

Amerykańskie filmy migowe

Pierwsze filmy w języku migowym

MAGDALENA ZDRODOWSKA

W 1909 r., ledwie półtorej dekady po wynalezieniu kina, w Stanach Zjednoczonych grupa entuzjastów z Narodowego Stowarzyszenia Głuchych (National Association of the Deaf – NAD) postanawia włączyć ruchome obrazy do wojny ideologicznej. Zwolennicy rodzącej się wtedy tzw. Głuchej Kultury promowali użytkowanie języka migowego oraz wizję głuchych jako mniejszości kulturowej. Z drugiej strony oralisci (najczęściej słyszący edukatorzy i aktywiści) skupiali się na leczeniu głuchoty, którą traktowali jak chorobę i upośledzenie. Naciskali na edukację w angielskim języku werbalnym, a na fali popularnej wtedy eugeniki usiłowali przeforsować także zakaz małżeństw osób głuchych. Cele NAD dotyczące filmów były bardzo ambitne i realizowane dwutorowo. Doraźnie filmy miały podnieść morale zagrożonej i poddawanej normalizacji społeczności głuchych oraz uratować język migowy przed zanikiem i działaniami oralistów forsujących użytkowanie języka werbalnego. Gdyby to zadanie nie powiodło się, filmy miały pozostawić przyszłym pokoleniom świadectwo najświetniejszych przykładów języka migowego. Dlatego też filmy miały być rejestracją narracji prezentowanej przez najbieglejszych użytkowników języka migowego. Tematyka miała mniejsze znaczenie (recytacje wierszy, dowcipy, wykłady, odezwy) niż kompetencja i maestria migania osób stających przed kamerą.

Kino społeczne – narodowa zbiórka na Fundusz Filmowy

Tworzenie bezprecedensowej kolekcji filmów migowych rozpoczęto ogłoszoną w 1909 r. ogólnonarodową zbiórką pieniędzy na powołanie Funduszu Filmowego (*Motion Picture Fund*). Jej głównym pomysłodawcą był George William Veditz, ówczesny przewodniczący NAD i pasjonat idei wykorzystania nowego, filmowego medium do rejestracji performatywnego języka migowego. Wcześniejsze technologie wizualne (jak rysunek i fotografia) nie sprzyjały ani głuchym, ani językom migowym. Wręcz przeciwnie, były wykorzystywane przez dyskursy i praktyki patologizujące głuchotę, postrzegające ją w kategoriach braku oraz medykalizujące głuchych jako przedmiot rehabilitacji i normalizacji. Dla edukatorów i lekarzy podstawową bolączką i problemem do rozwiązania była nie tyle niezdolność słyszenia, ile niezrozumiały dla słyszących język głuchych oraz ich problemy ze zrozumieniem mowy. Dlatego też głuchych leczono poprzez nauczanie ich czytania z ruchu warg oraz wyraźnej czy chociażby znośnie brzmiącej wymowy. W realizacji tych celów, nastawionych na zwiększanie kompetencji w zakresie języków werbalnych, przychodziły z pomocą właśnie technologie wizualne.

Za wykorzystywaniem rysunku w nauce wymowy stało przekonanie, że podstawą ładnej i wyraźnej mowy jest dogłębne zrozumienie mechanizmów powstawania dźwięku. Najbardziej rozwiniętym systemem opartym na tym założeniu była koncepcja *Visible Speech*, alfabet wizualny zaproponowany przez Melville'a Bella (ojca Alexandra Grahama). Bell przygotował system znaków odpowiadających dźwiękom wydawanym przez ludzkie narządy mowy, z których każdy był ilustrowany anatomicznym rysunkiem ukazującym pracę narządów mowy. System ten został spopularyzowany w USA przez Alexandra Grahama Bella m.in. w wydawanym przez niego czasopiśmie „Volta Review”, gdzie były publikowane samouczki. *Visible Speech* miała być pomocą w nauce wymowy nie tylko dla głuchych, ale też osób dotkniętych wadami wymowy. Projektowano nawet, że stanie się pomocą w nauce języków „egzotycznych” wykorzystujących odmienne dźwięki od tych, które są używane w językach zachodnich.

Jeszcze sprawniejszym narzędziem pomocy głuchym wydawała się fotografia, ze względu na doskonalsze odwzorowanie mimiki ludzkiej twarzy. Seryjne zdjęcia ukazujące ludzkie usta wymawiające poszczególne litery stanowiły istotny element kursów nauki czytania z ruchu warg, szczególnie po pierwszej wojnie światowej, kiedy do domów wracać zaczęli weterani wojenni. Wielu z nich ogłuchło podczas udziału w walce, a ich rehabilitacja stała się istotną troską publiczną zarówno w Europie, jak i Stanach Zjednoczonych.

Kino, które pojawiło się i upowszechniło w Ameryce na przełomie wieków, wydawało się technologią oferującą możliwość całkowicie wcześniej niedostępną – rejestrację opartego na ruchu, dynamicznego języka migowego. Pomysł stworzenia kolekcji filmów w języku migowym spotkał się z bardzo ciepłym przyjęciem głuchych Amerykanów, a narodowa zbiórka NAD zakończyła się spektakularnym sukcesem. W ciągu zaledwie kilku miesięcy udało się zebrać oszałamiającą kwotę 5000 dolarów, dzięki którym w latach 1910-1921 Komicja Filmowa NAD zrealizowała blisko dwadzieścia filmów, które dziś badacze nazywają największym darem, jaki NAD pozostawiło potomnym.

W 2004 r. archiwista Mike Olsen, poszukując na jednym z waszyngtońskich pchlich targów starych pocztówek, natrafił na niezwykle znalezisko – pudełko zawierające kilkudziesięcioletnią korespondencję Roya Stewarda, wieloletniego członka Komisji Filmowej i producenta filmów migowych. Olsen, który był kierownikiem archiwum Uniwersytetu Gallaudeta w Waszyngtonie (jedynego na świecie uniwersytetu dla osób niesłyszących), postarał się o włączenie korespondencji do archiwum uniwersyteckiego. Korespondencja zawiera przede wszystkim listy wymieniane z pozostałymi członkami Komisji, prośby o wypożyczenie filmów, plany produkcji, relacje widzów oraz podsumowania finansowe. Ten unikatowy zbiór dokumentów wywołał niemałe poruszenie wśród badaczy historii głuchych w Stanach Zjednoczonych. Został mu poświęcony numer specjalny czasopisma „Sign Language Studies”¹, a sama korespondencja odświeżyła zainteresowanie badaczy kolekcją filmów NAD (nazywaną dziś kolekcją Veditza). Dokumenty te rzucają jednak nowe i dość nieoczekiwane światło na proces produkcji filmów, jak i atmosferę w samym NAD, jaka panowała wokół przedsięwzięcia. Wbrew temu, co w pierwszej euforii pisali badacze, bezkrytycznie nazywając filmy „najszlachetniejszym darem NAD dla przyszłych pokoleń głuchych”², w korespondencji twór-

ców, okazuje się drogą przez mękę i dziełem, które powstało raczej na przekór Stowarzyszeniu niż dzięki niemu.

Produkcja filmów – problemy

Pierwszym budzącym duże emocje problemem był, paradoksalnie, sukces finansowy zbiórki z 1909 r. Zarządzanie tak dużym budżetem wzbudzało kontrowersje już na poziomie przekazywania lokalnie uzyskanych donacji do centrali NAD. Jak wskazuje korespondencja, istniały podejrzenia, że regionalni skarbnicy nie rozliczali się należycie i ociągali się z przekazaniem zebranych kwot. Zniecierpliwieni organizatorzy wystosowali publiczne ostrzeżenie: nazwiska osób, które nie rozliczą się co do centa, zostaną podane do wiadomości publicznej w jednym z poczytniejszych periodyków dla głuchych³. W 1910 r. do zarządzania Funduszem został powołany Komitet Filmowy (*Motion Picture Committee*), w którego skład weszli Oskar Regensburg jako przewodniczący i skarbnik oraz Roy Steward, który pełnił funkcję koordynatora i producenta filmów (na pierwszej liście członków Komisji Stewardowi przypisano funkcję *business and contract managera*), do których zatrudniano wykonawców zewnętrznych⁴. Pomimo że formalnie w Funduszu znajdowało się jeszcze pięć innych, to właśnie na Regensburgu i Stewardzie spoczywały wszystkie trudy realizacji filmów.

Na wydatkowanie zebranej kwoty zakusy jednak czyniły także inne podmioty w ramach NAD niż Fundusz Filmowy. W tym kontekście bardzo mocno ujawnił się całkowity brak zaufania członków NAD do filmu jako technologii, w którą powinna inwestować poddawana represjom społeczność głuchych. Kino, będące w owym czasie nadal technologiczną nowinką kojarzącą się raczej z tanią rozrywką niż poważnymi, godnymi zadaniami, budziło znaczne kontrowersje. Czy jego wykorzystanie nie ośmieszy głuchych i ich języka? Czy warto eksperymentować z tak kosztownym przedsięwzięciem w sytuacji, gdy na doinwestowanie czekają pomniki bohaterów głuchej historii Ameryki i cykliczne, integrujące społeczność zjazdy? Znacząca frakcja NAD uważała produkcję filmów za zbyt drogą ekstrawagancję i fanaberię odchodzącego przewodniczącego NAD, G. W. Veditza.

Finansowe nieporozumienia, próby przejęcia Funduszu Filmowego zakamuflowane troską o właściwe nim gospodarowanie, a nawet zawołowane oskarżenia o niegospodarność i oszustwa, były stałym i bolesnym – jak wynika z prywatnej korespondencji – elementem pierwszych lat działania Komisji Filmowej. Dlatego też skrupulatne raporty finansowe były regularnie publikowane w „Deaf-Mute Journal” pełniącym rolę forum NAD, podobnie jak prywatna korespondencja nowego prezesa NAD, Olofa Hansena, z przewodniczącym Komisji Filmowej Oskarem Regensburgiem (bez zgody, a raczej z wymuszoną zgodą tego drugiego)⁵.

Sprawie nie pomagały wewnętrzne tarcia w NAD oraz zmiana władzy, jaka się dokonała w 1910 r. G. W. Veditz przeforsował ideę produkcji filmów u schyłku swojej kadencji. Gdy władzę w NAD przejął jego oponent, Olof Hansen, starał się – przez zaniechania, opóźnienia w korespondencji – torpedować plan swego poprzednika. Porażka przedsięwzięcia filmowego mogła być spektakularnym (a przez koszty dotkliwym) dowodem przeciwko całej prezydenturze Veditza.

Wszystko to sprawiało, że produkcja filmów migowych była zadaniem trudnym, obciążonym pewnym ryzykiem, wymagającym dużej dozy dyplomacji

i uważnego manewrowania, zarówno środkami, jak i publicznymi wypowiedziami. W korespondencji odnalezionej przed dekadą rysuje się obraz grupy entuzjastów borykających się z nieufnością i złą wolą organizacji, do której należą. Ciągłe próby zawłaszczenia zasobów Funduszu Filmowego, wyraźnie widoczne w prywatnych listach oskarżenia o niegospodarność naznaczyły pierwsze lata działania Komisji Filmowej NAD dużą dozą frustracji i niedoceniaenia.

1910 – pierwszy film migowy

W 1910 r. powołano Komisję Filmową, która miała na początku 1911 r. uzyskać pełnoprawny dostęp do zebranych w 1909 r. środków finansowych i rozpocząć produkcję filmów. Klimat panujący wokół zebranych funduszy i samego pomysłu na realizację filmów napawał jednak Regensburga i Stewarda niepokojem do tego stopnia, że obawiali się, iż środki na produkcję filmów zostaną im odebrane. Dlatego też jeszcze w 1910 r., nie mając pełnomocnictw do wydatkowania funduszy, ruszyli z produkcją pierwszego filmu, by metodą faktów dokonanych uprawomocnić działania Funduszu Filmowego. Zdecydowali, że pierwszym uwiecznionym na kliszy filmowej będzie migający Edward Miner Gallaudet, wiedzieli bowiem, że nikt nie odważy się zakwestionować tej decyzji. E. M. Gallaudet był otoczonym szacunkiem mentorem i duchowym przywódcą głuchych, uznawanym powszechnie za mistrza języka migowego. Wybór takiej postaci do realizacji pierwszego filmu wydawał się doskonałym pomysłem, tym bardziej że Gallaudet był już starszym i podupadającym na zdrowiu człowiekiem. Z tego też względu członkowie Komisji Filmowej mogli argumentować przedwczesne pożytkowanie funduszy w celu uwiecznienia migającego Gallaudeta, dopóki jest w stanie stanąć przed kamerą. Sam Gallaudet bardzo się opierał i przekonanie go do występu wymagało wielu zabiegów i kilkukrotnego ponawiania próśb ⁶.

Z punktu widzenia bieżących potrzeb i oczekiwań głuchej widowni film *The Lorna Doone Country of Devonshire, England* Gallaudeta był uważany za najważniejsze dzieło, jakie powstało w ramach Funduszu Filmowego i cieszył się ogromnym zainteresowaniem. Gallaudet był niekwestionowaną gwiazdą tej społeczności, wszyscy chcieli uczestniczyć w spotkaniach z nim, co ze względu na wiek i stan zdrowia Gallaudeta nie było możliwe. Film w pierwszych latach po powstaniu, jeszcze za życia Gallaudeta, był traktowany jako substytut osobistego spotkania, a szczególnego znaczenia nabrał po jego śmierci. Jednakże z technicznego punktu widzenia film okazał się najmniej udany i sam Roy Steward nie był z niego zadowolony. Na niekorzyść producentów przemawiał ich kompletny brak doświadczenia w filmowaniu migającej osoby oraz brak znajomości filmowego rzemiosła.

Film był zrealizowany w grudniu 1910 r. Powodowało to problemy z oświetleniem oraz coś, co sami twórcy określali mianem *electric flashes* czy *fork flashes* – na negatywie pojawiły się skazy w postaci rozbłysków, wyglądających jak błyskawice, które sami twórcy tłumaczyli wytwarzaną energią statyczną w rolce filmu. Roy Steward wspomina w listach o swoim ogromnym rozczarowaniu filmem oraz usilnych próbach namówienia Gallaudeta na ponowne stanięcie przed kamerą, na co ten się już nie zgodził. Pomimo braków technicznych film okazał się olbrzymim sukcesem – czego Gallaudet podczas jednego z publicznych spotkań nie omieszkał wytknąć zawiedzionemu Stewardowi ⁷. Opisując film Gallaudeta,

Steward pisze rok po jego realizacji do Oskara Regensburga: *Chciałem zrealizować doskonały film, jednak nie udało się (...) to jest najlepszy film, jaki udało się zrealizować w tych warunkach*⁸.

Jednak pomimo niedociągnięć formalnych film ten ustanowił standard rejestracji migania na długie dekady, obowiązujący praktycznie do dziś. Nieruchoma (nie licząc migania) postać pozostaje przez cały czas *en face*. Jest ustawiona na ciemnym tle, a także ubrana na ciemno, by skoncentrować uwagę widza na jasnych punktach kadru: twarzy i rękach, które w języku migowym generują znaczenia. Jednym z nielicznych przykładów przelamywania wypracowanego wtedy standardu jest współpraca niesłyszącej poetki i performerki Elli Mea Lentz oraz reżyserki Clayton Valli. W 1995 r. wydały one wspólnie zbiór wierszy Lentz na kasecie VHS *The Treasure: Poems by Ella Mea Lentz*, gdzie poza klasycznie zarejestrowanymi utworami miganymi w sposób zapoczątkowany przez filmy NAD można znaleźć także ciekawe rozwiązania formalne, jak w *To a Hearing Mother* oraz *Travel with Malz: The Next Generation*.

W pierwszym autorka miga do lustra ustawionego w taki sposób, że to jej odbicie, a nie ona sama, jest zwrócone wprost w kamerę. W ten sposób na ekranie zostały ukazane dwie postaci – tak jak w wierszu pojawiają się podmiot liryczny oraz jej matka. W drugim nagraniu Lentz jest ukazana z zupełnie niespodziewanej perspektywy ptasiej, migając w górę. W ten sposób zostaje oddana jej relacja z głównym bohaterem utworu – inspirującym, głuchym nauczycielem.

1913 – O zachowanie języka migowego

Film ukazujący migającego Gallaudeta z punktu widzenia ówczesnej społeczności głuchych był najistotniejszy, jednak z perspektywy czasu najważniejszy z całej kolekcji okazał się film *Preservation of Sign Language (O zachowanie języka migowego)*. Film powstał w 1913 r. i jest rejestracją płomiennej przemowy byłego przewodniczącego NAD, G. W. Veditza, która jest hymnem na rzecz języka migowego i wezwaniem do jego ochrony. Pomysłodawca całego przedsięwzięcia filmowego przedstawia miganie jako dar od Boga i wskazuje na awangardowy charakter amerykańskiej społeczności głuchych w porównaniu z głuchymi w Europie. Dziś ta odezwa jest traktowana jak manifest głuchych aktywistów w walce o swoje prawa – przede wszystkim prawo do zachowania swojego języka i posługiwania się nim. Film stał się podstawą analiz porównawczych językoznawców badających rozwój amerykańskiego języka migowego. Podkreślają oni piękno i elegancję migania Veditza. Nieco na wyrost doszukują się dowodów świadomości medium i przygotowania Veditza do realizacji filmu, wskazując na przykład zaczesane starym na bok włosy, co miało odsłonić twarz⁹.

Sam Veditz nie widział filmu przez dwa lata. W 1915 r. pisał do Roya Stewarda o swoim zaskoczeniu po projekcji¹⁰. Zdziwiony był przede wszystkim, że jest w stanie zrozumieć swoje miganie. Relacjonował też, że docierały do niego głosy, że jego film jest najbardziej klarowny i rozumiały ze wszystkich do tej pory nakręconych.

Dzięki dwuletniemu doświadczeniu realizatorów film Veditza pod względem technicznym jest sprawniejszy, jednak pod względem formalnym nie różni się od filmu Gallaudeta. Nie jest wyszukany formalnie, podobnie jak pozostałe filmy jest

pozbawiony praktycznie montażu, co i dziś pozostaje standardem, gdy są nagrywane migane wystąpienia, które mają oddawać wrażenie bezpośredniego spotkania. Artyści, przygotowując nagrania, rejestrują nieprzerwane cięciem wersje występów do momentu, gdy osiągają satysfakcjonujący poziom wykonania. Montaż nadal nie jest traktowany jako środek ekspresji i ma – podobnie jak w przypadkach filmów NAD – czysto utylitarny charakter.

Relacje dotyczące odbioru filmów, które można napotkać w korespondencji producentów, wskazują, że surowość estetyczna filmów nie była postrzegana jako wada przez głuchych widzów. Jak w przypadku innych mniejszościowych, społecznie produkowanych tekstów kultury, filmy NAD satysfakcjonowały odbiorców samą tylko rejestracją języka migowego. Cieszyły się one ogromnym powodzeniem, a ich znajomość była dosyć powszechna, pomimo że dystrybucja miała wybitnie środowiskowy i zamknięty charakter. Pieczę nad rolkami z filmami sprawował Roy Steward, który na listowną prośbę wysyłał je na zjazdy, konwencje i spotkania. Do producentów wraz ze zwróconymi rolkami filmowymi docierały listowne zapewnienia o *nieprawdopodobnym sukcesie*¹¹ filmów. Domagano się kolejnych realizacji, proponowano też innych mistrzów języka migowego, których można by uwiecznić na taśmie filmowej. Nie przeszkadzała im ani monotonna forma, ani brak montażu. Filmy nie były postrzegane w kategoriach estetycznych, skupiano się wyłącznie na ich komunikatywności.

1913 – *The Death of Minehaha*

Na tle pierwszych filmów NAD, które były w zasadzie zarejestrowaną recytacją, bardzo wybija się film Mary Williamson Erd – jedynej kobiety, której miganie zostało sfilmowane przez Fundusz Filmowy NAD. Jej recytacja poematu *The Death of Minehaha* Henrego Wadswortha Longfellowa – z cyklu *The Song of Hiawatha* – bardzo mocno odróżnia się od pozostałych produkcji. Po pierwsze Erd zdecydowała się na realizację filmu w plenerze. Nie była to decyzja przełomowa – po nieudanych technicznie filmie Gallaudeta zrealizowanym w studio producenci zawsze rejestrowali swych migających bohaterów w plenerze, w słoneczne, letnie dni, by zapewnić sobie dobre, intensywne oświetlenie. Jednak dla widzów nie miało to większego znaczenia, bowiem migające postaci filmowano w tak ciasnych kadrach, że znajdująca się za nimi przestrzeń pełniła wyłącznie rolę tła i dekoracji. Tymczasem Erd z pleneru twórczo skorzystała. Migając opowieść o losach nieszczęsnej Minehaha – Indianki borykającej się ze stratą ukochanego pośród amerykańskiej dzikiej przyrody – obsadziła się w roli tytułowej bohaterki. W pierwszych ujęciach trwającego szesnaście minut filmu przemierza udający las park, by w dalszej części, zgodnie z przyjętą konwencją zamigać poemat do unieruchomionej kamery. Nawet jednak wtedy pozostaje w plenerze, co jest wyraźnie widoczne w szerokim kadrowaniu. Po raz pierwszy pojawia się w tym filmie montaż. Co więcej, Erd nie występuje w odświętnym stroju – jak pozostali migający – ale w stosownym kostiumie i uczesaniu wciela się w podmiot liryczny. Następną taką próbą zostanie podjęta dopiero w 1921 r., w ostatnim dużym projekcie filmowym NAD.

Pomimo tych innowacyjnych zabiegów film Mary Erd został oceniony bardzo surowo. W. G. Veditz w korespondencji do Stewarda nie szczędzi krytycznych ko-

mentarzy¹². Ocenia jej występ jako najgorszy ze wszystkich dotąd zrealizowanych filmów, pisząc o nim jak o porażce. Co ciekawe dodaje, że *panna Erd nie ma „filmowej twarzy”*, zaś stworzona przez nią w filmie bohaterka *nie dorównuje jej urokiem*. Ten list i zawarta w nim druzgocąca ocena wskazuje, jak bardzo odmiennie oceniano występy migających mężczyzn oraz Mary Erd. W opiniach dotyczących filmów przedstawiających mężczyzn nie odnalazłam żadnych, najmniejszych nawet wzmianek czy komentarzy dotyczących ich prezencji czy urody. Erd jako jedyna była oceniana w kategoriach uroku i aparycji. Zarzut „braku filmowej twarzy” dotyczy w gruncie rzeczy nieprzystawalności prezencji Erd do panujących ówczesnie kanonów kobiecej urody. Migający mężczyźni nie musieli być piękni ani wdzięczni, a jedyną płaszczyzną ich oceny była kompetencja w zakresie języka migowego. Erd została wybrana do występów przed kamerą ze względu na maestrię posługiwania się językiem (jak wszyscy współpracujący z Komisją Filmową NAD), była jednak oceniana nie tylko na tej podstawie. Ostatecznie także miganie Erd zostało w liście Veditza zrecenzowane negatywnie, jako w nazbyt dużym stopniu oparte na gestykulacji.

Paradoksalnie to właśnie Mary Erd, oceniona przez producentów najsurowiej, jako jedyna rozpoznała potencjał i naturę filmowego medium oraz usiłowała zrobić z nich użytek. Trzeba jednak zaznaczyć, że film Erd cieszył się dużym zainteresowaniem i chętnie go wypożyczano na potrzeby lokalnych projekcji – bez wątpienia miała na to wpływ jego atrakcyjność wizualna.

1921 – zwabić słyszącą publiczność

Od pierwszych publicznych pokazów realizowanych przez Fundusz Filmowy oraz rozpoczęcia procesu dystrybucji filmów pojawiał się dylemat finansowy. Jeśli cała społeczność NAD ufundowała produkcję filmów, a więc jest ich właścicielem, to czy prawomocne (i przyzwoite) jest pobieranie opłat za udostępnianie filmów w ramach NAD na lokalne pokazy i zjazdy. Opłata za wypożyczenie taśm wynosiła na początku 5 dolarów, strona wypożyczająca musiała także pokryć koszty transportu rolek filmowych w obydwie strony. Komisja Filmowa argumentowała opłaty eksploatacją taśm i kosztami utrzymania kolekcji. Argumenty te przyjęto i zaakceptowano, nie mniej konieczność wnoszenia opłat za projekcje urynkowiła filmy, czyniąc z nich towar, za który widzowie musieli płacić, zwłaszcza że organizujący pokazy poza opłatą za eksploatację taśm musieli pokryć koszty wynajmu sali, projektora oraz operatora. Głusi byli grupą docelową i chętną do wnoszenia opłat, jednak mniejszościową, o dosyć ograniczonej liczebności. Dlatego też stosunkowo wcześniej zaczęto poszukiwać sposobów zainteresowania słyszącej publiczności filmami migowymi. Wynikało to z resztą nie tylko z pobudek czysto finansowych. Choć w początkowych deklaracjach dotyczących produkcji filmów takie cele nie były formułowane, z czasem dostrzeżono, że filmy mogą mieć olbrzymie znaczenie promocyjne także poza społecznością głuchych.

Jednym z pomysłów na zachęcenie słyszących do oglądania filmów NAD było organizowanie projekcji, w których uczestniczył lektor – to na jego potrzeby jeden z wypożyczających poprosił o pisemny zapis tego, co jest zamigane w filmie¹³. Już w 1913 r. pojawił się jednak pomysł wyprodukowania filmu, który z samej swej natury byłby interesujący dla słyszącej publiczności. Musiał to być zatem

film, który poruszałyby zagadnienie atrakcyjne nie tylko dla niesłyszącej publiczności, ale miał bardziej uniwersalny charakter i umiejscawiał kulturę głuchych w szerszych ramach amerykańskiej tradycji. Postanowiono sfilmować *Yankee Doodle*, brytyjską piosenkę, która w czasie wojny o niepodległość stała się amerykańską pieśnią narodową.

Migane piosenki były i nadal są popularnym i często używanym gatunkiem folkloru głuchych¹⁴, którego prawdopodobnie pierwszym zapisem jest właśnie migana *Yankee Doodle* (1921)¹⁵. Niektórzy badacze odbierają obecność zamiganego *Yankee Doodle* w kolekcji filmów NAD jako świadomą deklarację patriotyczną, wyraz przywiązania do kraju, a jednocześnie pokłosie bojowych nastrojów związanych z zakończeniem Wielkiej Wojny¹⁶. Z korespondencji producentów wyłania się jednak zgoda inna, ekonomiczna motywacja. Realizacja filmu była planowana już w 1914 r. Miała być rejestracją recytacji W. E. Marshalla, który wykonywał *Yankee Doodle* z ogromnym powodzeniem podczas spotkań i uroczystości. Rejestracja takiego sprawdzonego i cieszącego się popularnością występu miała zapewnić sukces finansowy¹⁷. Efektowność filmu postanowiono podnieść przez dodanie sceny otwierającej, w której mieli się pojawić żołnierze w kostiumach z epoki. W jednym z listów do Roya Stewarda czytamy: *Zaś co do filmu „Yankee Doodle” z „akcesoriami” (...) z wizerunkami maszerujących żołnierzy, fortu, i recytacji przeplatanej ujęciami maszerujących: myślę, że miałbyś najpopularniejszy film w swojej kolekcji*¹⁸.

Film nakręcono dopiero po niemal dekadzie, jednak udało się zrealizować go według pierwotnego zamysłu. I tak film otwierają ujęcia żołnierzy maszerujących w kierunku kamery, a twórcy nie tylko zdynamizowali samą recytację zmontowanymi ujęciami przemieszczających się postaci, ale także zastosowali środki filmowe: przenikanie, ściemnienie i zbliżenia. Główną częścią filmu pozostaje jednak recytowana przez W. E. Marshalla *Yankee Doodle*. Jakkolwiek Marshall miga w plenerze i w kostiumie, co – nie licząc *The Death of Minehaha* Mary Erd – jest odstępstwem od formuły przyjętej w filmach NAD, całość jest zrealizowana bardzo klasycznie. Unieruchomiona kamera rejestruje zwróconego do niej migającego, a sama recytacja jest pozbawiona cięć montażowych, nie pojawiają się także (planowane w 1914 r.) wstawki ukazujące amerykańskich żołnierzy.

Film *Yankee Doodle*, który ze względu na wstawki inscenizacyjne był jednym z najdroższych, jakie wyprodukowało NAD, cieszył się dużą popularnością. Pojawiały się wprawdzie głosy krytyczne, dotyczące maestrii posługiwania się językiem migowym przez Marshalla: zarzucano mu, że miga niewyraźnie, migi nie odpowiadają słowom piosenki, a całość recytacji nie trzyma tempa i rytmu pierwotnego utworu (co jest sednem miganych piosenek)¹⁹. Warto jednak zaznaczyć, że ta krytyka była użyta w celu uzasadnienia inwestycji w kolejny film, który miał być relacją z imprezy organizowanej przez społeczność głuchych. Przedstawiciele Funduszu Filmowego oponowali, twierdząc, że statutowym celem ich działań jest rejestracja języka migowego w jego najdoskonalszych przejawach. Krytyka użycia języka migowego w ostatnim zrealizowanym filmie miała działać na korzyść organizatorów imprezy, którym zamarzyła się relacja filmowa.

Dziś film *Yankee Doodle* ma istotne znaczenie historyczne. Jest bowiem pierwszą rejestracją filmową miganej piosenki – gatunku niezwykle popularnego w społeczności głuchych, zyskującego na znaczeniu i popularności w ostatnich latach także w Polsce²⁰ i cieszącego się zainteresowaniem badaczy.

Podsumowanie

Podobnie jak wiele innych wynalazków XIX w. kino w pierwszym okresie istnienia było technologią, której cel i strategia użytkowania pozostawały niepewne. Telefon wynaleziony przez Alexandra Grahama Bella w założeniu wynalazcy miał być amplifikatorem mowy dla osób niedosłyszących, a Edisonowski fonograf został pomyślany jako narzędzie biznesowe zastępujące stenotypistkę i naukowy instrument badania i rejestracji ginących języków. Tak jak telefon okazał się ikonicznym narzędziem komunikacji w XX w., a fonograf zarzewiem muzyki popularnej, tak i początki kina nie zapowiadały jego dwudziestowiecznej roli. Filmy będące u swego zarania ciekawostką technologiczną okazały się z czasem rdzeniem kultury popularnej, instrumentem kształtowania publicznych opinii, marzeń i pragnień.

Dla widzów niesłyszących kino miało o wiele większe znaczenie: było pierwszą technologią, która była zdolna uchwycić język migowy. Pierwszą społecznością, która uświadomiła sobie ten potencjał i zrobiła z niego użytek, byli amerykańscy głusi. Wpływ kamery (za figurą tą kryje się kino od początków XX w. oraz wideo od lat 70. XX w.²¹) na język migowy oraz kulturę głuchych może być porównany do wpływu, jakie wywarło pismo na kulturę oralną. Odwołując się do koncepcji Waltera Onga²², można wskazać tak znaczące (i paralelne z wpływami pisma na języki foniczne) konsekwencje, jak uniformizacja języka, ukonstytuowanie się figury autora oraz pojawienie się własności w odniesieniu do dorobku narracyjnego grupy.

Dzięki kinu głusi mogli samodzielnie kształtować swój wizerunek we własnym języku. Mogli się przeciwstawić patologizującej wizji głuchoty jako nieszczęścia i straszliwego stanu, któremu należy przeciwdziałać. Głuchota (w przeciwieństwie do ślepoty) była traktowana w literaturze, teatrze, i kinie²³ jako wprawdzie nieszczęśliwa, ale zarazem zabawna przypadłość. Głusi bohaterowie oraz ich „głuche” zachowania (nieporozumienia wynikłe z niedosłyszenia kwestii, komunikacyjne zagubienie, dopytywanie, co zostało właśnie powiedziane, przekręcanie słów) były przepisem na lekką, zabawną i poboczną postać. Szczególnie w amerykańskim kinie zostały ukształtowane dwa stereotypy głuchego: wykształcony, mądry, który zna język foniczny i potrafi czytać z ruchu warg, oraz głuchy migający – *dummy*, postać leniwa, nieszczególnie lotna, często negatywna.

Filmy realizowane przez NAD są unikatowym przykładem świadomego i konsekwentnego wykorzystania nowego medium do rejestracji języka migowego przez społeczność mniejszościową. Zdeponowane w Bibliotece Kongresu, a także udostępnione online na stronie biblioteki Uniwersytetu Gallaudeta, są także pierwszymi niezależnymi produkcjami społecznościowymi – cały proces ich powstawania, od finansowania, przez produkcję po dystrybucję, odbywał się w ramach społeczności niesłyszącej.

Można sądzić, że filmy NAD spełniły pokładane w nich nadzieje. Po pierwsze odniosły ogromny sukces w czasie ich powstania, przyczyniały się do popularyzacji oraz unifikacji języka migowego. Chociaż z czasem i w miarę upowszechniania innych form rozrywki (między innymi rozwoju samego kina), filmy te traciły na atrakcyjności, to jednak były wypożyczane aż do lat 60. Zainteresowani nimi byli nie tylko głusi użytkownicy języka migowego. Steward otrzymywał prośby o ich wypożyczenie także od słyszących uczących się języka migowego. Zgodnie z na-

dziejami twórców przetrwały mityczne sto lat (a najwcześniejsze z nich nawet więcej) i stanowią dokumentację i świadectwo zarówno dla języka migowego, jak i posługującej się nim społeczności.

MAGDALENA ŻDRODOWSKA

- ¹ „Sign Language Studies”, 2004, t. 4, nr 3.
- ² C. Hamilton, *The Noblest Gift: The National Association of the Deaf Motion Picture Committee Films*, „Voces Novae: Chapman University Historical Review”, 2014 r., t. 6, nr 1.
- ³ W liście od Oskara Regensburga datowanym 24 lutego 1911 można przeczytać: *Proszę powiadomić wszystkich ociągających się skarbników, że muszą natychmiast zwrócić blankiety oraz wszystkie zebrane fundusze – nie później niż do 1 kwietnia. Jeśli tego nie zrobią, ich nazwiska zostaną upublicznione w prasie*. Archiwum Uniwersytetu Gallaudeta, kolekcja Papers of Roy J. Steward, MMS123, box 1, folder 2.
- ⁴ W Komisji Filmowej zneleźli się także Frank P. Gray, Charles H. Loncks, Owen G. Carrell oraz John B. Hotchkiss, który w 1913 r. stanie przed kamerą, migając film *Memories of Old Hartford*.
- ⁵ „Deaf Mute Journal”, 1911, t. XI, nr 46 (16.11.), nr 48 (30.11.), nr 49 (07.12.), nr 50 (14.12.).
- ⁶ Listy Oskara Regensburga do E. M. Gallaudeta datowane 23 maja i 5 czerwca 1910 r. Archiwum Uniwersytetu Gallaudeta, kolekcja Presidential Papers, box 53, folder 14.
- ⁷ List R. Stewarda do O. Regensburga, Archiwum Uniwersytetu Gallaudeta, kolekcja Papers of Roy J. Steward, MMS123, box 1, folder 7.
- ⁸ Tamże.
- ⁹ C. Padden, *Translating Veditz*, „Sign Language Studies”, 2004, t. 4, nr 3, s. 251.
- ¹⁰ List G. W. Veditza do R. Stewarda, Archiwum Uniwersytetu Gallaudeta, kolekcja Papers of Roy J. Steward, MMS123, box 1, folder 11.
- ¹¹ Na przykład: List do R. Stewarda z Institution for the Deaf z Jackson datowany 21 sierpnia 1911 r., Archiwum Uniwersytetu Gallaudeta, kolekcja Papers of Roy J. Steward, MMS123, box 1, folder 7; List od Antona Schroedera do R. Stewarda datowany 4 stycznia 1914, Archiwum Uniwersytetu Gallaudeta, kolekcja Papers of Roy J. Steward, MMS123, box 1, folder 10.
- ¹² List G.W. Veditza do R. Stewarda datowany 29 marca 1915 r., Archiwum Uniwersytetu Gallaudeta, kolekcja Papers of Roy J. Steward, MMS123, box 1, folder 11.
- ¹³ List A. Schroeder do R. Steward, datowany 10 stycznia 1914 r., Archiwum Uniwersytetu Gallaudeta, kolekcja Papers of Roy J. Steward, MMS123, box 1, folder 10.
- ¹⁴ B. Bahan, *Face-to-Face Tradition in the American Deaf Community Dynamics of the Teller, the Tale, and the Audience* w *Signing the Body Poetic. Essays on American Sign Language Literature*, red. H.-D. Bauman, J. L. Nelson, H. M. Rose, University of California Press, Berkeley, Los Angeles – London 2006, s. 33-37.
- ¹⁵ W źródłach pojawiają się informacje o wcześniejszym przykładzie miganej pieśni: Thomas A. Edison (który sam był praktycznie głuchy) na jednym z pierwszych filmów, zrealizowanych jeszcze w XIX wieku miał uwiecznić kobietę migającą hymn amerykański.
- ¹⁶ C. Hamilton, dz. cyt.
- ¹⁷ List R. Stewarda do członków Komisji Filmowej datowany 23 kwietnia 1914 r., Archiwum Uniwersytetu Gallaudeta, kolekcja Papers of Roy J. Steward, MMS123, box 1, folder 10.
- ¹⁸ List do R. Stewarda datowany 4 października 1914 r., Archiwum Uniwersytetu Gallaudeta, kolekcja Papers of Roy J. Steward, MMS123, box 1, folder 10.
- ¹⁹ List od A. Pacha do R. Stewarda datowany na 24 sierpnia 1923 r., Archiwum Uniwersytetu Gallaudeta, kolekcja Papers of Roy J. Steward, MMS123, box 1, folder 17.
- ²⁰ M. Zdrodowska, *Narracje migane. O formach twórczości językowej g/Głuchych*, „Przegląd Kulturoznawczy”, 2014, nr 2(20), s. 190-192.
- ²¹ C. B. Krentz, *The Camera as Printing Press How Film Has Influenced ASL Literature w: Signing the Body Poetic. Essays on American Sign Language Literature*, red. H.-D. Bauman, J.L. Nelson, H.M. Rose, University of California Press, Berkeley, Los Angeles – London 2006.
- ²² W. J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo podane technologii*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.
- ²³ J. S. Schuchman, *Hollywood Speaks: Deafness and the Film Entertainment Industry*, University of Illinois Press, 1999.