, у осмишљавању и реализацији оваквих представа морају се узети у обзир све особености света особа са оштећеним слухом, и сагледати које би то могле да буду предности ових особа у перципирању визуелног. Интересантно је да понекад и у неким филмовима редитељи обраћају пажњу – али не на онај начин како се визуелни елементи и знакови комбинују у позоришту особа са оштећеним слухом, да би били што пријемљивијим овим гледаоцима – на различите планове и њихово уобличавање у циљу стварања кохерентног кадра-слике. Тако Жил Делез (Gilles Deleuze) напомиње како је „у неком филму Дзига Вертов међунасловe користио на оригиналан начин, при чему је реч чинила саставни део слике, попут некакве врсте идеограма“ (ДЕЛЕЗ 1998: 101).

Неми екран је супротстављен говорној позорници, али се у позоришту особа са оштећеним слухом овај однос додатно усложњава због специфичног израза и извођења на сцени. У том случају позорница постаје нема, односно глумци не изговарају ни једну једину реч, служе се пантомимом, знаковним језиком, или у другој варијанти они имају готово безизражајна лица, без било какве мимике, а редитељи притом укључују мноштво различитих знакова који упућују један на други.⁷ Ричото Канудо сматра да не постоји ниједна дубока аналогија ни у духу, ни у форми, ни у сугестивним начинима, ни у средствима остварења, између чврсте иреалности екрана и променљиве реалности сцене (KANUDO 1976: 60). Чини се да су особе са оштећеним слухом од самих почетака филма имале неку врсту привилегије која им се сасвим неоче-

⁷ Театарски циљ позоришта особа са оштећеним слухом јесте превести у знак изворни лингвистички материјал комада, и у исто време интегрисати материјал већег оквира драматичне акције. Особе са оштећеним слухом комбинују и помирују два аспекта позоришта, пре него што их раздвајају (NEISSER 1990: 246–247).

кивано указала, а да је тај свет који је истовремено нудио бројне могућности и представљао њихово сигурно уточиште наједанпут разрушен проналаском звука.⁸

Најпре се од настанка позоришта веома дуго чекало на озбиљније назнаке позоришта особа са оштећеним слухом, затим знатно мање од тада до проналаска филма, и то ни мање ни више него немог, да би се тај идеал о позоришту и филму усмереним ка особама са оштећеним слухом распршио веома брзо. Николас Марцоф (Nicholas Mirzoeff) мисли да „особе са оштећеним слухом нису само лоше искористиле прилику коју им је нудио филм, него је такође било неизбежно да ће филм добити звук зато што је медиј био тако блиско повезан са говором“ (MIRZOEFF 1995: 253). А Арден Најсер (Arden Neisser) пише да позориште особа са оштећеним слухом произлази из дуге традиције, много старије од неких филмова: „Оно се развијало не само из потребе, јер су друге позоришне форме биле усредсређене на говорни језик, већ и из природног нагона за културом, познавања експресивне употребе простора, и извежбаног ока за детаљ и значење“ (NEISSER 1990: 245).⁹

Гледаоци са оштећеним слухом нису само са олакшањем дочекали настанак филма (у основи немог, и на самом почетку без јасних назнака да ће се трансформисати у звучни; иако је још пре настанка немог филма постојала технологија снимања и репродукције звука), већ су они могли да увиде и неке предности у његовом перципирању у односу на чујуће гледаоце. Особе са оштећеним слухом и слабо чујући људи су тако били одушевљени што имају наслове, а такође су се и забављали када су могли да читају шта глумци заиста говоре уместо онога што приказују сами титлови (CRUMPLER 2008: 26). Међутим, у односу на гледаоце број глумаца са оштећеним слухом у неким филмовима је био врло мали, и тај податак је изненађујући узимајући у обзир чињеницу да нису постојала ограничења у погледу њиховог изражавања која би представљала непремостиву препреку. Напротив, они су, као што је то случај и са глумцима са оштећеним слухом у позоришту, могли да дају велики допринос у развијању уметничког израза немог филма.

Њихове такозване мане би у том случају постале предности, у смислу да би одређену мимику и покрете глумци са оштећеним слухом изводили са већом лакоћом, а на тај начин би можда дошло и до извесног унапређења ове прве и кључне фазе у развоју филма. Делез напомиње како „инвалиди који се појављују у малој форми успостављају такав тактилни однос са светом да увеличавају и удахњују саму слику, као

⁸ Златно доба филма за људе са оштећеним слухом била је ера немог филма (POINTON, DAVIES 1997: 43).

⁹ Национални *ишајар* особа са *ошћћеним* слухом (NTD) произашао је директно из те традиције (NEISSER 1990: 245).



Сл. 5. *Oguseja*, Национални театар глувих (NTD), 1989–1990.

у случају глвонемога детета које додирује дрво или кактус“ (ДЕЛЕЗ 1998: 217–218). Мартин Ф. Норден сматра како су глумци који су имали инвалидитет пре него што су започели холивудску каријеру наишли на ограничен успех, и да су се они нашли подложни истом типу мејн-стрим менталитета који је довео до стварања филмских стереотипа: „Филмски ствараоци су повремено питали глумце са инвалидитетом да маскирају свој инвалидитет и покушају да ‘прођу’ као здрави људи пред камером“ (NORDEN 1994: 69–70).

На овај начин не само да је вршен одређени вид дискриминације него су истовремено занемарени и потиснути изворни потенцијали и квалитети глумаца са оштећеним слухом. Оваквим поступањем се производио само супротан ефекат, извештаченост која би поништила сваки покушај да се оствари природан и спонтан израз. Џон С. Шокмен (John S. Schuchman) истиче како је јасно да је смрт немог филма представљала образовну трагедију за децу са оштећеним слухом: „То је такође ефективно завршило каријере пет глумаца са оштећеним слухом који су се појављивали у неким филмовима, двоје од њих конзистентно у споредним улогама, и осталих првобитно као статиста са повременим малим учешћима“ (SCHUCHMAN 1999: 23). Глумци са оштећеним слухом

су били Гранвил Редмонд (Granville Redmond), Емерсон Ромеро (сценско име Томи Алберт [Tommy Albert]), Алберт Балин (Albert Ballin), Луис Вајнберг (Louis Weinberg, сценско име Дејвид Марвел [David Marvel]) и Кармен де Аркос (Carmen de Arcos).

За разлику од других глумаца, као што је Луиза Дресер (Louise Dresser), који су можда изгубили слух касније током живота али су били културално чујући појединци, ови глумци са оштећеним слухом су похађали школе за особе са оштећеним слухом, знали су знаковни језик и били прихваћени од стране осталих оваквих особа као људи са оштећеним слухом. Од ових пет, Редмонд је највише описиван у публикацијама за особе са оштећеним слухом, а највећи број је о његовом односу са Чарлијем Чаплином (Charlie Chaplin). Заправо, када је независни филмски продуцент Џејмс Сперинг (James Spearing) приказао свој у потпуности филм за особе са оштећеним слухом *His Busy Hour* (1926) публици са такође оштећеним слухом с циљем да добије средства за дистрибуцију, један од разлога за недостатак финансијске подршке од заједнице људи са оштећеним слухом је била немогућност да се Редмонд укључи као учесник кастинга. Истакнуто је да је он доказао своју способност да глуми „велике временске звезде“, као што су Чаплин, Даглас Фербенкс (Douglas Fairbanks) и Рејмонд Грифит (Raymond Griffith) (SCHUCHMAN 1999: 23).

Посебну пажњу би требало посветити образовању глумаца са оштећеним слухом, што подразумева и њихову припрему од најмлађих узраста за ову професију. У том погледу су јако значајне основне и средње школе за особе са оштећеним слухом, које у свом програму неизоставно морају да имају и драмску секцију у којој би се ученици обучавали за касније изазове који их очекују на студијама. Иако су и многе школе за тзв. нормалне, односно чујуће ученике, слабо заинтересоване за стварање услова да се макар одређени број њих креативно изрази кроз драмске активности (мада би то користило и свима онима којима то касније неће бити позив), ученике са оштећеним слухом који имају талента свакако би требало додатно усмеравати и подстицати. Природно би било да у будућности буде знатно више глумаца са оштећеним слухом, а решење проблема њиховог занемаривања великим делом лежи и у основном и средњем образовању.

ЦИТИРАНА ЛИТЕРАТУРА

ДЕЛЕЗ, Жил. *Покрејне слике*. Прев. Слободан Прошић. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1998.

BROOK, Peter. *Prazni prostor*. Prev. Giga Gračan. Split: Nakladni zavod Marko Marulić, 1972.

- CARDULLO, Bert. *Screening the Stage: Studies in Cinedramatic Art*. Bern: Peter Lang, 2006.
- CRUMPLER, Jeanette H. *The Theatre Organ Murders*. Bloomington, Indiana: Xlibris Corporation, 2008.
- EPSTEIN, Jean. "The Cinema Seen from Etna." In: KELLER, Sarah, Jason N. Paul (eds.). *Critical Essays and New Translations*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012, 287–292.
- EZRA, Elizabeth. *Georges Méliès: The birth of the auteur*. Manchester and New York: Manchester University Press, 2000.
- GUNNING, Tom. *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years at Biograph*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1994.
- HART, Eric. *The Prop Building Guidebook: For Theatre, Film, and Tv*. New York and London: Focal Press, 2013.
- KANUDO, Ričoto. „Estetika sedme umetnosti (1922).“ *Filmske sveske* 8 (1976): 56–90.
- KIRBY, Michael. *A Formalist Theatre*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1987.
- LEACH, Robert. *Theatre Studies: The Basics*. London and New York: Routledge, 2008.
- MIRZOEFF, Nicholas. *Silent Poetry: Deafness, Sign, and Visual Culture in Modern France*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1995.
- MUKARŽOVSKI, Jan. „Vreme u filmu.“ *Filmske sveske* 4 (1983): 316–321.
- NEISSER, Arden. *The Other Side of Silence: Sign Language and the Deaf Community in America*. Washington, D. C: Gallaudet University Press, 1990.
- NORDEN, Martin F. *The Cinema of Isolation: A History of Physical Disability in the Movies*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 1994.
- PIGNARRE, Robert. *Povijest kazališta*. Prev. Alka Škiljan. Zagreb: Matica hrvatska, 1970.
- POINTON, Ann, Chris Davies. *Framed: Interrogating Disability in the Media*. London: British Film Institute, 1997.
- SCHUCHMAN, John S. *Hollywood Speaks: Deafness and the Film Entertainment Industry*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1999.
- STERRITT, David (ed.). *Jean-Luc Godard Interviews*. Jackson, Mississippi: University Press of Mississippi, 1998.
- TIBBETTS, John C. *The American Theatrical Film: Stages in Development*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1985.
- VARDAC, Nicholas. *Stage to Screen: Theatrical Origins of Early Film. David Garrick to D. W. Griffith*. Boston, Massachusetts: Da Capo Press, 1987.

Goran T. Gavrić

Theatre and Film – Lines of Convergence and Divergence

Summary

Considering that the theatre was created long before the film, it was quite expected that at the very beginnings of the development of the film its influence would be greatly expressed. However, no one could have fully predicted what happened in the later stages, up until today, in the film industry, which experienced lightning-fast progress. In other words, it was difficult at the very beginnings of cinema development to imagine that roles would largely be reversed in the not-so-distant future, and that film would begin to influence theatre just as theatre had fervently done in its most delicate possible moment. Admittedly, theatre was not necessarily needed in film development, nor was it crucial for its emergence. One even gets the impression that besides photography, without which film would not have emerged, the influence of theatre has unjustifiably been relegated to the background and its role and significance in further expanding certain technical possibilities almost neglected. The fact is that film props, especially in black-and-white

historical film spectacles, look somewhat naive, particularly in those moments when some catastrophe occurs and buildings collapse like houses of cards. Film, in its very beginnings, when it did not have sufficient technical means at its disposal, simply cried out for every possible solution that would enable it to further develop primarily its technical aspect. Most films are characterized by action taking place in a space and atmosphere that is more or less cinematic, even in cases where theatrical elements are markedly present and where theatrical space represents the central place, both geographically and in terms of content. It should be noted that even then, the theatre was in the service of film and its means, and that its structure was subject to and shaped by cinematic rules. Thus, a distinctly theatrical atmosphere may permeate the film, but even then, it can manage to resist the dominance of theatre and theatrical performance.

People with hearing live in a world where experiences are connected to sounds, and in film, speech and sound often provide hints on how to interpret what is seen. People with hearing impairments, however, experience films differently, encountering only images in the absence of sound. When considering silent films, both hearing and hearing-impaired viewers share a similar viewing experience. Unlike sound films, these can be watched by individuals with hearing impairments without any particular difficulties or prior adaptations. The situation differs significantly for theater performances intended for individuals with hearing impairments. These productions involve extensive preparations and are adapted as much as possible for hearing-impaired audiences. Even though hearing people can also attend these performances, their conceptualization and execution must account for all the unique aspects of the world of hearing-impaired individuals. This includes considering the potential advantages these individuals might have in visual perception. The silent screen stands in contrast to the speaking stage, but in theatre for people with hearing impairments this relationship becomes additionally complicated due to the specific expression and performance on stage. In that case, the stage becomes silent, meaning actors do not utter a single word, they use pantomime, sign language, or in another variant they have almost expressionless faces, without any facial expressions, while directors include a multitude of different signs that refer to one another. A significant amount of time passed from the inception of theater until serious indications of theater for hearing-impaired individuals emerged. Subsequently, a considerably shorter period elapsed until the invention of film – specifically silent film. However, this ideal of theater and film tailored for people with hearing impairments quickly dissipated.

Keywords: theater, film, theater for the hearing impaired, silent film, space, props.