

„Kwartalnik Filmowy” nr 117 (2022)  
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)  
<https://doi.org/10.36744/kf.1031>  
© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

**Krzysztof Loska**  
Uniwersytet Jagielloński  
<https://orcid.org/0000-0003-4078-798X>

# Oscar Micheaux i początki kina afroamerykańskiego

## Słowa kluczowe:

Oscar Micheaux;  
kino  
afroamerykańskie;  
kultura filmowa;  
początki kina;  
„film rasowy”

## Abstrakt

Autor omawia początki kina afroamerykańskiego na przykładzie twórczości Oscara Micheaux (1884-1951) – jednego z najwybitniejszych przedstawicieli tzw. filmu rasowego – i sytuuje jego twórczość w szerszym kontekście społecznym, kulturowym i politycznym, na tle działalności innych przedstawicieli branży, którzy w drugiej i trzeciej dekadzie XX w. podejmowali próby realizacji filmów przeznaczonych dla czarnej publiczności. Autor zwraca uwagę na szereg aspektów kształtujących kulturę filmową w społeczności afroamerykańskiej, takich jak system dystrybucji i promocji, praktyki wystawiennicze, wpływ cenzury na ostateczny kształt dzieła. Uwzględnia również zagadnienia stylistyczne oraz tematykę podejmowaną w „filmach rasowych”, a związaną z kwestią awansu społecznego, narracją emancypacyjną, polemiką ze stereotypami rasowymi, strategią „uchodzenia za białego” (*passing*) oraz obecnością tematów kontrowersyjnych (jak lincz i małżeństwa „międzyrasowe”).

W popularnych podręcznikach poświęconych historii kina udział afroamerykańskich przedsiębiorców w budowaniu przemysłu filmowego był marginalizowany, zaś w polskim piśmiennictwie wręcz pomijany<sup>1</sup>. Można wskazać wiele przyczyn tego stanu rzeczy. Po pierwsze, wytwórnie, w których powstawały filmy z udziałem czarnych reżyserów, aktorów i aktorek, działały poza głównym nurtem kina, niezależnie od systemu hollywoodzkiego. Po drugie, wyświetlano je w nielicznych salach przeznaczonych dla czarnej publiczności. Po trzecie, zapowiedzi i recenzje z pokazów premierowych zamieszczano przede wszystkim w prasie afroamerykańskiej. Po czwarte, większość tych produkcji zaginęła, co poważnie utrudnia prowadzenie prac badawczych<sup>2</sup>. Ograniczony dostęp do materiałów wizualnych nie oznacza jednak niemożności zrekonstruowania historii kina afroamerykańskiego, pozostają bowiem kwerendy archiwistyczne, pozwalające na analizę kontekstową, w której wykorzystuje się zachowane fotografie z planu oraz różnorodne źródła pisane: scenariusze, recenzje prasowe, ulotki reklamowe, dokumenty urzędowe, uwagi komisji cenzorskich oraz wspomnienia ludzi z branży.

### Wczesne filmy dokumentalne

W dawnych opracowaniach historycznych błędnie przyjmowano, że początki kina afroamerykańskiego wiązały się ze sposobem przedstawienia kwestii rasowych w *Narodzinach narodu* (*The Birth of a Nation*, reż. David Wark Griffith, 1915)<sup>3</sup>. Wprawdzie teza ta znajduje w pewnym stopniu potwierdzenie w wypowiedziach czarnych reżyserów, którzy wspominali o wizualnej polemice z utworem Griffitha podejmowanej pod koniec drugiej dekady ubiegłego wieku. Warto jednak pamiętać, że filmy afroamerykańskie powstawały wcześniej, o czym świadczą dokumenty oświatowe, realizowane w instytucjach edukacyjnych zajmujących się kształceniem mniejszości etnicznych. Mam na myśli działalność szkoły wyższej w Hampton oraz Instytutu Tuskegee, z którym przez wiele lat był związany Booker T. Washington – jedna z najważniejszych postaci ruchu na rzecz równouprawnienia<sup>4</sup>.

Kiedy w 1909 r. George W. Broome zaproponował zarządowi drugiej ze szkół wykorzystanie nowego środka przekazu, czyli filmu, jako narzędzia popularyzacji usług edukacyjnych, jego inicjatywa została przyjęta entuzjastycznie. W ten sposób powstał półgodzinny dokument *A Trip to Tuskegee* (1909), wyświetlany w prowizorycznych salach kinowych i budynkach parafialnych w stanie Alabama, gdzie mieściła się siedziba uczelni. Cztery lata później powstał podobny utwór *A Day at Tuskegee* (1913), zrealizowany przez powołaną w tym celu spółkę Anderson-Watkins Film Company<sup>5</sup>. Sprawdzonej wcześniej strategię promocyjną wykorzystano również w bliźniaczym college'u w Hampton, gdzie w 1913 r. został nakręcony dokument *John Henry at Hampton: A Kind of Student Who Makes Good*. Jego reżyserem był Leigh Richmond Miner, scenariusz napisała Cora Mae Folsom. Film pokazano najpierw studentom szkoły (pod koniec czerwca 1913 r.), a dopiero potem zorganizowano szerszą dystrybucję. W sierpniowym numerze czasopisma „Southern Workman” ukazało się obszernie streszczenie, dzięki któremu można uzyskać pewne wyobrażenie na temat tej zaginionej produkcji<sup>6</sup>.

Głównym celem pokazów było zebranie funduszy potrzebnych na dalszą działalność ośrodka w Hampton. Z tego powodu kilkuosobowy zespół wyruszył w trasę, aby zaprezentować dokument w sąsiednich miastach. Podobną funkcję

pełnił *Making Negro Lives Count* (1914/1915) nakręcony w grudniu 1914 r. na terenie kampusu. Materiał zmontowano i pokazano w styczniu następnego roku w Cleveland Hall Chapel (podczas seansu premierowego wystąpił zespół muzyczny), a potem wyświetlono w kilkunastu miastach leżących w środkowych i zachodnich stanach. Jeśli sugerować się opisem zamieszczonym na łamach „Southern Workman”, była to opowieść o awansie społecznym, którego warunek *sine qua non* stanowiło zdobycie dobrego wykształcenia.

## Pionierzy

Kluczową rolę w rozwoju afroamerykańskiego przemysłu filmowego odegrały dwa ośrodki miejskie – Chicago i Nowy Jork, gdzie mieszkali i pracowali: William D. Foster, Peter P. Jones, bracia Johnson – Noble i George Perry, Robert Levy oraz Hunter C. Haynes. Pierwszy z nich rozpoczął działalność w 1910 r. od powołania do życia firmy Foster Photoplay Company, jednak na realizację debiutu fabularnego czekał ponad trzy lata. Dopiero w 1913 r. chicagowska publiczność mogła zobaczyć film *The Railroad Porter* z Kidem Brownem i Lottie Grady w rolach głównych. Produkcja cieszyła się dużym powodzeniem, ponieważ reżyserowi udało się uchwycić obraz wielkomiejskiego życia czarnej klasy średniej. Sukces kasowy sprawił, że Foster od razu przystąpił do realizacji kolejnych filmów z udziałem aktorów wywodzących się z trupy scenicznej Pekin Stock Company: *The Grafters and the Maid* (1913) i *The Fall Guy* (1913)<sup>7</sup>.

W 1914 r. Peter P. Jones, działający z powodzeniem w chicagowskiej branży fotograficznej, założył przy wsparciu finansowym brazylijskich przedsiębiorców wytwórnię Peter Jones Film Company, która zadebiutowała w tym samym roku komedią *The Troubles of Sambo and Dinah* w reżyserii Matta Marshalla, aktora wywodzącego się z Pekin Stock Company<sup>8</sup>. Najważniejszym przedsięwzięciem Jonesa okazał się zrealizowany wspólnie z Alfredem Andersonem fabularyzowany dokument *For the Honor of the 8th Ill., U.S.A.* (1914) o 8. Pułku Piechoty walczącym w Zatoce Guantanamo przeciwko żołnierzom hiszpańskim w 1898 r., w którym wykorzystano materiały wizualne nakręcone przez płk. Franklina A. Denisona w czasie manewrów wojskowych (uzupełnione o fikcyjny wątek romantyczny).

W 1916 r. bracia Johnson z grupą inwestorów, wśród których znaleźli się Clarence A. Brooks i James T. Smith, założyli spółkę Lincoln Motion Picture Company. Wytwórnia działała przez blisko siedem lat i powstało w niej pięć filmów (uznawanych dziś za zaginione), do których zdjęcia nakręcił Harry Gant – jedyny biały członek ekipy, pracujący wcześniej dla Universal Pictures. W trzech pierwszych filmach – *The Realization of a Negro's Ambition* (1916), *The Law of Nature* (1916), *The Trooper of Company K* (1917) – główne role zagrał Noble Johnson, który z powodzeniem kontynuował karierę w Hollywood<sup>9</sup>; w dwóch kolejnych – *A Man's Duty* (1919) i *By Right of Birth* (1921)<sup>10</sup> – wystąpił Clarence Brooks. Pomimo ograniczonej liczby kopii filmowych właścicielom wytwórni udało się zbudować ogólnokrajową sieć dystrybucyjną, co stanowiło ewenement w branży.

Na wschodnim wybrzeżu sukcesy odnosił zamożny przedsiębiorca Hunter C. Haynes, który w pierwszym półroczu 1914 r. odpowiadał za produkcję serii komedii wyreżyserowanych przez Franka A. Wade'a dla Afro-American Film Company. Po kilku miesiącach Haynes założył własną wytwórnię, w której nakręcił

dwuroolkowy film *Uncle Remus' First Visit to New York* (1914), bardzo dobrze przyjęty przez recenzentów. Z kolei z nowojorskim Lafayette Theater była związana wytwórnia Reol Productions należąca do Roberta Levy'ego, w której na początku lat 20. powstało dwanaście filmów fabularnych z udziałem popularnych czarnych aktorek i aktorów scenicznych, m.in. Evy Morton, Shermana H. Dudleya, George'a Edwarda Browna i Lawrence'a Chenaulta<sup>11</sup>. Większość spółek produkcyjnych, nierzadko powoływanych do życia w celu realizacji jednego projektu, istniała zaledwie przez kilka miesięcy. Należały do nich: Unique Film Company, Photoplay Corporation, The Royal Gardens, The Leigh Whipper Film Company, Colored Feature Photoplay, The Downing Film Company i Rosebud Film Company.

W tamtym czasie głównym ośrodkiem afroamerykańskiej kultury filmowej było Chicago. Po pierwsze ze względu na liczną mniejszość etniczną (około 75 tys. osób), a po drugie z uwagi na stosunkowo dużą swobodę w prowadzeniu działalności biznesowej. Pierwszy kinoteatr kierowany przez Afroamerykanina, czyli Star Theater, uruchomiono dopiero w 1915 r. – najpierw zarządzał nim Tony Langston, potem William D. Foster, właścicielem zaś został Henry Jones, należący do najbogatszych czarnych przedsiębiorców w mieście. Jedną z głównych atrakcji był Phoenix Theater, otwarty w dawnej siedzibie Grand Theater, z widownią obliczoną na 321 miejsc. Za najbardziej wytworny, odwiedzany przez lokalną elitę uchodził natomiast Pickford Theater (dostępny również dla białej publiczności), zaś największym, bo przeznaczonym dla 1265 widzów, budynkiem był otwarty w 1918 r. Vendome Theater (wyburzony w 1949 r.)<sup>12</sup>.

## Zapomniana gwiazda

Najpierw w Chicago, a potem w Nowym Jorku pracował najwybitniejszy przedstawiciel afroamerykańskiej branży kinowej, który karierę artystyczną zakończył po II wojnie światowej. Oscar Micheaux urodził się 2 stycznia 1884 r. w rodzinie wyzwolonych niewolników i wychował na małej farmie na obrzeżach miasta Metropolis, położonego na południowym krańcu stanu Illinois. Jako szesnastolatek opuścił dom rodzinny i wyjechał do Chicago, później przeniósł się do Dallas, wreszcie kupił kawałek ziemi w Południowej Dakocie i ożenił się z córką pastora<sup>13</sup>. Micheaux nie zamierzał zostawać farmerem, lecz – pod wpływem książek Bookera T. Washingtona – pisarzem. W 1912 r. napisał autobiograficzną powieść *The Conquest: The Story of a Negro Pioneer*, którą wydał anonimowo wiosną następnego roku. Dwa lata później ukończył kolejną książkę, *The Forged Note*, która – podobnie jak debiut – została opublikowana przez małe wydawnictwo z siedzibą w Lincoln (w stanie Nebraska). Największym sukcesem okazała się wydana w 1917 r. i licząca ponad pół tysiąca stron powieść *The Homesteader*, w której można znaleźć zarys wielu tematów poruszanych przez autora w scenariuszach filmowych (m.in. motyw awansu społecznego i walki o wyjście z biedy) oraz upodobanie do schematu gatunkowego typowego dla melodramatu.

Chcąc zrozumieć znaczenie Micheaux dla kultury afroamerykańskiej, trzeba usytuować jego twórczość we właściwym kontekście, którym nie jest – jak słusznie zauważyła Charlene Register – kino hollywoodzkie okresu międzywojennego. Filmy realizowane przez czarnych reżyserów powstawały bowiem w innych warunkach ekonomicznych (z minimalnym budżetem, w małych

wytwórniach) i były wyświetlane w kinach odwiedzanych niemal wyłącznie przez czarną publiczność<sup>14</sup>.

Do połowy lat 70. ubiegłego wieku nazwisko Micheaux znane było garstce specjalistów, którzy widzieli zaledwie jeden z ponad dwudziestu niemych filmów nakręconych przez reżysera. W tamtym czasie ukazały się jednak pierwsze książki poświęcone obecności czarnych artystów w kinie amerykańskim napisane przez Donalda Bogle'a, Eileen Landay, Gary'ego Nulla, Daniela Leaba i Henry'ego Sampsona<sup>15</sup>. Dla interesującego nas ujęcia przełomowa jest monografia Thomasa Crippsa *Slow Fade to Black: The Negro in Motion Pictures*, w której Oscar Micheaux został wyróżniony jako autor niezależny, działający poza systemem wielkich wytwórni, a zarazem jeden z najwybitniejszych reprezentantów „filmu rasowego”<sup>16</sup>.

Kiedy w 1984 r. Whitney Museum of American Art zorganizowało pierwszą retrospektywę filmów tego reżysera, opinie krytyków były podzielone. Niektórzy z nich – jak Jim Hoberman – widzieli w nich nieudane pod względem artystycznym i technicznym próby zaadaptowania schematów kina głównego nurtu, inni – jak Richard Dyer – doceniali ich oryginalność. Nową perspektywę przyniosły dopiero lata 90., gdy udostępniono odnalezione wcześniej filmy nieme, dzięki którym historycy dostrzegli w twórczości Micheaux niepowtarzalny wariant kina autorskiego, zrywający z modelem narracyjnym dominującym w początkach XX w.<sup>17</sup>

## Pierwsze kroki

Micheaux zachęcony sukcesami literackimi postanowił przenieść na ekran jedną ze swoich powieści, do czego namawiali go właściciele wytwórni Lincoln Motion Picture Company. Do współpracy z braćmi Johnson ostatecznie nie doszło. Zamiast tego powstała firma Micheaux Film and Book Company z kapitałem zakładowym w wysokości 25 tys. dolarów. W połowie września 1918 r. niemający doświadczenia w branży filmowej, choć kreujący się na energicznego przedsiębiorcę, człowieka odnoszącego sukcesy oraz godnego zaufania Micheaux otworzył biuro w Chicago i wynajął atelier należące do wytwórni Ebony. Realizację zdjęć zaplanował na początek października, mimo że nie dysponował wtedy jeszcze gotowym scenariuszem ani nie skompletował ekipy, w czym pomógł mu dopiero William D. Foster.

W obsadzie pełnometrażowego *The Homesteader* znaleźli się nieobcyi z kamerą aktorzy sceniczni, związani z nowojorskim zespołem teatralnym Lafayette Players, który wystawiał sztuki w Chicago<sup>18</sup>. Iris Hall z uwagi na jasną karnację zagrała główną rolę żeńską dziewczyny pochodzącej ze Szkocji, w postać jej ojca wcielił się Charles S. Moore, a ich sąsiada Jeana Baptiste'a – alter ego autora pierwowzoru literackiego – odtwarzał nieznany nikomu Charles D. Lucas. Prawdziwym odkryciem aktorskim okazała się Evelyn Preer, przyszła gwiazda filmów Micheaux porównywana do Lillian Gish, która w ekranowym debiucie wcieliła się w postać nieszczęśliwej i niekochanej żony Jeana Baptiste'a (po przełomie dźwiękowym aktorka wystąpiła w kilku produkcjach hollywoodzkich<sup>19</sup>).

Uroczystą premierę filmu zorganizowano 20 lutego 1919 r. w zbrojowni 8. Pułku Piechoty w Chicago z udziałem popularnego tenora operowego George'a R. Garnera, który zaśpiewał arię z *Aidy* Verdiego, oraz orkiestry wykonującej muzykę skomponowaną przez Davida B. Peytona. Jeszcze tego samego dnia komisja

cenzorska nakazała usunięcie niektórych scen, co było warunkiem dalszego rozpowszechniania. Największe wątpliwości urzędników wzbudziła sugestia romansu międzyetnicznego, dlatego w niektórych stanach zaprezentowano skróconą wersję dzieła. Dopiero w marcu *The Homesteader* wyświetlono w innych salach kinowych Chicago – najpierw w Vendome Theater, potem w Atlas Theater i Pickford Theater. Pierwsza recenzja ukazała się dwa dni po premierowym pokazie na łamach „Chicago Defender”, choć artykuł ten należałoby określić raczej jako streszczenie, ponieważ autor ograniczył się do opisu fabuły<sup>20</sup>. Micheaux, który jednocześnie był producentem filmu, zajmował się również organizowaniem pokazów na środkowym zachodzie i południu kraju (w miastach takich jak Kansas City, Wichita, Topeka, Omaha, Nashville, Memphis, Atlanta i Nowy Orlean) oraz promocją – przygotowywał plakaty, rozsyłał ulotki reklamowe, czasem wynajmował samochód z megafonem i objeżdżał dzielnice zamieszkałe przez afroamerykańską mniejszość.

Podczas trwającego pół roku tournée po kraju Oscar Micheaux pracował nad nieukończoną powieścią i szkicował fabuły kolejnych filmów. Jeden z projektów przerodził się w scenariusz *Within Our Gates*, do którego zdjęcia rozpoczęły się jesienią 1919 r. w plenerach miejskich Chicago i w Capitol City Studio<sup>21</sup>. W głównej roli żeńskiej – nauczycielki Sylvii Landry – wystąpiła ponownie Evelyn Preer, jej przyszłego męża doktora Viviana zagrał Charles D. Lucas, zaś w postać drobnego rzezimieszka Larry’ego Pricharda wcielił się Jack Chenault. Niektórzy historycy kina widzą w filmie Micheaux odpowiedź na *Narodziny narodu*. Nie tylko z powodu tytułu, zaczerpniętego z innego filmu Griffitha, *Romansu z Doliny Szczęścia* (*A Romance of Happy Valley*, 1919)<sup>22</sup>, lecz również ze względu na wykorzystanie montażu równoległego oraz wizualną polemikę ze sposobami przedstawienia problematyki etnicznej, zwłaszcza kwestii linczu<sup>23</sup>. Można zgodzić się z Anną Siomopoulos, która w jednym z artykułów przekonująco uzasadniała, że o ile montaż równoległy służył Griffithowi do podkreślenia prostej opozycji między cnotą białych bohaterów a występkiem czarnych złoczyńców, o tyle Micheaux posługiwał się skomplikowaną strukturą narracyjną w celu przedstawienia szerszego kontekstu, pozwalającego pokazać złożoność relacji zachodzących wewnątrz społeczeństwa amerykańskiego<sup>24</sup>.

Fabuła *Within Our Gates* skupia się na losach młodej kobiety, która pracuje w szkole dla dzieci z ubogich rodzin afroamerykańskich, prowadzonej przez wielbego Wilsona Jacobsa (S. T. Jacks). Reżyser nieprzypadkowo wybrał Piney Woods jako miejsce akcji – działała tam szkoła z internatem, założona w 1909 r. przez Laurence’a C. Jonesa. Widzowie nie mieli wątpliwości, że to dzięki zaangażowaniu bohaterki oraz ofiarności poznanej przez nią starszej kobiety – przedstawicielki bostońskiej śmietanki towarzyskiej, przypominającej nieco postać białej dobrodziejki z *Chaty wuja Toma* Harriet Beecher Stowe – udało się zdobyć fundusze potrzebne na działalność ośrodka edukacyjnego.

Podobnie jak w dwóch pozostałych zachowanych filmach niemych tego reżysera, struktura narracyjna jest tu rozwichrzona, pozbawiona ciągłości przyczynowo-skutkowej, nie tylko ze względu na obecność licznych wątków pobocznych, lecz także z powodu krótkich przebitek ukazujących życie wewnętrzne bohaterów (ich wspomnienia włączają przeszłość w tkankę terażniejszości). Dina Ciraulo sugeruje, że Micheaux nagina klasyczne reguły montażowe do własnych potrzeb,

siega po konwencjonalne rozwiązania, a następnie przekształca je w coś oryginalnego. Dzieje się tak, gdy powtarza scenę, ukazując kluczowe wydarzenie z innego punktu widzenia<sup>25</sup>. Sposób filmowania wydaje się archaiczny, ponieważ statyczne ujęcia z postaciami ustawionymi pośrodku planu przypominają *tableaux* albo „obrazy rozrzedzone” – by posłużyć się określeniem wprowadzonym przez Gilles’a Deleuze’a w pierwszym tomie *Kina* – które wymuszają skoncentrowanie uwagi na jednym obiekcie w kadrze<sup>26</sup>. Ponadto reżyser posługuje się dezorientującymi wstawkami, które nie posuwają akcji naprzód ani nie dostarczają widzowi nowych informacji wizualnych, lecz są rodzajem dygresji. Przykładem tej strategii narracyjnej jest wątek chciwego pastora domagającego się datków od wiernych. Ten sposób przedstawienia odsyła do chwytu stosowanego przez Bertolta Brechta i opisanego przez Waltera Benjamina w eseju *Twórca jako wytwórca*. Przerwanie akcji *nieustannie przeciwdziała powstawaniu iluzji u publiczności*. *Taka iluzja jest nieprzydatna dla teatru, zamierzającego traktować rzeczywistość jako eksperyment*. (...) *Przerwywniki nie mają charakteru stymulatywnego, lecz organizujący: zatrzymują bieg akcji i tym samym zmuszają do zajęcia stanowiska wobec przedstawionego zdarzenia*<sup>27</sup>.

Uwzględniając powyższe sugestie interpretacyjne, na uwagę zasługuje rozbudowana, trwająca blisko pół godziny sekwencja retrospekcyjna, w której Alma Prichard (Flo Clements) opowiada doktorowi Vivianowi, jak agresywny tłum dokonał mordu na przybranych rodzicach Sylvii, podczas gdy bohaterka cudem uniknęła gwałtu. Obraz przemocy rasowej jest w filmie Micheaux całkowicie odmienny od tego, jaki można było zobaczyć w *Narodzinach narodu* lub jaki został przedstawiony w XIX-wiecznej *Chacie wuja Toma*; nie tylko ze względu na realizm prezentacji oraz nacisk na „zwyczajność” (brak charakterystycznych kostiumów i postaci jeźdźców w białych kapturach), lecz również z uwagi na polemikę z dominującymi w prasie relacjami ze zbrodniczych praktyk. Reżyser skupił się na okolicznościach zewnętrznych, które doprowadziły do linczu, zachował dystans wobec bohaterów, zrezygnował ze zbliżeń, dynamicznego montażu i ruchu wewnątrz kadrowego, chcąc w ten sposób uniknąć widowiskowości scen z udziałem członków Ku Klux Klanu charakterystycznych dla filmu Griffitha, w którym elementy stylistyczne i fabularne służą moralnemu usprawiedliwieniu zemsty na Czarnych.

Z jednej strony Micheaux proponuje optymistyczne przesłanie, wskazując możliwość awansu społecznego i znalezienia szczęścia – bohaterowie pokazywani są przy biurku, co służy podkreśleniu ich wykształcenia i pozycji społecznej, a historię kończy ujęcie pary stojącej przed oknem, będące zapowiedzią małżeństwa<sup>28</sup>; z drugiej – rozbudowana retrospekcja ukazuje tragiczne skutki przemocy seksualnej i prześladowań na tle etnicznym. Sceny linczu i gwałtu zostały pokazane za pomocą montażu równoległego, łączącego wydarzenia rozgrywające się w różnych miejscach, dzięki czemu reżyserowi udało się zwrócić uwagę na związek przynależności etnicznej, płci i seksualności charakterystyczny dla aktów przemocy<sup>29</sup>. W ten sposób opowieść o przeszłości głównej bohaterki podważała jednoznaczność wymowę fabuły i zmuszała do zadania szeregu pytań na temat sytuacji mniejszości w społeczeństwie amerykańskim.

## Kłopoty z cenzurą

Po premierze *Within Our Gates*, która odbyła się 12 stycznia 1920 r. w chicagowskim Vendome Theater, członkowie Kościoła episkopalnego zażądali od władz miasta wprowadzenia zakazu wyświetlania filmu z powodu obrazy uczuć religijnych (chodziło o niepochebny wizerunek kaznodziei zainteresowanego wyłącznie pieniędzmi wiernych). W stanach południowych domagano się z kolei usunięcia sekwencji linczu, w której grupa białych mężczyzn, kobiet i dzieci została przedstawiona jako barbarzyński i okrutny tłum mordujący z zimną krwią niewinnych ludzi. Mimo że Micheaux został zmuszony do wycięcia fragmentów o łącznej długości ponad 360 metrów (jedna rolka), to podczas pokazów w innych miastach przywracał niektóre usunięte sceny<sup>30</sup>.

Narastające trudności z uzyskaniem zezwolenia na rozpowszechnianie wiązały się z zamieszkami na tle rasowym, do których doszło kilka miesięcy wcześniej w Chicago. Zginęło wówczas 38 mieszkańców miasta, a ponad pół tysiąca odniosło rany. Falę przemocy na ulicach wywołała śmierć czarnoskórego chłopca, którego „ukamienowano” w wodzie po tym, jak przekroczył linię demarkacyjną oddzielającą część dostępną wyłącznie dla białych plażowiczów. Niedługo potem do podobnych rozruchów, choć na mniejszą skalę, doszło w innych miastach, dlatego James Weldon Johnson – amerykański pisarz i jeden z czołowych obrońców praw człowieka – użył określenia *czzerwone lato 1919 roku* do opisu tragicznych wydarzeń, których był świadkiem<sup>31</sup>.

Przedstawiciele władz stanowych i miejskich szybko dostrzegli wywrotowy potencjał cechujący medium filmowe, toteż nie szczędzili wysiłków, aby poddać kontroli przekaz płynący z ekranów. Pierwsza komisja cenzorska powstała w Chicago w 1907 r. W ślad za Illinois poszły kolejne stany: Pensylwania (1911), Ohio (1913) i Kansas (1914). W końcu Sąd Najwyższy orzekł, że wprowadzane restrykcje nie naruszają pierwszej poprawki do Konstytucji Stanów Zjednoczonych, zakazującej ograniczenia wolności słowa, prasy, wyznania i zgromadzeń<sup>32</sup>. Werdykt ten uutorował drogę do powstania zbioru zasad ogłoszonego w 1921 r. przez National Association of the Motion Picture Industry, jednoznacznie określającego treści niepożądane w filmach, wśród których – oprócz pochwały pijaństwa, występku i zbrodni, obrazy uczuć religijnych, pokazywania nagości i używania wulgaryzmów – wymieniono zakaz poruszania kwestii nierówności etnicznych. W wielu stanach cenzorzy oceniający twórczość reżyserów afroamerykańskich zwracali uwagę na związki miłosne między Białymi i Czarnymi, przemoc motywowaną kolorem skóry i negatywny obraz białych Amerykanów<sup>33</sup>.

*Within Our Gates* znakomicie wpisywał się w ówczesną debatę na temat stosunków etnicznych i proponował odpowiedź na stereotypowe przedstawianie Czarnych w literaturze i filmie, gdzie byli albo służącymi, albo nieokrzesanymi dzikusami, zagrażającymi białym kobietom. Można zgodzić się z bell hooks, która pisze, że reżyserowi nie chodziło o proste odwrócenie negatywnego stereotypu, lecz pokazanie złożonego obrazu życia afroamerykańskiej mniejszości, uwzględniającego jego rozmaite aspekty<sup>34</sup>. Dlatego w filmie wybrzmiewa idea równości etnicznej, co potwierdza jedna z plansz z napisem: *Czarny jest takim samym człowiekiem jak każdy z nas. Dlatego powinniśmy uznać jego prawa jako istoty ludzkiej.*





*Within Our Gates*, reż. Oscar Micheaux (1920)



*Body and Soul*, reż. Oscar Micheaux (1925)

Na poziomie struktury fabularnej i gatunkowej Micheaux sięgnął po sprawdzone rozwiązania znane z XIX-wiecznych melodramatów „rasowych”, których autorzy skupiali się na problemach rodzinnych i poszukiwaniu utraconych bliskich. Bohaterki tych utworów cierpiały niezasłużenie i zazwyczaj nie miały wpływu na swój los, zaś powodem ich niedoli byli mężczyźni. Jednak podstawowym celem perypetii fabularnych było przywrócenie ładu moralnego<sup>35</sup>. Jak stwierdza Jane Gaines: *melodramat jest doskonałą formą obnażania systemowej niesprawiedliwości, pozwalając rozkoszować się najpierw narastaniem zła (...), a następnie triumfalnym naprawianiem wyrządzonych krzywd*<sup>36</sup>.

## Wzory męskości i strategie wyparcia

W czerwcu 1920 r. Micheaux rozpoczął zdjęcia do kolejnego pełnego metrażu, którego kopia się nie zachowała. Historia opowiedziana przez niego w *The Brute* zawierała rozbudowany wątek bokserki z postacią wzorowaną na sławnym Jacku Johnsonie, czarnym mistrzu świata wagi ciężkiej<sup>37</sup>, którą odtwarzał inny bokser Sam Langford. Wątek główny został jednak zbudowany wokół bohatera z półświatka przestępczego, „Bulla” Magee (A. B. DeComathiere), hazardzisty i uwodziciela, oraz związanej z nim kobiety, granej przez Evelyn Preer. Źródłem inspiracji reżysera była sztuka teatralna Fredericka Arnolda Kummera pod tym samym tytułem, wystawiona na Broadwayu 8 października 1912 r. Uroczysta premiera filmu, podczas której zorganizowano pokazową walkę bokserką, odbyła się 16 sierpnia 1920 r. w chicagowskim Vendome Theater, następnie dzieło wyświetlano w Detroit, Nowym Jorku, Omaha i Baltimore.

Niektórzy recenzenci zarzucali Micheaux epatowanie brutalnością, pochwałę niemoralnych postaw, skupienie się na mrocznej stronie ludzkiej natury, a w konsekwencji brak pozytywnych wzorców do naśladowania. Publiczność natomiast tłumnie wypełniała sale kinowe, także przy okazji ponownego wprowadzenia filmu na ekran w kolejnych latach<sup>38</sup>. Sukces kasowy wynikał po części z kontrowersji i sporów wywołanych decyzją chicagowskiej komisji cenzorskiej, która nakazała reżyserowi dokonać kilkudziesięciu skrótów w scenach uznanych za obraźliwe i prowokujące do zamieszek na tle etnicznym (w *The Brute* biały bokser zostaje znokautowany przez czarnego)<sup>39</sup>.

Cenzura ingerowała także w kolejny film Micheaux – *The Symbol of the Unconquered* (1920). Urzędnicy zwracali uwagę na sceny nieobyczajne (biali mężczyźni pożądlawie spoglądający na Afroamerykankę), naruszające porządek społeczny (Czarny trzymający za rękę Białą) i zachęcające do przestępstwa (zbliżenia broni palnej). Mimo że kopia filmu (z francuskimi i flamandzkimi napisami) odnaleziona w 1992 r. w belgijskiej Cinémathèque Royale jest niekompletna – z pierwotnego metrażu zachowała się zaledwie połowa (1174 metry) – to możliwe jest zorientowanie się w warstwie zarówno fabularnej, jak i stylistycznej. Wiadomo, że reżyser sprawnie posługiwał się montażem równoległym, stosował zdjęcia nakładane i techniki subiektywizujące (np. ujęcia z punktu widzenia).

Zdjęcia do filmu rozpoczęły się jesienią 1920 r. po przeniesieniu siedziby spółki do nowojorskiego Harlemu. W obsadzie znaleźli się aktorzy z trupy Lafayette Players, m.in. Lawrence Chenault i Walker Thompson, a scenariusz zawierał wątki zaczerpnięte z opublikowanej trzy lata wcześniej powieści *The Homesteader*

oraz eksploatował motyw pogranicza przejęty z literackiego debiutu Micheaux. Jest ono w tych utworach *mityczną przestrzenią, w której rozgrywa się dramat moralny oraz nadarza się sposobność do działania w sferze pozornie wolnej od restrykcyjnych przepisów i dyskryminującego prawa*<sup>40</sup>.

Fikcyjna opowieść o afroamerykańskich pionierach wyruszających na zachód w poszukiwaniu szczęścia wydaje się pokłosiem życiowych doświadczeń autora. Z jednej strony historia ta pozwoliła na skonstruowanie ideału czarnej męskości, z drugiej – na stworzenie modelowej narracji emancypacyjnej, inspirowanej autobiograficzną książką Bookera T. Washingtona *Up from Slavery* z 1901 r.<sup>41</sup> W przeciwieństwie do wielu czarnych mężczyzn bohaterowie powieści i wczesnych filmów Micheaux nie realizują marzeń o awansie społecznym w wielkim mieście, lecz poszukują niezależności ekonomicznej na prowincji, gdzie przekonują się, że mit pogranicza jest jedynie iluzją i nie można uciec przed nierównością etniczną<sup>42</sup>.

Premiera *The Symbol of the Unconquered* odbyła się 29 listopada 1920 r. w Vaudette Theater w Detroit. Dopiero miesiąc później film pokazano w nowojorskim Lafayette Theater. W styczniowym numerze „Philadelphia Tribune” zostało opublikowane obszernie streszczenie, zaś kopię wysłano do Baltimore, Chicago, Memphis i Nowego Orleanu – film był tam wyświetlany przez dwa, trzy dni. Jego fabuła wpisuje się w założenia melodramatu „rasowego”, w którym istotną rolę odgrywają dwa czynniki: pokonywanie przeszkód na drodze do awansu społecznego oraz doprowadzenie do zawarcia małżeństwa przez głównych bohaterów. W *The Symbol of the Unconquered* są nimi Evon Mason (Iris Hall), kobieta, która po śmierci dziadka odziedziczyła kawałek ziemi w Południowej Dakocie, oraz Hugh Van Allen (Walker Thompson), właściciel sąsiedniej farmy stanowiącej obiekt pożądania miejscowych złoczyńców. Mężczyzna przypomina postacie z westernów – samotników, którzy wyruszają na zachód z nadzieją na poprawę losu. Jego przeciwnikami nie są jednak rdzenni mieszkańcy czy bandyci rewolwerowcy, lecz członkowie Ku Klux Klanu. Głównym antagonistą Hugh jest niejaki Jefferson Driscoll (Lawrence Chenault) – właściciel hoteliku i oszust ukrywający prawdziwe pochodzenie etniczne, który przyłącza się do członków Klanu, by zemścić się za doznane upokorzenia.

Nie po raz pierwszy Micheaux porusza kwestię przynależności etnicznej, która związana jest z przyjmowaną przez niektórych Czarnych strategią „uchodzenia za Białego” (*passing*), czyli wymazywania własnej tożsamości<sup>43</sup>. W *The Symbol of the Unconquered* reżyser podważył prostą opozycję binarną, ponieważ Driscoll został przedstawiony jako „zdrajca rasy”, który wyparł się własnej rodziny i zaakceptował wszystkie negatywne stereotypy. U antybohatera filmu nienawiść do Czarnych przybiera postać obsesji – dopóki wydaje mu się, że Evon jest biała, traktuje ją z należnym szacunkiem, kiedy jednak dostrzega w jej oczach to „coś”, co zdradza jej prawdziwą tożsamość, wówczas szacunek ów zmienia się w pogardę (z jaką mężczyzna odnosi się również do własnej matki podczas przypadkowego spotkania na ulicy)<sup>44</sup>. Evon skądinąd bynajmniej nie ukrywa swojego pochodzenia – mimo jaśniejszego koloru skóry nie zamierza uchodzić za białą i akceptuje własną tożsamość.

W pierwszych dekadach ubiegłego wieku wielu Czarnych o jasnej karnacji zacierało ślady przynależności etnicznej i uchodziło za Białych, chcąc w ten sposób

zapewnić sobie bezpieczeństwo i lepszą pracę. Takie zachowanie wiązało się jednak z koniecznością wyrzeczenia się dotychczasowego życia oraz ryzykiem zdemaskowania. Kwestia tożsamości etnicznej pojawiła się już we wczesnych powieściach oraz w debiucie fabularnym Micheaux. Jean Baptiste w *The Homesteader* oraz Van Allen w *The Symbol of the Unconquered* uważali, że nie mogą poślubić białej kobiety, choć dylemat drugiego z mężczyzn wynikał z błędnego przekonania o pochodzeniu etnicznym jego wybranki. W ten sposób twórca zwracał uwagę na problematyczność zasady „jednej kropli krwi”, która obowiązywała w ustawodawstwie amerykańskim przez długie dziesięciolecia i stanowiła podstawę utrzymywanego w wielu stanach zakazu małżeństw pomiędzy Czarnymi i Białymi. Do tematu związków międzyetnicznych reżyser powracał wielokrotnie, m.in. w adaptacji powieści *The House Behind the Cedars* (1924) Charlesa W. Chesnutta, która weszła na ekrany kin z początkiem stycznia 1925 r. Amerykańska opinia publiczna żyła wtedy sprawą Rheinlanderów, czyli małżeństwa przedstawiciela nowojorskiej elity i czarnej kobiety ukrywającej swoje pochodzenie, i o niej właśnie opowiadał zarówno film, jak i pierwowzór literacki.

### Zmierzch popularności

W drugiej połowie lat 20. pozycja Micheaux w branży kinowej wyraźnie osłabła. Reżyser zmagał się już nie tylko z cenzurą, lecz również z niechętnie nastawionymi krytykami, zwłaszcza po nowojorskiej premierze *Body and Soul* (1925), która właściwie przeszła bez echa, choć film wyświetlano równocześnie w dwóch wielkich salach kinowych: New Douglas (2000 miejsc) i Roosevelt Theater (1000 miejsc)<sup>45</sup>. Brak recenzji w afroamerykańskiej prasie może dziwić, zwłaszcza że główną rolę zagrał Paul Robeson, wschodząca gwiazda Broadwayu świeżo po sukcesach odniesionych w głośnych sztukach Eugene’a O’Neilla *Wszystkie boże dziatki są skrzydlate* i *Cesarz Jones*. Jedną z przyczyn słabnącego zainteresowania nowojorskiej elity twórczością Micheaux było zapewne to, że produkcja filmowa nie wpisywała się w modny wówczas trend artystyczny określany jako renesans harlemski, który przejawiał się przede wszystkim w literaturze, teatrze i muzyce. Kino uchodziło za przedsięwzięcie komercyjne lub biznesowe<sup>46</sup>. Nawet przychylny reżyserowi nowojorski tygodnik „Amsterdam News” wspominał o nim coraz rzadziej, ograniczając się do krótkich wzmianek lub płatnych reklam. Jego nazwisko pojawiało się jeszcze niekiedy w gazetach wydawanych w Chicago, Filadelfii i Baltimore, wszelako narastające trudności finansowe i kryzys światowy doprowadziły wkrótce do ogłoszenia upadłości spółki, której był właścicielem, o czym Micheaux poinformował czytelników „Pittsburgh Courier” w pierwszych dniach marca 1928 r. Nie oznaczało to bynajmniej całkowitego zawieszenia produkcji. Twórca dokończył rozpoczęte wcześniej projekty i w styczniu 1931 r. ogłosił wznowienie działalności w nowej siedzibie wytwórni w Fort Lee w stanie New Jersey, gdzie powstał pierwszy afroamerykański film dźwiękowy *The Exile* (1931) z udziałem zespołu śpiewaków i tancerzy występujących między innymi w nowojorskim Cotton Club. Przełom dźwiękowy przyniósł z jednej strony zmierzch popularności „filmu rasowego”, z drugiej jednak wzrost zainteresowania kulturą afroamerykańską wśród producentów hollywoodzkich, o czym świadczą musicale z udziałem czarnych aktorów – *Hearts in Dixie* (1929) Paula Slone’a i *Dusze czarnych (Hallelujah!, 1929)* Kinga Vidora, pełne stereotypowych postaci mówiących z prze-

sadnym akcentem, zamieszkujących tereny wiejskie i pracujących na plantacjach bawełny.

Jeśli spojrzymy na nieme filmy Oscara Micheaux – uwzględniając zarówno te zachowane, jak i zaginione, znane wyłącznie z relacji prasowych – to dostrzeżemy, że pomimo rozrywkowego charakteru i melodramatycznej fabuły, doskonale wpisują się w narrację emancypacyjną, która odegrała istotną rolę w środowisku czarnych intelektualistów na początku ubiegłego stulecia.

Jak ujmuje to Allyson Nadia Field – w promowanym przez Bookera T. Washingtona projekcie awansu społecznego kładziono nacisk na pracę u podstaw, zdobycie wykształcenia i ekonomiczną niezależność, podkreślano znaczenie odpowiedzialności osobistej oraz inicjatywy jednostkowej, dzięki której miała dokonać się zmiana wizerunku Czarnych i podważenie stereotypów<sup>47</sup>. Powstające w latach 20. „filmy rasowe” wpisywały się w kampanię edukacyjną, zachęcając widzów do przyjmowania postaw wartościowych społecznie oraz potępiając przemoc na tle etnicznym. Odmienność w stosunku do kina głównego nurtu – widoczna na poziomie narracyjnym, stylistycznym i tematycznym – sprawiła, że twórczość Oscara Micheaux, podobnie jak współczesnych mu reżyserów afroamerykańskich, popadła na długo w niepamięć i dopiero po latach została odkryta na nowo, doceniona przez krytyków, publiczność oraz samo środowisko, które przyznało twórcom pośmiertnie Nagrodę Specjalną Amerykańskiej Gildii Reżyserów Filmowych.

<sup>1</sup> W książce Davida A. Cooka *A History of Narrative Film* (W. W. Norton & Company, New York 1981) brak jakichkolwiek wzmianek o afroamerykańskich wytwórcach, reżyserach czy producentach z początków kina, podobnie jak w liczącym blisko tysiąc stron pierwszym tomie *Historii kina* pod redakcją Tadeusza Lubelskiego, Iwony Sowińskiej i Rafała Syski (Universitas, Kraków 2009). Również w monografii *Kino afroamerykańskie: twórcy, dzieła, zjawiska* (red. E. Drygalska, M. Piętkowski, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2015) próżno szukać omówienia twórczości Micheaux. W publikacjach anglojęzycznych sytuacja uległa zmianie pod koniec ubiegłego stulecia, o czym świadczy jednostronicowa notka poświęcona Micheaux w *The Oxford History of World Cinema* (red. G. Nowell-Smith, Oxford University Press, New York 1996, s. 499) oraz dwuakapitowa wzmianka w *Film History: An Introduction* David Bordwella i Kristin Thompson (Second Edition, McGraw-Hill, New York 2002, s. 163).

<sup>2</sup> W 2016 r. kino Lorber i British Film Institute wydało pięciopłytkową edycję Blu-ray zatytułowaną *Pioneers of African-American Cinema*, w której znalazła się większość zachowanych filmów z okresu kina nieme, w tym wszy-

kie pełnometrażowe dzieła Oscara Micheaux. Oprócz nich można zobaczyć także najwcześniejsze komedie slapstickowe zrealizowane w wytwórni Ebony: *Two Knights of Vaudeville* (1915) i *Mercy the Mummy Mumbled* (1918).

<sup>3</sup> C. Regester, *The Misreading and Rereading of African American Filmmaker Oscar Micheaux: A Critical Review of Micheaux Scholarship*, „Film History” 1995, t. 7, nr 4, s. 437.

<sup>4</sup> Szkołę w Hampton założono w 1868 r. w stanie Wirginia. Jednym z pierwszych jej absolwentów był Booker T. Washington, który pełnił funkcję dyrektora Tuskegee Institute od chwili powstania tej uczelni w 1881 r. aż do śmierci w 1915 r.

<sup>5</sup> Por. A. N. Field, *Uplift Cinema: The Emergence of African American Film and the Possibility of Black Modernity*, Duke University Press, Durham 2015, s. 84-87.

<sup>6</sup> Artykuł ten przytacza Allyson Nadia Field w książce *Uplift Cinema*, dz. cyt., s. 126.

<sup>7</sup> Zespół aktorski Pekin Stock Company występował w chicagowskim Pekin Theatre od 1905 r. Więcej na temat działalności Williama Fostera pisze Moya Luckett w szóstym rozdziale książki *Cinema and Community: Progressivism, Exhibition, and Film Culture in Chicago*, Wayne State University Press, Detroit 2014, s. 244-247.

- Warto wspomnieć o artykule Fostera opublikowanym w grudniowym numerze tygodnika „Indianapolis Freeman” z 1913 r., w którym reżyser wskazał ścieżki rozwoju kina Czarnych oraz potrzebę wypracowania nowych sposobów przedstawiania mniejszości etnicznych na ekranie. Zob. H. T. Sampson, *Blacks in Black and White: A Sourcebook on Black Films*, Scarecrow Press, Metuchen 1995, s. 174-175.
- <sup>8</sup> Kontekst powstania i początki działalności wytwórni Jonesa omawia Anna Everett w książce *Returning the Gaze: A Genealogy of Black Film Criticism, 1909-1949*, Duke University Press, Durham 2001, s. 113-117.
- <sup>9</sup> Noble Johnson wystąpił m.in. w filmach Cecil'a B. DeMille'a, Raoula Walsha, Victora Fleminga, Lloyd'a Bacona. Interesujący artykuł poświęcony jego karierze aktorskiej oraz współpracy z wytwórnią Lincoln Motion Picture napisła Jane Gaines: *In-and-Out-of-Race: The Story of Noble Johnson*, w: *Early Race Film-making in America*, red. B. T. Lupack, Routledge, New York 2016, s. 72-86.
- <sup>10</sup> Zachował się tylko kilkunastominutowy fragment tego filmu.
- <sup>11</sup> Por. C. Petersen, *The „Reol” Story: Race Authorship and Consciousness in Robert Levy's Reol Productions, 1921-1926*, „Film History: An International Journal” 2008, t. 20, nr 3, s. 308-324.
- <sup>12</sup> M. Lockett, *Cinema and Community*, dz. cyt., s. 214-215. Jak podaje Jane Gaines, w 1921 r. w Stanach Zjednoczonych działało około 22 tys. kin, z czego zaledwie 121 wyświetlało filmy dla czarnej widowni. Zob. J. Gaines, *Fire and Desire: Mixed-Race Movies in the Silent Era*, The University of Chicago Press, Chicago 2001, s. 105.
- <sup>13</sup> Fakty biograficzne przytaczam za książką Patricka McGilligana *Oscar Micheaux. The Great and Only: The Life of America's First Race Black Filmmaker*, Harper Perennial, New York 2008.
- <sup>14</sup> C. Regester, *The Misreading and Rereading...* dz. cyt., s. 426-427.
- <sup>15</sup> D. Bogle, *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks: An Interpretative History of Blacks in American Films*, Continuum Press, New York 1973; E. Landay, *Black Film Stars*, Drake Publishers, New York 1973; G. Null, *Black Hollywood: The Negro in Motion Pictures*, The Citadel Press, New York 1975; D. Leab, *From Sambo to Super-spade: The Black Experience in Motion Pictures*, Houghton Mifflin, Boston 1975; H. Sampson, *Blacks In Black and White: A Source Book on Blacks in Films*, Scarecrow Press, Metuchen 1977.
- <sup>16</sup> T. Cripps, *Slow Fade to Black: The Negro in American Film, 1900-1942*, Oxford University Press, New York 1977. Określenie „film rasowy” wprowadziła do dyskursu krytycznego, w artykule *The Negro Actor and the American Movies* z 1929 r., Geraldyn Desmond, która przez to rozumiała filmy z udziałem czarnych aktorów, opowiadające o życiu Czarnych, przeznaczone dla czarnej publiczności, zrealizowane zarówno przez czarnych, jak i białych producentów. Zob. J. Gaines, *Fire and Desire*, dz. cyt., s. 2-4.
- <sup>17</sup> Nowe spojrzenie na pionierski okres kina afroamerykańskiego przyniosły artykuły Glorii J. Gibson-Hudson i J. Ronalda Greena zamieszczone w monograficznym numerze czasopisma „Black Film Review” z 1992 r. (t. 7, nr 4, [https://www.lrdudc.wrlc.org/BlackFilmReview/pdfs\\_HiRes/BFRService25.pdf](https://www.lrdudc.wrlc.org/BlackFilmReview/pdfs_HiRes/BFRService25.pdf)). W tym samym roku badacze skupieni wokół Black Film Center Archive (Indiana University) zorganizowali konferencję naukową, na której wygłoszono kilka referatów poświęconych Micheaux, opublikowanych dwa lata później w tomie zbiorowym pod redakcją Phyllis Klotman i Glorii Gibson-Hudson. Zob. też *Touch With the Spirit: Black Religious and Musical Expression in American Cinema*, Indiana University, Bloomington 1994.
- <sup>18</sup> Trupa aktorska Lafayette Players rozpoczęła działalność jesienią 1915 r. w nowojorskim Harlemie. Wśród założycieli znaleźli się: Anita Bush Stock, Charles Gilpin, Arthur Wilson, Carlotta Freeman i Andrew Bishop. W 1922 r. otwarto chicagowski oddział teatru; zespół został rozwiązany dziesięć lat później.
- <sup>19</sup> Warto wspomnieć tu o dwóch filmach, w których Preer zagrała niewielkie role: *Ladies of the Big House* (reż. Marion Gering, 1931) oraz *Blond Venus* (reż. Josef Von Sternberg, 1932). Karierę filmową z powodzeniem kontynuował również Charles S. Moore, który zagrał m.in. w *Podróżach Sullivana* (*Sullivan's Travels*, reż. Preston Sturges, 1941).
- <sup>20</sup> Treść omówienia zamieszczonego w „Chicago Defender” z dnia 22 lutego można znaleźć w książce *Oscar Micheaux and His Circle: African-American Filmmaking and Race Cinema of the Silent Era*, red. P. Bowser, J. Gaines, C. Musser, Indiana University Press, Bloomington 2016, s. 231-232.
- <sup>21</sup> Film przez długi czas uchodził za zaginiony, lecz w 1979 r. Thomas Cripps odnalazł w madryckim archiwum niemal kompletną kopię pod tytułem *La Negra* z hiszpańskimi napisami, które zostały przetłumaczone na język angielski przez Scotta Simmona na podstawie stylu powieści Micheaux. W 1993 r. obraz odrestaurowano w Library of Congress Motion Picture Conservation Center i niedługo potem wydano na płycie DVD. W lutym 2004 r. w ra-

- mach Black History Month w Ithaca College zorganizowano pokaz specjalny z muzyką na żywo skomponowaną przez Fe Nunna oraz towarzyszącym projekcji tekstem mówionym, wykonywanym przez Ida B. Wells Spoken Word Ensemble.
- <sup>22</sup> Na jednej z plansz w filmie Griffitha pojawia się napis: *Harm not the stranger / Within your gates, / Lest you yourself be hurt!*
- <sup>23</sup> J. Ronald Green przeciwstawia postaci kobiece grane przez Evelyn Preer – niezależne, wykształcone, wyróżniające się sprawczością i nieoczekujące na ratunek ze strony mężczyzn – bohaterkom odtwarzanym przez Lilian Gish w filmach Griffitha. Zob. J. R. Green, *Straight Lick: The Cinema of Oscar Micheaux*, Indiana University Press, Bloomington 2000.
- <sup>24</sup> A. Siomopoulos, *The Birth of a Black Cinema: Race, Reception, and Oscar Micheaux's „Within Our Gates”*, „The Moving Image” 2006, t. 6, nr 2, s. 111.
- <sup>25</sup> D. Ciraulo, *Narrative Style in Oscar Micheaux's „Within Our Gates”*, „Wide Angle” 1998, t. 20, nr 4, s. 76.
- <sup>26</sup> G. Deleuze, *Kino*, tłum. J. Margański, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2008, s. 21. Na odniesienie do koncepcji francuskiego filozofa zwróciła uwagę Dina Ciraulo w przywoływanym powyżej artykule.
- <sup>27</sup> W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, tłum. J. Sikorski, w: tegoż, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i oprac. H. Orłowski, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 1996, s. 178-179.
- <sup>28</sup> Małżeństwo jako sposób na zaleczenie traumatycznych wspomnień jest motywem obecnym w XIX-wiecznym melodramacie „rasowym”, czego przykładem są chociażby losy tytułowej bohaterki powieści *Iola Leroy* Frances Ellen Harper, gdzie – podobnie jak w filmie Micheaux – pojawia się również rozbudowany wątek dotyczący przeszłości.
- <sup>29</sup> Por. J. M. Gaines, *Fire and Desire*, dz. cyt., s. 176-177.
- <sup>30</sup> Pomimo kłopotów z cenzurą film wyświetlono w kilkunastu miastach, co potwierdzają zapowiedzi zamieszczone na łamach licznych czasopism, m.in. „Afro-American” z Baltimore, „New York Age” oraz „Pittsburgh Courier”.
- <sup>31</sup> J. M. Gaines, *Fire and Desire*, dz. cyt., s. 249.
- <sup>32</sup> J. D. Smith, *Patrolling the Boundaries of Race: Motion Picture Censorship and Jim Crow in Virginia, 1922-1932*, „Historical Journal of Film, Radio and Television” 2001, t. 21, nr 3, s. 274.
- <sup>33</sup> Problemy Micheaux z cenzurą znajdują odzwierciedlenie w jego zaginionym filmie *Deceit* (1923), opowiadającym o przedsiębiorcy, który zakłada wytwórnię i realizuje debiut fabularny, surowo oceniony następnie przez komisję cenzorską wskutek skarg ze strony miejscowego pastora.
- <sup>34</sup> b. hooks, *Micheaux: Celebrating Blackness*, „Black American Literature Forum” 1991, t. 25, nr 2, s. 351, 354.
- <sup>35</sup> O ile powieści takie jak *Clotel; or, the President's Daughter* (1853) Williama Wellsa Browne'a czy *Iola Leroy; or, Shadows Uplifted* (1892) Frances Ellen Harper opowiadają o tragicznych losach młodych kobiet i eksplorują motyw wiktyimizacji, o tyle Micheaux wydobywa wywrotowy potencjał gatunku i pokazuje kobietę niezależną, dobrze wykształconą i pracującą zawodowo, wierzącą we własne siły i możliwość awansu społecznego (choć Sylvia, podobnie jak Clotel, pochodzi z pozamałżeńskiego związku między czarną kobietą i zamożnym białym mężczyzną). Na temat wykorzystania konwencji melodramatycznych przez Micheaux pisze Dan Flory w artykule *Race, Rationality, and Melodrama: Aesthetic Response and the Case of Oscar Micheaux*, „The Journal of Aesthetics and Art Criticism” 2005, t. 63, nr 4, s. 327-338.
- <sup>36</sup> J. Gaines, „*Within Our Gates*”: *From Race Melodrama to Opportunity Narrative*, w: *Oscar Micheaux and His Circle*, dz. cyt., s. 80.
- <sup>37</sup> W 1910 r. powstał film *The Johnson – Jeffries Fight*, dokumentujący jedną z najsłynniejszych w historii boksu walk o mistrzostwo świata wagi ciężkiej, do której doszło 4 lipca 1910 r. w Reno. Pokonanym przeciwnikiem Johnsona był biały bokser James J. Jeffries. Wynik meczu wywołał zamieszki na tle etnicznym.
- <sup>38</sup> Por. P. McGilligan, dz. cyt., s. 147-150.
- <sup>39</sup> C. Regester, *Black Films, White Censors: Oscar Micheaux Confronts Censorship in New York, Virginia, and Chicago*, w: *Movie Censorship and American Culture*, red. F. Couvares, Smithsonian Institution Press, Washington 1996, s. 168-169.
- <sup>40</sup> P. Bowser, L. Spence, *Identity and Betrayal: The Symbol of the Unconquered and Oscar Micheaux's „Biographical Legend”*, w: *The Birth of Whiteness: Race and the Emergence of U.S. Cinema*, red. D. Bernardi, Rutgers University Press, New Brunswick 1996, s. 61.
- <sup>41</sup> M. K. Johnson, *Stranger in a Strange Land: An African American Response to the Frontier Tradition in Oscar Micheaux's „The Conquest: The Story of a Negro Pioneer”*, „Western American Literature” 1998, t. 33, nr 3, s. 242.
- <sup>42</sup> Por. B. Allmendinger, *The Plow and the Pen: The Pioneering Adventures of Oscar Micheaux*, „American Literature” 2003, t. 75, nr 3, s. 550.

- <sup>43</sup> Modelowym przykładem opowieści o zmianie tożsamości i strategii „uchodzenia za Białego” jest książka Jamesa Weldona Johnsona *The Autobiography of an Ex-Colored Man* z 1912 r.
- <sup>44</sup> Warto zwrócić uwagę, że reżyser od początku kariery filmowej wybierał do głównych ról żeńskich aktorki mogące uchodzić za białe kobiety: Evelyn Preer, Iris Hall i Shingze Howard.
- <sup>45</sup> C. Musser, *To Redream the Dreams of White Playwrights...* dz. cyt., s. 125-126. Dobrze zachowaną, choć skróconą kopię *Body and Soul* odnaleziono pod koniec lat 60. w George Eastman House w Rochester. Odrestaurowano ją dopiero w 1986 r., o czym pisze Patrick McGilligan w przywoływanej biografii Oscara Micheaux.
- <sup>46</sup> Na temat renesansu harlemskiego pisze George Hutchinson w książce *The Harlem Renaissance in Black and White*, Harvard University Press, Cambridge 1996. Zmierzch popularności „filmów rasowych” zauważono już wcześniej, o czym świadczy zamieszczony na łamach „Chicago Defender” artykuł pod znanym tytułem *Are Race Pictures a Failure?* (numer z 27 grudnia 1924 r., s. 7).
- <sup>47</sup> A. N. Field, *Uplift Cinema*, dz. cyt., s. 3.

## Krzysztof Loska

Profesor zwyczajny na Uniwersytecie Jagiellońskim, wiceprezes Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami, członek Komitetu Nauk o Sztuce PAN; zajmuje się historią filmu, zwłaszcza kinem azjatyckim. Autor stu pięćdziesięciu artykułów naukowych (publikowanych w „Kwartalniku Filmowym”, „Studiach Filmoznawczych”, „Przeglądzie Kulturoznawczym”, „Ekranach”, „Kulturze Współczesnej”, „Ethosie” i in.) oraz dwunastu książek, m.in.: *Dziedzictwo McLuhana – między nowoczesnością a ponowoczesnością* (2001), *Hitchcock: autor wśród gatunków* (2002), *David Cronenberg: rozpad ciała, rozpad gatunku* (2003, wspólnie z A. Pitrussem), *Tożsamość i media. O filmach Atoma Egoyana* (2006), *Poetyka filmu japońskiego* (2009), *Kenji Mizoguchi i wyobrażenia melodramatyczna* (2012), *Nowy film japoński* (2013), *Mistrzowie kina japońskiego* (2015), *Postkolonialna Europa: etnoobrazy współczesnego kina* (2016), *W cieniu Imperium Wschodzącego Słońca. Japoński projekt kolonialny i kultura filmowa w Azji Wschodniej* (2022).

## Bibliografia

- Allmendinger, B.** (2003). The Plow and the Pen: The Pioneering Adventures of Oscar Micheaux. *American Literature*, 75 (3), ss. 545-569.
- Benjamin, W.** (1996). Twórca jako wytwórca (tłum. J. Sikorski). W: W. Benjamin, *Aniol historii. Eseje, szkice, fragmenty* (ss. 163-182). Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Bordwell, D., Thompson, K.** (2002). *Film History: An Introduction*. New York: McGraw-Hill.
- Bowser, P., Spence, L.** (1996). Identity and Betrayal: The Symbol of the Unconquered and Oscar Micheaux's „Biographical Legend”. W: D. Bernardi (red.), *The Birth of*



- Whiteness: Race and the Emergence of U.S. Cinema* (ss. 56–80). New Brunswick: Rutgers University Press.
- Ciraulo, D.** (1998). Narrative Style in Oscar Micheaux's „Within Our Gates”. *Wide Angle*, 20 (4), ss. 75–91.
- Cook, D. A.** (1981). *A History of Narrative Film*. New York: W.W. Norton & Company.
- Cripps, T.** (1977). *Slow Fade to Black: The Negro in American Film, 1900–1942*. New York: Oxford University Press.
- Deleuze, G.** (2008). *Kino* (tłum. J. Margański). Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Drygalska, E., Pieńkowski, M.** (red.) (2015). *Kino afroamerykańskie: twórcy, dzieła, zjawiska*. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra.
- Everett, A.** (2001). *Returning the Gaze: A Genealogy of Black Film Criticism, 1909–1949*. Durham: Duke University Press.
- Field, A. N.** (2015). *Uplift Cinema: The Emergence of African American Film and the Possibility of Black Modernity*. Durham: Duke University Press.
- Flory, D.** (2005). Race, Rationality, and Melodrama: Aesthetic Response and the Case of Oscar Micheaux. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63 (4), ss. 327–338.
- Gaines, J.** (2001). *Fire and Desire: Mixed-Race Movies in the Silent Era*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Gaines, J.** (2016). In-and-Out-of-Race: The Story of Noble Johnson. W: B. T. Lupack (red.), *Early Race Filmmaking in America* (ss. 72–87). New York: Routledge.
- Gaines, J.** (2016). „Within Our Gates”: From Race Melodrama to Opportunity Narrative. W: P. Bowser, J. Gaines, C. Musser (red.), *Oscar Micheaux and His Circle: African-American Filmmaking and Race Cinema of the Silent Era* (ss. 72–87). Bloomington: Indiana University Press.
- Green, J. R.** (2000). *Straight Lick: The Cinema of Oscar Micheaux*. Bloomington: Indiana University Press.
- Hooks, B.** (1991). Micheaux: Celebrating Blackness. *Black American Literature Forum*, 25, (2), ss. 351–360.
- Hutchinson, G.** (1996). *The Harlem Renaissance in Black and White*. Cambridge: Harvard University Press.
- Johnson, M. K.** (1998). Stranger in a Strange Land: An African American Response to the Frontier Tradition in Oscar Micheaux's „The Conquest: The Story of a Negro Pioneer”. *Western American Literature*, 33 (3), ss. 228–252.
- Lubelski, T., Sowińska, I., Syska, R.** (red.) (2009). *Historia kina. Tom 1. Kino nieme*. Kraków: Universitas.
- Luckett, M.** (2014). *Cinema and Community: Progressivism, Exhibition, and Film Culture in Chicago*. Detroit: Wayne State University Press.
- McGilligan, P.** (2008). *Oscar Micheaux. The Great and Only: The Life of America's First Great Black Filmmaker*. New York: Harper Perennial.
- Musser, C.** (2016). To Redream the Dreams of White Playwrights: Reappropriation and Resistance in Oscar Micheaux's „Body and Soul”. W: P. Bowser, J. Gaines, C. Musser (red.), *Oscar Micheaux and His Circle: African-American Filmmaking and Race Cinema of the Silent Era* (ss. 97–131). Bloomington: Indiana University Press.
- Nowell-Smith, G.** (red.) (1996). *The Oxford History of World Cinema*. New York: Oxford University Press.

- Regeester, C.** (1995). The Misreading and Rereading of African American Filmmaker Oscar Micheaux: A Critical Review of Micheaux Scholarship. *Film History*, 7 (4), ss. 426-449.
- Regeester, C.** (1996). Black Films, White Censors: Oscar Micheaux Confronts Censorship in New York, Virginia, and Chicago. W: F. Couvares (red.), *Movie Censorship and American Culture* (ss. 159-186). Washington: Smithsonian Institution Press.
- Sampson, H. T.** (1995). *Blacks in Black and White: A Sourcebook on Black Films*. Metuchen: Scarecrow Press.
- Siomopoulos, A.** (2006). The Birth of a Black Cinema: Race, Reception, and Oscar Micheaux's „Within Our Gates”. *The Moving Image*, 6 (2), ss. 111-118.
- Smith, J. D.** (2001). Patrolling the Boundaries of Race: Motion Picture Censorship and Jim Crow in Virginia, 1922-1932. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 21 (3), ss. 273-291.

**Keywords:**

Oscar Micheaux;  
African-American  
cinema;  
film culture;  
early cinema;  
“race film”

**Abstract**

Krzysztof Loska

**Oscar Micheaux and the Beginnings of African-American Cinema**

The author discusses the beginnings of African-American cinema on the basis of the films by Oscar Micheaux (1884-1951), who was one of the most prominent representatives of the so-called race film, and situates his work in broader social, cultural and political contexts. The author juxtaposes Micheaux with other directors who attempted to make films intended for black audiences in the second and third decades of the twentieth century. Attention is drawn to a number of aspects shaping the film culture of the African-American community, such as the distribution and promotion system, exhibition practices, or the influence of censorship on the final shape of the work. The author also takes into account stylistic issues and topics taken up in “race films”, e.g. social advancement, emancipation narrative, polemics with racial stereotypes, the “passing” strategy, and the presence of controversial themes (such as lynching or interracial marriages).