

Magdalena Zdrodowska
Uniwersytet Jagielloński
ORCID 0000-0002-4421-8963

Filmowe plansze tekstowe Emersona Romero – próba przywrócenia kina głuchym widzom

Emerson Romero's Film Title Cards – an Attempt to Restore Cinema to Deaf Viewers

From the perspective of the deaf, the silent movie era was the golden age of cinema. The emergence of a sound film cut the deaf audiences away from cinematic entertainment, but they made attempts to regain it despite new circumstances. One way to share sound films was with title cards "like in a silent movie", which were used by an American deaf former actor, Emerson Romero, whose Hollywood career was interrupted by film soundtracking.

Based on the concept of media/technology ecology and the example of title cards prepared by Romero, I put forward the thesis that in the new technological environment, outdated solutions generate new cultural and social practices, gain new users, meanings, and values. This happens regardless of their actual effectiveness, as exemplified by Romero's cards. Even though the films made available with their help were not very popular with deaf audiences, in retrospect, they have been considered the seeds of the deaf audiences' victory in the fight for full participation in audiovisual culture.

Keywords: title cards, captions for the deaf, silent cinema, Emerson Romero, deaf audiences

Słowa kluczowe: plansze tekstowe, napisy dla niesłyszących, kino nieme, Emerson Romero, głucha publiczność

Wstęp

Rozpowszechniony i niejako intuicyjny pogląd na dzieje techniki (nie tylko filmowej), każe postrzegać proces jej rozwoju jako zjawisko linearne, ewolucyjne i ukierunkowane na coraz większą złożoność i techniczną doskonałość. Zgodnie z tą perspektywą plansze tekstowe, tak jednoznacznie kojarzone z kinem niemym, powinny były zniknąć z technologicznego pejzażu już w latach trzydziestych XX w., kiedy w kinach upowszechnił się, a wkrótce je zdominował film dźwiękowy. Plansze przetrwały wprawdzie do dziś, jednak jako znak retromanii, element nostalgicznego kostiumu nawiązującego do ery kina

z początku XX w. Wpisane są w swoistą kulturową post-pamięć¹: rozpoznają i właściwie odczytują je użytkownicy nowych mediów korzystający ze stylizowanych na plansze „jak w starym kinie” nakładek na zdjęcia, grafiki oraz inne teksty charakterystyczne dla środowiska mediów elektronicznych (jak memy i GIF-y), nawet gdy sami nie znają kina niemego. W tym zakresie plansze są swoistą „wydmuszką”, pustą formą przebrzmiałej już technologii oraz łączących się z nią dawnych praktyk kulturowych, która współcześnie pełni rolę estetycznej stylizacji wypełnianej nową treścią².

W niniejszym artykule omawiam zastosowanie filmowych plansz w jednej z ich oryginalnych ról – jako nośnika warstwy dialogowej filmu³, mające jednak miejsce w okresie kina dźwiękowego, kiedy stanowiły swoiste technologiczne skamieliny w dobrze już ugruntowanym krajobrazie dźwiękowej kultury medialnej. Skupię się na przykładzie działań głuchego Amerykanina Emersona Romero, który właśnie za pomocą plansz dialogowych próbował zapewnić dostęp do kinowej rozrywki niesłyszącym widzom, odciętym od niej przez dźwiękową rewolucję w końcu lat dwudziestych XX w. Zaniechano wówczas produkcji filmów niemych a głucha widownia została pozbawiona dostępu do głównego nurtu kultury filmowej. Działania Romero oraz ich recepcja przez niesłyszącą widownię przedstawione zostaną na podstawie badań przeprowadzonych w archiwach Uniwersytetu Gallaudeta w Waszyngtonie oraz kwerendy źródeł prasowych obejmującej czasopisma wydawane przez głuchych lub dla nich: „The Silent Worker”, „American Annals of the Deaf”, „The Volta Review”, „The Deaf American”.

Bazując na koncepcji ekologii mediów/techniki, stawiam tezę, że w nowym środowisku technologicznym przestarzałe rozwiązania wytwarzają nowe kulturowe i społeczne praktyki, zyskują nowych użytkowników, a także nowe znaczenia i wartości, jakie są z nimi związane.

Przemiany technosfery i technologiczne skamieliny

Już przeszło dwie dekady temu, brytyjski historyk techniki David Edgerton postulował, aby na dzieje techniki patrzeć z perspektywy społecznych i kulturowych strategii

- 1 Termin post-pamięci zaproponowała Marianne Hirsch w odniesieniu do pamięci o Zagładzie funkcjonującej w kolejnych pokoleniach ocalonych, a więc niezależnie od bezpośredniego doświadczenia traumy (M. Hirsch, *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge, London 1997; eadem, *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York 2012). Jakkolwiek termin ten odnosi się do „problemu międzypokoleniowej transmisji traumatycznej przeszłości” (A. Ubertowska, *Praktykowanie postpamięci. Marianne Hirsch i fotograficzne widma z Czernowitza*, „Teksty Drugie” 2013, nr 4, s. 269), to sądzę, że można poczynić próbę użycia tej kategorii także w relacji do pamięci o przeszłych praktykach kulturowych i obiektach technicznych, w odniesieniu do których nie ma już powszechnego doświadczenia partycypacji czy użytkowania.
- 2 W podobny sposób na gruncie folklorystyki rozróżnia się folklor oraz folklorizm. Podczas gdy pierwszy dotyczy funkcjonowania artefaktów i praktyk wysyconych znaczeniami kultury w jakiej powstają, drugi wyrwa je z oryginalnego kontekstu i umieszcza w nowym, odmiennym i współczesnym otoczeniu, posługując się nimi jako nośnikami estetycznych skojarzeń. Koncepcję tę wprowadził Józef Burszta dla opisanego dzieł artystycznych inspirowanych sztuką ludową i „wyzyskujących” ją (J. Burszta, *Folklorizm w Polsce*, [w:] *Folklor w życiu współczesnym. Materiały z Ogólnopolskiej Sesji Naukowej w Poznaniu 1969*, red. B. Linette, Poznań 1970, s. 9–26).
- 3 Prezentacja dialogu wypowiedzanego przez postaci to zadanie najbardziej kojarzone z planszami tekstowymi, przekazywały one jednak także inne informacje, jak opisy stanów emocjonalnych bohaterów, czas i miejsce akcji czy komentarz dotyczący fabuły.

jej użytkowania oraz znaczeń przypisywanych różnorodnym rozwiązaniom technicznym i wpisywanych w nie wartości⁴. Jakkolwiek oczywisty wydawać może się taki pogląd, współczesne studia nad dziejami techniki wciąż koncentrują się na wynalazczości, analizie technologicznych oraz naukowych kontekstów konkretnych innowacji, a biografie wynalazców bywają heroizowane. Konkretnym rozwiązaniom nadaje się wymiar osiągnięć „przełomowych”, „wyprowadzających swoje czasy” i „wyznaczających nowe kierunki”. Ich twórców często wpisuje się w różnorodne polityki tożsamości (narodowej, mniejszościowej, związanej z pochodzeniem czy statusem społecznym), które mają wskazywać na twórczy i innowacyjny potencjał konkretnych nacji i grup, w tym mniejszościowych⁵. Narracje takie spełniać mogą istotną rolę w stymulowaniu samoświadomości konkretnych społeczności, włączając ich reprezentantów w opowieść historyczną głównego nurtu i dając im reprezentację w sferze aktywności utożsamianej z prestiżem. Jednak koncentrowanie się na genezie konkretnych rozwiązań (czy też *à rebours* – na technicznych fiaskach czy projektach niespełnionych⁶) może utrudniać zauważenie różnorodnych scenariuszy użytkowania, odrzucania, ponownego odkrywania i negocjowania afordancji technologii już po jej debiucie i okresie świetności. Walter Vincenti ostrzegał, że skupienie się na innowacyjności i genezie nowych technologii oraz dominacja perspektywy czysto teoretycznej i historycznej w badaniach dziejów techniki prowadzić może do jej niepełnej lub wręcz wadliwej epistemologii⁷.

Badacze coraz baczniejszą uwagę zwracają na praktyki ponownego wykorzystania konkretnych przedmiotów (*re-use*), wskazując na różnorodne konteksty ich występowania – od niedoboru, po celebrowanie tradycji⁸ i antykonsumpcjonistyczną deklarację. Analizie poddawane są także przemiany zastosowania konkretnych rozwiązań (*re-purpose*) oraz ich naprawianie i konserwacja (*re-pair* oraz *maintenance*⁹). Odkrywają dla historii techniki różnorodne wzory interakcji użytkowników z rzeczywistymi obiektami, ich nowe znaczenia i przypisywane im wartości oraz dowartościowują nieoficjalne obiegi przedmiotów i idei oraz kulturowe praktyki.

Jedną z bardziej nośnych badawczo i teoretycznie kontrpropozycji wobec absolutyzujących, ewolucyjnych i linearnych narracji o historii techniki jest zaproponowana przez Siegfrieda Zielńskiego perspektywa archeologiczna. Wywiedziona z myśli Michela Foucaulta archeologia mediów doprowadziła Zielńskiego do koncepcji wariantologii. Jej celem jest odkrywanie historii niedostrzeganych lub aktywnie pomijanych przez piśmiennictwo głównego nurtu oraz ekspozycja dyskursów i narracji, które przykrywa się do dominującej

4 D. Edgerton, *From Innovation to Use: Ten Eclectic Theses on the Historiography of Technology*, „History and Technology. An International Journal” t. 16, 1999, nr 2, s. 112.

5 Na przykład: S. Lotysz, *Wynalazczość polska w Stanach Zjednoczonych*, Warszawa 2013; H. Lang, *Deaf Persons in the Arts and Sciences: A Biographical Dictionary*, Greenwood, Westport 1995; A.E. Klein, *The Hidden Contributors: Black Scientists and Inventors in America*, Doubleday, Garden City 1971.

6 Na przykład: W. Ley, *Engineers' Dreams*, New York 1954; F. Locher Freiman, N. Schlager, *Failed Technology: True Stories of Technological Disasters*, New York 1994.

7 W. Vincenti, *Engineering Knowledge, Type of Design, and Level of Hierarchy: Further Thoughts about What Engineers Know...*, [w:] *Technical Development and Science in the Industrial Age*, red. P. Kroes, M. Bakker, [b.m.w.] 1992, s. 17–18.

8 Na przykład: A. Fennetaux, A. Junqua, S. Vasset, *The Afterlife of Used Things: Recycling in the Long Eighteenth Century*, New York, London 2014.

9 Na przykład: S. Krebs, G. Schabacher, H. Weber, *Kulturen des Reparierens. Dinge – Wissen – Praktiken*, Bielefeld 2018.

wizji dziejów techniki, niwelując wpisane w nie różnice i odmienność¹⁰. Można powiedzieć, że to perspektywa fenomenologicznego, nieuprzedzonego obowiązującymi dyskursami spojrzenia na dawne technologie, uwalniająca je z teleologicznej narracji, w której minione rozwiązania nieuchronnie prowadzą ku tym, dziś uznanym za dominujące. W taki sposób Zielinski pisze między innymi o „mieście kinematografii”, koncepcji przedstawiającej kino jako punkt docelowy rozmaitych projektów chronofotograficznych. Wariantologia pozwala w odmienny sposób spojrzeć także na rozwiązania funkcjonujące w obrębie techniki filmowej – takie jak plansze tekstowe. Co do niej również dominuje bowiem narracja postępu – rozwoju, którego celem jest coraz większa złożoność, kolor i dźwięk.

Wariantologia otworzyła pole dla rozważania historii techniki w różnorodnych perspektywach czasowych i relacjach, czego przykładem może być geologia mediów Jussi Parikki, który bezpośrednio wywodzi swoją koncepcję z propozycji Zielinskiego¹¹ czy, do pewnego stopnia, ekologia mediów. Tej ostatniej poświęcić pragnę nieco więcej uwagi, gdyż wydaje się szczególnie poręczna w opisie i analizie plansz tekstowych, jak i innych technologii, które występują poza swym „naturalnym” habitatem, czasami w sposób zaskakujący, a czasami sprzeczny z przyjętym poglądem na dynamikę rozwoju techniki. Matthew Fuller pisze, że „ekologia stała się najbardziej ekspresyjnym językiem wskazującym na wielkoskalowe i wzajemne zależności procesów i obiektów, bytów i rzeczy, wzorów i materii”¹². W tym rozumieniu ekologia mediów (a przyjmuję, że dodać można też: techniki) eksponuje interaktywne relacje bardzo różnych aktorów.

Bodaj najbardziej rozpowszechnionym rozumieniem ekologii mediów jest propozycja Neila Postmana. Pojęciem ekosystemu metaforyzował on medialne otoczenie człowieka, wpływające na jego myśli, uczucia i zachowanie, w którym człowiek musi nauczyć się poruszać, by przeżyć¹³. Jak celnie zauważa Fuller, podejście to bazuje na idei środowiskowej homeostazy, która służyć ma dobrostanowi człowieka i jego kulturze (dość konserwatywnie przez Postmana pojmowanej). Sam Fuller postuluje, by w koncepcji ekologii mediów/techniki, nie zatracać analizy ich fundamentalnej materialności, ale dostrzegać do jakiego stopnia konkretne obiekty uwikłane są w różne obiegi szeroko rozumianej informacji. Zakres pytań o uwikłanie można rozszerzyć o działanie, znaczenie i relacje. Fuller pytaniem kreśli horyzont ambicji wobec ekologii mediów/techniki:

czyż jest różnorodność systemów medialnych z ich wielorakimi, poszczególnymi lub współdzielonymi rytмами, kodami, politykami, potencjalnościami, predyspozycjami i czynnikami sprawczymi oraz jak one wszystkie mieszają się, wpływają na siebie, a także tworzą wzory, zagrożenia i możliwości¹⁴?

W koncepcji ekologii mediów/techniki nacisk położony jest zatem na sieciową i procesualną dynamikę technologicznej zmiany, która śledzona jest nie tyle w odniesieniu do konkretnych rozwiązań, co ich kontekstów – technologicznych i gospodarczych, ale też społecznych i kulturowych.

10 S. Zielinski, *Variations on Media Thinking*, Minneapolis, London 2019, s. 37.

11 J. Parikka, *A Geology of Media*, Minneapolis, London 2015, s. 7–8, 37–45.

12 M. Fuller, *Media Ecologies. Materialist Energies in Art and Technoculture*, Cambridge, London 2005, s. 2.

13 N. Postman, *What is Media Ecology?*, Media Ecology Association, www.media-ecology.org/media_ecology [dostęp 30.03.2019].

14 M. Fuller, op. cit., s. 2.

W aparacie interpretacyjnym, jaki daje metafora ekologii mediów/techniki, widzę potencjał do odzyskania dla kulturowej i historycznej refleksji nad techniką tych rozwiązań, które zazwyczaj pozostają na marginesie rozważań lub używane są instrumentalnie jako element ewolucyjnego scenariusza spajający kolejne etapy liniowej narracji o postępie. O ile wariantologia pozwala uwolnić je spod dominacji hegemonicznej narracji historycznej, włączając w nią inne potencjalności, to nastawiona na relacyjność ekologia eksponuje zmiany znaczeń, wartości oraz użytkowników, w miarę jak w technosferze pojawiają się nowe rozwiązania. W propozycji technologicznej ekologii wszystkie, nawet przestarzałe, minione czy nietrafione pomysły mają swoje miejsce nie tyle jako relikty przeszłości, co niezbywalne elementy techno-kulturowego „ekosystemu”. Pozostają w nim nawet po rynkowej „śmierci” podlegając przekształceniom i niekiedy (bo nie zawsze) przyjmując nowe role. Metafora technologicznej ekologii pozwala także nie stracić z pola widzenia rozwiązań w zmieniającym się otoczeniu technologicznym, gdy znikają z głównego nurtu. Bywa, że nie giną, lecz relokują się na obrzeża zajmując swego rodzaju nisze, gdzie z powodzeniem funkcjonować mogą na marginesach – używane w nowy sposób, przez innych użytkowników i z odmiennymi zestawami znaczeń i wartości niż te oryginalnie w nie wpisane. To właśnie przypadek filmowych tablic tekstowych.

Plansze tekstowe, przełom dźwiękowy i głusi widzowie

Plansze tekstowe jako nośniki filmowej narracji, choć dziś wydają się charakterystyczne dla kina niemego, pojawiły się w nim dość późno. André Gaudreault podkreślił, że w początkowych dekadach kina miały funkcje całkowicie zewnętrzne wobec wizualnej i fabularnej zawartości filmów – przedstawiały ich tytuły, jak sygnalizuje angielski termin *title*. W miarę jak pojemność rolki filmowej rosła umożliwiając pomieszczenie na niej więcej niż jednego filmu, plansze stały się *subtitles*, a więc zapowiedziami kolejnych, nie zawsze związanych ze sobą scen. Treści z plansz pojawiały się także na plakatach promujących pokazy filmowe stanowiąc zapowiedź tego, co widz zobaczy na ekranie¹⁵. Z czasem plansze przemieszczały się do „wnętrza” filmu, coraz silniej się z nim integrując. Jednocześnie ewoluowała ich rola – z zapowiedzi fabuły i zaznaczenia autorstwa stały się nośnikiem „historycznego tła, ekspozycji, komentarza, nastroju i atmosfery, ironii, morału, dialogu oraz dowcipu” w poszczególnych scenach¹⁶. W epoce filmu niemego plansze stały się istotnym środkiem narracyjnym i kluczowym elementem filmowej wizualności oraz praktyk produkcyjnych. To one lokowały poczynania bohaterów w czasie, ujawniały ich emocje i przewidywania czy – w końcu – prezentowały ich wypowiedzi. Gdy na gruncie kina wypracowano inną metodę zapewniania widzom tej wiedzy, czyli dźwięk, niosący słowa wypowiedane przez bohaterów, los plansz tekstowych wydawał się przesądzony.

Przełom dźwiękowy, który symbolicznie wyznacza premiera filmu *Śpiewak jazzbandu* w reżyserii Alana Croslanda w 1927 r., znacząco zmienił także położenie niesłyszących widzów. John S. Schuchman, amerykański pedagog i historyk zauważył, że z perspektywy

15 A. Gaudreault, *Titles, Subtitles, and Intertitles: Factors of Autonomy, Factors of Concatenation*, „Film History” t. 25, 2013, nr 1–2, s. 86.

16 J. Basinger, *Introduction*, [w:] eadem, *Silent Stars*, New York 2000 [brak numeru strony].

studiów nad niesłyszaniem (*deaf studies*), epokę kina niemego uznać trzeba za „złotą erę” filmu¹⁷, gdyż produkcje nieme, opowiadające historie w dużej mierze poza językiem werbalnym, nie czyniły dystynkcji między słyszącymi i głuchymi widzami. Jakkolwiek niesłyszający kinomani rzeczywiście dotkliwie odczuli wprowadzenie dźwięku, przede wszystkim dialogu, to trzeba zaznaczyć, że w pierwszych dwóch dekadach kina, filmy także bywały niezrozumiałe bez komentarza lektora. Germain Lacasse, analizując jego rolę w początkach kina, podaje przykład filmu *Chata Wujka Toma* Edwina S. Portera z 1903 r. jako kompletnie nieczytelnego bez głosu tłumaczącego, kto jest kim na ekranie¹⁸. Z opowieści lektora głusi byli wykluczeni, jednak w miarę rozwoju sztuki filmowej jego mowa zastępowana była innymi narzędziami budowania narracji – scenariuszem, montażem i tablicami tekstowymi. Odejście od lektorskiego komentarza udostępniło kino niesłyszającym widzom na równi z tymi słyszącymi, zaś zdolność czytania z ruchu warg (a był to standard głuchej edukacji) uprzywilejowała głuchych widzów, ponieważ z projekcji wynosili więcej niż osoby słyszące. Miało to swoje niespodziewane konsekwencje. Aktorom na planie zdarzało się zachowywać przed kamerą dość swobodnie i wyrażać niestosownie, czego nie rejestrowały wprawdzie żadne mikrofony, ale nagrywała kamera, co wywoływało konsternację głuchych widzów. Problem był na tyle powszechny, że w reakcji na głosy oburzenia płynące ze środowiska niesłyszających w 1911 r. amerykańskie Board of National Moving Picture Film Censors wskazało (słyszcząca) delegatkę, by tropiła wulgaryzmy na filmowym ekranie¹⁹.

Rozszerzenie sfery wizualnej „ruchomych obrazów” o dźwięk zmieniło filmowy sposób opowiadania tak zasadniczo, że kino stało się dla głuchych widzów praktycznie niedostępne. Zbyt wiele informacji koniecznych do zrozumienia fabuły przekazywanych było w dialogach, a te były poza zasięgiem niesłyszających widzów. W 1930 r. George Veditz, prezydent amerykańskiego National Association of the Deaf (NAD) ubolewał:

nie da się wypowiedzieć, jak ogromną rolę w życiu głuchych odgrywały filmy w swej przeszłej, niemej formie. Podobnie niewypowiedziana jest strata, którą przyniosły filmy dźwiękowe [...] nie tak dotkliwa dla słyszających, ale sprawiająca, że już niewielu głuchych chodzi do kina²⁰.

Veditz postulował powołanie komisji, która negocjowałaby z największymi wytwórcami filmowymi, jak Metro–Goldwyn–Mayer, Paramount, Columbia, Warner Brothers czy Universal, strategię równego dostępu do ich filmów dla głuchych Amerykanów. Jedną z propozycji miało być wprowadzenie do filmów dźwiękowych, znanych z kina niemego plansz tekstowych. Veditz wskazał bowiem, że to nie tyle sam dźwięk, co właśnie rezygnacja z plansz odcięta głuchych widzów od filmowej rozrywki. Argumentował, że na ich przywróceniu zyskać mogliby także i słyszący widzowie, gdyby na przykład stracili wątek w oglądanym filmie²¹. Komisja nie powstała, lecz w 1937 r. NAD powróciło do pomysłu

17 J.S. Schuchman, *The Silent Film Era: Silent Films, NAD Films, and the Deaf Community's Response*, „The Sign Language Studies” t. 4, 2004, nr 3, s. 231–238.

18 G. Lacasse, *The Lecturer and the Attractions*, [w:] *The Cinema of Attractions Reloaded*, red. W. Strauven, Amsterdam 2006, s. 182.

19 J.S. Schuchman, *Hollywood Speaks. Deafness and the Film Entertainment Industry*, Urbana 1999, s. 36.

20 G.W. Veditz, *Motion Pictures and the Deaf*, „American Annals of the Deaf” t. 76, 1931, nr 3, s. 299.

21 *Ibid.*, s. 299–300.

opatrywania przynajmniej części kopii filmowych napisami dla niesłyszących widzów – czy to w postaci plansz prezentujących zapis dialogów, czy napisów umieszczanych bezpośrednio na taśmie filmowej²². Jednak nanoszenie angielskich napisów na taśmy z filmami realizowanymi w języku angielskim było rozwiązaniem całkowicie nieoptymalnym zarówno dla producentów, jak i dystrybutorów. Niesłyszący, wykluczeni z kultury filmowej głównego nurtu, pragnąc zachować do niej dostęp musieli działać na własną rękę, dostępnymi sobie środkami. Misję stworzenia narodowej filmoteki dla głuchych podjął niesłyszący aktor Romero (1900–1972), którego dobrze zapowiadającą się hollywoodzką karierę przeżywał przełom dźwiękowy.

Emerson Romero w Hollywood

W epoce kina niemego głusi uczestniczyli w kulturze filmowej zarówno w kinowych fotelach, jak i przed kamerą. Dla głuchych aktorów specyficzna czy niewyraźna mowa nie stanowiła przeszkody w filmowej karierze, gdyż na planie nie było mikrofonów, które mogłyby ją zarejestrować. Na ekranach pojawiał się, raczej z finansowej potrzeby niż aktorskich ambicji, Granville Redmond (1871–1935), niesłyszący malarz impresjonista, który współpracował między innymi z Charliem Chaplinem przy *Pieskim życiu* (1918), *Brzdącu* (1921) i *Światach wielkiego miasta* (1921). Występował także Albert Ballin (1861–1932), również malarz i pasjonat kina, który dodatkowo publikował na łamach głuchej prasy wywiady z ludźmi filmu oraz artykuły poświęcone tematyce filmowej. W przeciwieństwie do Redmonda przejawiał on aktorskie aspiracje, dlatego jego własna, jak i innych głuchych aktorów pozycja w Hollywood wydawała mu się niesatysfakcjonująca. Ballin podkreślał wprawdzie, że we wszystkich studiach filmowych traktowany był uczciwie i z szacunkiem, jednak nie dawano mu szansy na bardziej eksponowane role, a te, które udawało mu się zdobyć zawdzięczał wyłącznie własnej determinacji²³. Jak pisał, rozczarowująca pozycja głuchych aktorów w amerykańskim przemyśle filmowym wynikała z faktu, że reżyserzy nie znali języka migowego, który pozwoliłby na swobodną współpracę²⁴.

W innym położeniu był Romero, ukończył bowiem nowojorską szkołę dla niesłyszących Wright Oral School, która ukierunkowana była na trening mowy oraz czytanie z ruchu warg i słynęła z sukcesów na tym polu. Dzięki edukacji, jaką tam odebrał, Romero swobodnie komunikował się w języku angielskim oraz hiszpańskim, był w stanie kontynuować naukę w systemie powszechnym (ukończył studia inżynierskie) i odnaleźć się w przemyśle filmowym zdecydowanie skuteczniej niż używający języka migowego Ballin. Przygodę z filmem Romero rozpoczął na Kubie, dokąd powrócił po zakończeniu studiów. Dołączył do rodzinnej wytwórni Pan-American Film Corporation w Hawanie, specjalizują-

22 Ibid.

23 Wyjątkiem był film *His Busy Hour* z 1926 r., w którym Ballin zagrał jedną z postaci pierwszoplanowych. Reżyser James O. Spearing we wszystkich rolach obsadził niesłyszących aktorów. Był to element większego projektu, którego celem było zachęcenie głuchych do zainwestowania w film i stworzenia „głuchej” wytwórni filmowej. *His Busy Hour* nie wzbudził jednak większego zainteresowania ani wśród słyszącej, ani głuchej publiczności i nie wyszedł poza bardzo ograniczony krąg dystrybucyjny (J.S. Schuchman, *Hollywood Speaks*, s. 38).

24 A.V. Ballin, *Deaf Movie Actors and Their Prospects in Screenland*, „The Silent Worker” t. 39, 1927, nr 7, s. 214–217.

cej się w filmach promujących Kubę jako cel turystycznych podróży, ukierunkowanych na rodzimy, jak i amerykański rynek. Młody i przykuwający uwagę Romero czynił w filmach użytek ze swych akrobatycznych zdolności (amatorsko trenował zapasy²⁵). W tych produkcjach dostrzegł go Richard Harlan, urodzony w Limie reżyser, który ze zmiennym powodzeniem próbował swych sił w Hollywood. W 1926 r. sprowadził Romero na powrót do Stanów Zjednoczonych, by pod pseudonimem Tommy Albert występował w jego filmach. Dziś ich tytuły znane są z artykułu, jaki o Kubańczyku ukazał się na łamach magazynu dla głuchych „The Silent Worker”:

jeśli mieliście rzadką okazję zobaczyć filmy takie, jak *Beachnuts*, *The Cat's Meow*, *Sappy Days*, *Great Guns* czy *Hen-Pecked in Morocco*, to oglądaliście głuchego aktora. To nie kto inny jak Tommy Albert, który udowadnia światu, że nie trzeba słyszeć, by działać w branży filmowej²⁶.

W ciągu krótkiej filmowej kariery Romero wystąpił w ponad dwudziestu komediach²⁷, w których wcielał się w role amantów-żartownisiów, nie stroniąc od akrobatycznych popisów.

Przełom dźwiękowy przyniósł jednak nowe wymagania wobec aktorskiego rzemiosła filmowego: aktorzy musieli mieć doskonałą dykcję (szczególnie wobec niskiej jakości rejestracji dźwięku na planie, a później jego odtwarzania w sali kinowej), powinni też umieć śpiewać. Mowa Romero, jakkolwiek wyrehabilitowana i dobra jak na głuchą osobę, nie dawała mu szans na kontynuację aktorskiej kariery. Musiał opuścić przemysł filmowy – ten sam los spotkał wielu aktorów o nie dość ładnie brzmiącym głosie czy imigrantów o zbyt silnym akcencie. Romero utyskiwał po latach: „film zmienił się, a aktorzy pojawiają się na ekranie i mówią, mówią, mówią...”²⁸.

Romero przeniósł się na Wschodnie Wybrzeże, zatrudnił w banku, ale większość zawodowego życia spędził w Republic Aviation Corporation, firmie produkującej samoloty dla wojska. Od 1938 r. wydawał magazyn „Digest of the Deaf” oraz współorganizował w Nowym Jorku niezależną głuchą scenę teatralną – założona przez niego, wspólnie z Samem Blockem i Johnem Funkiem, Theater Guild of the Deaf funkcjonowała blisko dwadzieścia lat. W 1959 r. założył firmę Vibralarm Service, która produkowała wibrujące i świetlne budziki, zegarki i dzwonki²⁹ oraz tzw. elektryczne nianie³⁰ przeznaczone dla niesłyszących, które cieszyły się zainteresowaniem także słyszących konsumentów³¹. Ta właśnie działalność przyniosła mu finansowy sukces i uznanie. W 1970 r. Romero nagrodzony został przez nowojorski oddział NAD za „wyróżniającą się wolontariacką służbę głuchej społeczności [...] niestrudzoną pracę i poświęcenie na jej rzecz”³². Tym jednak, co jego samego napawało największą dumą był projekt udostępniania filmów dźwiękowych głuchej spo-

25 H.G. Lang, B. Meath-Lang, *Deaf Persons in the Arts and Sciences*, Greenwood, Westpoint, London 1995, s. 302.

26 J.E. Penn, *A Deaf Movie Star*, „The Silent Worker” t. 39, 1927, nr 6, s. 162.

27 E. Rosenholz, R. Brown Sturm, *Emerson Romero: Man of Thousand Lives*, „The Deaf American” t. 24, 1972, nr 5, s. 8.

28 E. Romero, *The National Film Library for the Deaf*, „The Silent Worker” t. 3, 1951, nr 5, s. 23.

29 H.G. Lang, B. Meath-Lang, op. cit.,

30 E. Rosenholz, R. Brown Sturm, op. cit., s. 7–10.

31 *That's My Pop*, „The Deaf American” 1965, nr 9–10, s. 10.

32 E. Rosenholz, R. Brown Sturm, op. cit., s. 10.

teczności za pomocą plansz dialogowych³³. Działalność tę podjął niedługo po zakończeniu II wojny światowej.

Filmowa partyzantka

W 1947 r. Romero z własnych oszczędności zakupił kilka dźwiękowych filmów fabularnych i dokumentalnych wraz z listami dialogowymi³⁴. Miały się one stać zaczątkiem narodowej filмотeki głuchych³⁵, w której filmy opatrywane byłyby planszami na wzór tych z niemego kina. Były aktor dobierał filmy do tej kolekcji z myślą o tablicach dialogowych: „miały na tyle akcji, by mieć walor rozrywkowy, a jednocześnie zawierały możliwie mało scen mówionych”³⁶. Romero nieprzypadkowo sięgnął po plansze tekstowe – znał tę metodę z własnego doświadczenia zdobytego na planach filmowych w czasach, gdy aktorzy (szczególnie występujący w filmach niskobudżetowych) wykonywali prace techniczne i organizacyjne. Romero podczas swego hollywoodzkiego epizodu pomagał na planie filmowym w realizacji zdjęć, montażu, a także wmontowywał plansze tekstowe w gotową taśmę filmową. W udzielonym w 1927 r. wywiadzie twierdził, że zadanie to jest „trudniejsze, niż mogło się widzom wydawać”³⁷, jednak na początku lat pięćdziesiątych, gdy promował projekt narodowej filмотeki głuchych, opisywał je jako proces „w gruncie rzeczy prosty”, choć eksponował fakt, że wymagał „żmudnej i uważnej pracy”³⁸.

Romero przygotowując się do udostępnienia dźwiękowego filmu głuchej widowni, kilkakrotnie oglądał go, by zapoznać się z fabułą i lokalizacją dialogów. Często musiał też decydować o ich skróceniu lub wyeliminowaniu tych kwestii, które nie miały istotnego wpływu na zrozumienie akcji. Uproszczeniem dialogów na potrzeby głuchych widzów, którzy nie posługiwali się swobodnie językiem angielskim, zajmowała się jego (także niesłysząca) żona, Emma C. Romero³⁹. Selekcja dialogów do umieszczenia na planszach oraz ich maksymalne skrócenie były priorytetem, gdyż liczba tablic determinowała zarówno koszty przedsięwzięcia (każdą należało wydrukować, sfilmować i wywołać), jak i liczbę cięć, które podczas projekcji musiał znieść widz – każda plansza oznaczała przerwanie filmowej opowieści. Jeanine Basinger w książce *Silent Stars* z entuzjazmem pisze o możliwościach, jakie w kinie niemych dawały plansze tekstowe:

prowokowały ciągłą interakcję z widzem. Jeśli były dobrze zrobione, to nakładały się na opowieść nigdy nie przerywając jej niepotrzebnie, nie rujnując nastroju, nie dostarczając zbędnych informacji [...] Doskonałe tempo wielu niemych filmów osiągnęto właśnie dzięki planszom z tekstem⁴⁰.

33 Ibid., s. 7–10.

34 *Gallaudet Encyclopedia of Deaf People and Deafness*, t. 3, red. J.V. Van Cleve, New York 1987, s. 270.

35 *National Film Library for the Deaf*, „The Volta Review” t. 49, 1947, nr 11, s. 524.

36 E. Romero, op. cit., s. 23.

37 J.E. Penn, op. cit., s. 163.

38 E. Romero, op. cit., s. 23.

39 *Man with No Hearing Has Extra Big Heart, and Hobby to Prove It*, „The Mechanist” t. 10, 1955, nr 31, s. 13.

40 J. Basinger, op. cit.

Autorka dodaje: „złe filmy miały za wiele plansz i to najczęściej służących tylko zaprezentowaniu dialogu”⁴¹. Mimo selekcji i skrótów filmy przygotowywane przez małżonków Romero niestety doskonale mieściły się w powyższej definicji „złego filmu”. By uczynić film dźwiękowy (nie bez powodu nazywany w Ameryce „mówionym” – *talkie*) zrozumiałym dla głuchego widza, Romero zmuszony był wmontować w pojedynczy film około pięćset plansz dialogowych, tworząc dźwiękowo-nieme hybrydy. Całość starał się synchronizować z ruchem warg aktora wypowiadającego daną kwestię – klatki z dialogami wmontowywał w miejsce wyciętych ujęć, tuż po otwarciu ust, a przed ich zamknięciem. Plansza widoczna była na ekranie zgodnie ze wzorem: jedna sekunda na każde dwa wyrazy napisu⁴².

Romero przygotowywał filmy z wielkim poświęceniem i kosztem własnych oszczędności oraz czasu – opracowanie jednego filmu wymagało nakładu około tysiąca dolarów⁴³, a montaż klatek z planszami zajmował co najmniej tydzień codziennej, ośmiogodzinnej pracy⁴⁴. Prezentował je w szkołach dla niesłyszących, klubach dla głuchych i kościołach prowadzących dla nich duszpasterstwo⁴⁵, jednak nie spotykały się one z pozytywnym przyjęciem. Trudno się temu dziwić biorąc pod uwagę stopień i charakter ingerencji w filmy – pół tysiąca cięć przerywających sceny musiało być dla widzów uciążliwe, a same napisy, pomimo skrótów bardzo wymagające pod względem językowym. Nadal były dłuższe i bardziej skomplikowane niż plansze z epoki kina niemego, kilkuwyrazowe, nierzadko grające wizualnością liter i znaków interpunkcyjnych oraz dające widzom więcej czasu na zapoznanie się z nimi – standardem była wówczas sekunda na przeczytanie jednego słowa⁴⁶. Trzeba pamiętać, że docelową publiczność stanowiły osoby swobodniej posługujące się językiem migowym niż angielskim, które z szybkim czytaniem mogły mieć problemy. Dodatkowo słabosłyszący i słyszący widzowie musieli zmierzyć się z kompletnie zrujnowaną ścieżką dźwiękową, poszarpaną wielokrotnymi cięciami. Dystrybutorzy filmowi ograniczani restrykcyjnymi licencjami i obawiający się piractwa niechętnie sprzedawali rolki z filmami. Romero udawało się nabywać tylko zużyte taśmy ze starymi filmami nienajlepszej jakości. I bez setek wmontowanych plansz produkcje te nie były atrakcyjną propozycją nawet dla spragnionej dostępnego kina głuchej publiczności⁴⁷.

Z centrum na peryferia – technologie wykluczonych

Jeśli rozpatrywać samowwancze i realizowane chałupniczo opatrywanie filmów dźwiękowych planszami dialogowymi z punktu widzenia skuteczności i efektywności, to trzeba uznać wysiłki Romero za fiasko. Potencjalni widzowie nie byli zainteresowani jego propozycją, a same filmy poszatkowane i ze zniszczoną warstwą dźwiękową uznać można raczej

41 Ibid.

42 Szczegółowy opis pracy Romero zamieścił w artykule *The National Film Library for the Deaf*, s. 23.

43 *Man with No Hearing*, s. 13.

44 E. Romero, op. cit., s. 23.

45 H.G. Lang, B. Meath-Lang, op. cit., s. 303; *That's My Pop*, op. cit.

46 P. Cherchi Usai, *Silent Cinema: A Guide to Study, Research and Curatorship*, London 2018, s. 159.

47 Niechęć producentów do udostępniania filmów by przygotowano napisy dla głuchych lub audiodeskrypcję dla niewidomych widzów była stałym elementem walki o dostępność kina. Producenci i dystrybutorzy filmowi obawiali się nielegalnego kopiowania i obrotu filmami. Sytuację tę zmieniły dopiero regulacje prawne zmuszające producentów treści audiowizualnych do zapewnienia pełnej dostępności swoim produkcjom.

za niszczone niż udostępnione. Mimo, że jeszcze w 1955 r. Romero snuł plany rozbudowy kolekcji do stu pełnometrażowych filmów⁴⁸ ostatecznie udało mu się przygotować cztery filmy pełnometrażowe oraz kilka dokumentalnych i krótkich metraży⁴⁹.

Doświadczenie Romero, zdobyte podczas pracy na planach filmowych oraz w post-produkcji na Kubie i w Hollywood, dało mu ekspercką wiedzę pozwalającą wmontowywać plansze dialogowe „jak w starych, niemych filmach”. Miał praktykę w zakresie techniki, która w latach dwudziestych była powszechna: dotyczyła jednej z najpopularniejszych form rozrywki, o szerokiej, międzynarodowej dystrybucji. Gdy Romero uczył się wykonywać i wmontowywać plansze w taśmę filmową, były one w samym centrum popularnej audiowizualności. Filmowe kompetencje Romero na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych były już nieaktualne w kinie głównego nurtu, jednak za pośrednictwem byłego aktora zostały relokowane w sferę pozostającą praktycznie całkowicie poza jurysdykcją oficjalnej kultury filmowej – w zamknięty obieg głuchych praktyk kulturowych.

Obrana przez Romero metoda udostępniania filmów wydawać może się nietrafiona, jednak oceniając jego wybór należy mieć na uwadze technologiczno-kulturowe uwarunkowania, w jakich były aktor zdecydował się ją zastosować: samodzielnego działania na małą skalę, bez instytucjonalnego wsparcia finansowego i technicznego. Ogromną zaletą plansz był ich stosunkowo niewielki koszt i możliwość wykonania w domowych warunkach. Warto zauważyć, że Romero nie był jedynym, który za pomocą plansz udostępniał filmy dźwiękowe niszowym grupom widzów, nie stanowiącym dla producentów filmowych istotnego i wartego inwestycji segmentu widowni. Kirsten Thomson wskazała, że w takiej samej, najtańszej z możliwych formie, prezentowano początkowo amerykańskie filmy dźwiękowe na mało rentownych rynkach zagranicznych (na przykład w Polsce), na które dystrybutorom nie opłacało się przygotowywać ani osobnych ścieżek dźwiękowych, ani napisów⁵⁰.

Wmontowywane w taśmę filmową plansze dialogowe były rozwiązaniem przestarzałym już na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych, kiedy stosował je Romero. Tym bardziej archaiczne były ponad dekadę później, gdy używał ich inny głuchy aktywista i filmowiec, prywatnie przyjaciel Romero – Ernest Marshall. Plansze z napisami wykorzystywał we własnych filmach realizowanych w amerykańskim języku migowym. Zachowane ulotki zapraszające na projekcje do klubów dla głuchych wskazują, że zdarzało się, że „głuche”, a więc migowe filmy (w tym te, realizowane przez Marshalla) wyposażane były w plansze z napisami z myślą o niemigających widzach – najczęściej osobach słyszących i słabosłyszących. Wspomina o tym broszura z 1956 r., zapraszająca do Independent Theatrical & Cinema Club for the Deaf na „niemal profesjonalny film fabularny z napisami tłumaczącymi występy głuchych aktorów” [podkreślenie oryginalne – M.Z.]⁵¹, czy ogłoszenie z 1959 r. zapowiadające „w pełni opatrzony napisami” film *The Face on the Bar-Room Floor*⁵². Z kolei w 1963 r. zapraszano na projekcję migowego filmu Marshalla *The Dream*, w którym głusi aktorzy „mówią” wmontowanymi w film planszami z napisami⁵³.

48 *Man with No Hearing*, s. 13.

49 *That's My Pop*, s. 10. W 1951 r. Romero wspominał o pięciu udostępnionych dla głuchych filmach (E. Romero, op. cit., s. 23).

50 K. Thompson, *Exporting Entertainment: America in the World Film Market, 1907–1934*, London 1985, s. 159.

51 Gallaudet University Archive, zesp. Papers of Ernest Marshall, sygn. MSS 152, folder 6.

52 Ibid.

53 Ibid.

Dokumenty te wskazują, że plansze dialogowe, na które nie było miejsca w kinie głównego nurtu od lat trzydziestych, stosowano nadal ponad trzy dekady później w swojej niszy: nieformalnych, oddolnych i niezależnych praktykach filmowych amerykańskich głuchych. Idąc tropem badaczki historii medycyny Donny Drucker, trwanie tego rozwiązania można nazwać „upartym”. Drucker proponuje kategorię upartej technologii (*stubborn technology*) sięgając po teorie z zakresu technofeminizmu i historii techniki, skupiającej się nie tyle na tworzeniu nowych rozwiązań, co na naprawianiu i podtrzymywaniu użyteczności tych już istniejących. Badaczka definiuje „technologię upartą” jako, po pierwsze, rozwiązanie utrzymujące się w praktykach użytkowników, pomimo że na rynku dostępne są rozwiązania nowsze, lepsze lub bardziej skuteczne, a po drugie, fenomen o emancypującym i równościowym potencjale. Za planszami dialogowymi jako strategią udostępniania filmów migowych w latach sześćdziesiątych przemawiały te same cechy, które ponad dekadę wcześniej zachęciły Romero: techniczna prostota i stosunkowo niskie koszty. Nie sposób odmówić im także wyzwającego potencjału – w założeniu twórców, umożliwiały społeczności wykluczonej i zmarginalizowanej dostęp do tekstów kultury, od których byli odcięci w wyniku procesów powszechnie określanych jako techniczny postęp, w tym przypadku – zapisu i reprodukcji dźwięku.

Filmowe plansze tekstowe to interesujący przykład technologicznej skamieliny, której udało się przetrwać w nowym środowisku co najmniej trzydzieści lat po tym, jak zaniechał ich przemysł filmowy. Jak wskazują przykłady Romero i Marshalla, w pewnych sytuacjach taki właśnie sposób uzupełniania filmu o treść werbalną najdogodniej odpowiada potrzebom twórców i propagatorów filmu. W tych sporadycznych przypadkach ujawnia się niedefinitywny charakter „śmierci” przestarzałych formatów i technik, które powracają nie tylko jako pozór i stylistyczna konwencja, ale także jako działające zgodnie ze swym przeznaczeniem narzędzie opowieści.

Podsumowanie

Plansze tekstowe przesunęły się z centrum komercyjnego kina głównego nurtu na filmowe peryferia działań amatorskich, niezależnych, realizowanych przez społeczność marginalizowaną, poza rynkową produkcją i dystrybucją. Tej relokacji, w zakresie społecznych, kulturowych oraz technicznych praktyk, towarzyszyło przekształcenie w płaszczyźnie wartości – plansze dialogowe stosowane przez Romero były nośnikami innych znaczeń i odmiennie były interpretowane niż te, stosowane w filmach epoki kina niemego. Oto pomimo niepowodzenia swojego przedsięwzięcia, Romero traktowany jest w głuchej historii i historii dostępności audiowizualnej, jako pionier napisów dla niesłyszących. Od jego nazwiska rozpoczynają się opowieści o walce głuchych o realizację obywatelskiego prawa do pełnego uczestnictwa w kulturze filmowej i telewizyjnej⁵⁴. Plansze Romero in-

54 Narodowa filmoteka dla głuchych jednak powstała, choć to nie Romero był jej inicjatorem. W 1949 r. grupa dyrektorów i nauczycieli ze szkół dla głuchych założyła Captioned Films for the Deaf (CFD). Gdy zebrali odpowiednie środki finansowe oraz wypracowali system taniego i skutecznego nanoszenia dialogów bezpośrednio na taśmę filmową, przekazali inicjatywę państwu. Federalne finansowanie i legislacyjne procedury zintensyfikowały prace nad udostępnianiem filmów do tego stopnia, że w latach sześćdziesiątych powstała ogólnonarodowa wypożyczalnia filmów dźwiękowych z napisami, przeznaczonych do rozpowszechniania wyłącznie

terpretowane bywają w kluczu politycznym jako ujawnienie wykluczenia, któremu podlegała głucha widownia, jak i próba przeciwdziałania mu. Były reakcją na nowy, kulturowy i estetyczny porządek w amerykańskim przemyśle rozrywkowym ukierunkowanym na paradygmat dźwiękowy i nie uwzględniający głuchych uczestników. W przygotowywane w duchu zrób-to-sam plansze Romero wpisuje się wywrotowy i emancypujący potencjał, wyrażający się w dążeniu do zmiany sytuacji konkretnej grupy widzów.

U schyłku lat siedemdziesiątych, kiedy napisy w kinie i telewizji stawały się w Stanach Zjednoczonych standardem, głusi poszukiwali patrona tego wywalczonego przez nich samych sukcesu. Dostrzegli w Romero bohatera spełniającego romantyczną wizję samotniczego dobroczyńcy, który wobec niedogodności świata słyszących, samodzielnie i z zaangażowaniem przekraczającym jego możliwości rozpoczął walkę o udogodnienie, które trzydzieści lat później stało się audiowizualnym standardem. Romero wpisano w model heroicznego pioniera oraz działacza-aktywisty, którego cechuje upór, poświęcenie, przedsiębiorczość, bezinteresowność i poczucie misji w walce, której orężem były tablice dialogowe.

W tym kontekście Romerowskie plansze reprezentują wartości, które przewyższają ich ówczesną skuteczność, a głucha wspólnota traktuje je jako powód do dumy, mimo, że ich efekt był zbyt złej jakości, by odnieść sukces. Uznano, że Romero rozpoczął swym nieudanym projektem drogę ku audiowizualności przyjaznej i dostępnej, a środek po jaki sięgnął – pozornie martwe i przebrzmiałe plansze z napisami „jak w niemym kinie” – przynajmniej symbolicznie stały się zaczątkiem pełnego kulturowego obywatelstwa głuchych Amerykanów.

Bibliografia

Źródła archiwalne

Gallaudet University Archive, zesp. Papers of Ernest Marshall, sygn. MSS 152, folder 6.

Literatura przedmiotu

Ballin A.V., *Deaf Movie Actors and their Prospects in Screenland*, „The Silent Worker” t. 39, 1927, nr 7, s. 214–217.

Basinger J., *Silent Stars*, New York 2000.

Burszta J., *Folklorizm w Polsce*, [w:] *Folklor w życiu współczesnym. Materiały z Ogólnopolskiej Sesji Naukowej w Poznaniu 1969*, red. B Linette, Poznań 1970, s. 9–26.

Edgerton D., *From Innovation to Use: Ten Eclectic Theses on the Historiography of Technology*, „History and Technology. An International Journal” t. 16, 1999, nr 2, s. 111–136, DOI 10.1080/07341519908581961.

Cherchi Usai P., *Silent Cinema: A Guide to Study, Research and Curatorship*, London 2018.

Fennetaux A., Junqua A., Vasset S., *The Afterlife of Used Things: Recycling in the Long Eighteenth Century*, New York, London 2014.

Fuller M., *Media Ecologies. Materialist Energies in Art and Technoculture*, Cambridge, London 2005.

- Gallaudet *Encyclopedia of Deaf People and Deafness*, t. 3, red. J.V. Van Cleve, New York 1987.
- Gaudreault A., Barnard T., *Titles, Subtitles, and Intertitles: Factors of Autonomy, Factors of Concatenation*, „Film History” t. 25, 2013, nr 1–2, s. 81–94, DOI 10.2979/filmhistory.25.1-2.81.
- Hirsch M., *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge, London 1997.
- Hirsch M., *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture After the Holocaust*, New York 2012.
- Klein A.E., *The Hidden Contributors: Black Scientists and Inventors in America*, Garden City 1971.
- Krebs S., Schabacher G., Weber H., *Kulturen des Reparierens. Dinge – Wissen – Praktiken*, Bielefeld 2018, DOI 10.14361/9783839438602.
- Lacasse G., *The Lecturer and the Attractions*, [w:] *The Cinema of Attractions Reloaded*, red. W. Strauven, Amsterdam 2006, s. 181–191.
- Lang H., *Deaf Persons in the Arts and Sciences: A Biographical Dictionary*, Westport 1995.
- Lang H.G., Meath-Lang B., *Deaf Persons in the Arts and Sciences*, Greenwood, Westpoint, London 1995.
- Ley W., *Engineers' Dreams*, New York 1954.
- Locher Freiman F., Schlager N., *Failed Technology: True Stories of Technological Disasters*, New York 1994.
- Łotysz S., *Wynalazczość polska w Stanach Zjednoczonych*, Warszawa 2013.
- Man with No Hearing Has Extra Big Heart, and Hobby to Prove It*, „The Mechanist” t. 10, 1955, nr 31, s. 13.
- National Film Library for the Deaf*, „The Volta Review” t. 49, 1947, nr 11, s. 524.
- Parikka J., *A Geology of Media*, Minneapolis, London 2015.
- Penn J.E., *A Deaf Movie Star*, „The Silent Worker” t. 39, 1927, nr 6, s. 162.
- Postman N., *What is Media Ecology?*, Media Ecology Association, www.media-ecology.org/media_ecology [dostęp 30.03.2019].
- Romero E., *The National Film Library for the Deaf*, „The Silent Worker” t. 3, 1951, nr 5, s. 23.
- Rosenholz E., Brown Sturm R., *Emerson Romero: Man of Thousand Lives*, „The Deaf American” t. 24, 1972, nr 5, s. 7–10.
- Schuchman J.S., *Hollywood Speaks. Deafness and the Film Entertainment Industry*, Urbana 1999.
- Schuchman J.S., *The Silent Film Era: Silent Films, NAD Films, and the Deaf Community's Response*, „The Sign Language Studies” t. 4, 2004, nr 3, s. 231–238, DOI 10.1353/sls.2004.0013.
- That's My Pop*, „The Deaf American” 1965, nr 9–10, s. 10.
- Thompson K., *Exporting Entertainment: America in the World Film Market, 1907–1934*, London 1985.
- Ubertowska A., *Praktykowanie postpamięci. Marianne Hirsch i fotograficzne widma z Czernowitz*, „Teksty Drugie” 2013, nr 4, s. 269–289.
- Veditz G.W., *Motion Pictures and the Deaf*, „American Annals of the Deaf” t. 76, 1931, nr 3, s. 299–300.

Vincenti W., *Engineering Knowledge, Type of Design, and Level of Hierarchy: Further Thoughts about What Engineers Know...*, [w:] *Technical development and Science in the Industrial Age*, red. Kroes P., Bakker M., [b.m.w.] 1992, s. 17–34.

Zdrodowska M., *Telefon, kino i cyborgi. Wzajemne relacje techniki i niesłyszenia*, Kraków 2021.

Zielinski S., *Variations on Media Thinking*, Minneapolis, London 2019, DOI 10.5749/j.ctvr6959d.

Finansowanie

Artykuł powstał w ramach projektu sfinansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2019/35/B/HS2/02287 – projekt *Głucha historia kina. Technologiczne i kulturowe relacje kina i niesłyszenia*.

dr **Magdalena Zdrodowska** – adiunkt w Instytucie Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego. Absolwentka etnologii i antropologii kulturowej oraz filmoznawstwa. Doktor nauk humanistycznych w zakresie nauk o sztuce. Od 2019 r. członkini Executive Committee of International Committee for the History of Technology ICOHTEC. Laureatka SHOT – Society for the History of Technology the International Scholars program. Prowadziła badania w School of Business na York University w Toronto (2011 r.), na Gallaudet University w Waszyngtonie (2014 r.), w Rochester Institute of Technology (2017 r.) oraz na University of Sheffield (2017 r.). W badaniach koncentruje się na relacjach między (nie)słyszeniem i niepełnosprawnością a techniką. Obecnie realizuje projekt badawczy *Głucha historia kina. Technologiczne i kulturowe relacje kina i niesłyszenia*.
e-mail: magda.zdrodowska@uj.edu.pl

Data zgłoszenia artykułu: 4 marca 2021

Data przyjęcia do druku: 7 czerwca 2021