

**Recenzja rozprawy doktorskiej mgr Lidii Książ-Hunek**

***Afrofuturism in Contemporary American Music Video: Themes, Aesthetics, Politics* (ss. 266)**

Przedstawioną do recenzji rozprawę doktorską mgr Lidii Książ-Hunek *Afrofuturism in Contemporary American Music Video: Themes, Aesthetics, Politics* – poświęconą w całości estetyce afrofuturystycznej jako formie ekspresji tożsamości kulturowej społeczności afroamerykańskiej (na przykładzie wideoklipów muzycznych) można z powodzeniem i bez przesady określić mianem pionierskiej w (nie tylko) polskim obiegu akademickim. Jako taka dziedziczy ona zarówno przywilej odkrywczego potencjału, zgłębiania swoistej „ziemi nieznannej”, jaką jest w polskim piśmiennictwie naukowym afrofuturyzm muzyczny, jak i pozostaje wystawiona na zagrożenia czyhające na pionierów i odkrywców, sprawdzających metody, teorie i narzędzia badawcze w odniesieniu do obszarów wciąż jeszcze słabo rozpoznanych poznawczo. Spróbuję zatem w swojej recenzji naświetlić obie strony tego projektu naukowego, jakim jest praca Lidii Książ-Hunek – badaczki, która, co pragnę podkreślić na wstępie, doskonale zdaje sobie sprawę z pokus i niebezpieczeństw wyłaniających się w trakcie badania dość niestabilnej – bo pozostającej wciąż po ponad czterdziestu latach od pierwszych manifestów i deklaracji *in statu nascendi* – formacji kulturowej, jaką jest afrofuturyzm. W istocie zaś – afrofuturyzmy, bo w praktyce twórczej i w praktyce teoretyzowania rodzą się niezmiennie niezliczone futuryzmy „postkolonialne” (afrykańskie, karaibskie, afrokaraibskie, afroeuropejskie i diasporyczne), pozostające ze sobą w dialogu i sporze, a nierzadko rywalizujące o palmę pierwszeństwa w kreśleniu ścieżek nowej, afrykańskiej przyszłości w zgodzie z różnymi założeniami ideowymi (politycznymi, społecznymi i estetycznymi). Mówił o nich ostatnio obszernie m.in. Louis Chude-Sokei, podkreślając znaczące przesunięcie, jakie w samym ruchu dokonało się z elementu „futurystycznego” na „afrykański” („Afrofuturism became focused more on its prefix than its suffix—Afro instead of futurity”)<sup>1</sup>. Uznając kłopotliwość tych rozróżnień i wyznaczanych przez nie rozstrzygnięć definicyjnych, Autorka pragmatycznie skłania się po prostu ku wyznaczeniu obszaru kulturowego, na którym rozgrywają się afrofuturystyczne praktyki artystyczne (s. 17), co wydaje się działaniem tyleż rozsądnym, co wymagającym

<sup>1</sup> Zob. E. Binczycka-Gacek, D. Brzostek, *Afro-futurism and Black Technopoetics: An Interview with Louis Chude-Sokei*, Przegląd Kulturoznawczy, 2021, Numer 3 (49) „Powrót futuryzmów”, s. 554.

stałej uwagi – dziedzina ta podlega wszak dynamicznym przemianom – przyływowi i odpływowi: twórców, działań i zainteresowania odbiorców. W takim ujęciu głębia spojrzenia historycznego i uchwycenie diachronii procesu zyskuje kluczowe znaczenie. Nie zawsze jednak zostaje ono wyraźnie zaakcentowane w recenzowanej pracy.

Przechodząc do kwestii bardziej konkretnych i szczegółowych, pozwolę sobie odnotować gwoli recenzenckiej uczciwości, że rozprawa mgr Lidii Książ-Hunek liczy stron 266 i obejmuje zwięzły wstęp oraz krótkie zakończenie, a także pięć rozdziałów i obszerną bibliografię oraz filmografię (którym poświęcę jeszcze kilka osobnych zdań w zakończeniu mojej recenzji). Rozdział pierwszy poświęcony jest w całości afrofuturyzmowi – jego historii, rozwojowi oraz wątpliwościom definicyjnym, trafnie referowanym przez Badaczkę. W rozdziale drugim omówiona została specyfika wideoklipu jako formy artystycznej – z uwzględnieniem teorii i historii gatunku. Rozdział trzeci przynosi kluczowe rozstrzygnięcia dotyczące roli duchowości i technologii w praktykach afrofuturystycznych ze szczególnym uwzględnieniem ich miejsca w filmach muzycznych. Rozdział czwarty to poparty adekwatnymi przykładami przegląd technologii audiowizualnych wykorzystywanych z powodzeniem przez afrofuturystów. I wreszcie rozdział piąty wprowadza nieunikniony kontekst polityczny, odsłaniając perspektywę zaangażowania ujętego zwykle w artystyczne kształty o utopijnym i dystopijnym charakterze. Praca została zatem skomponowana w sposób przemyślany i adekwatny wobec sformułowanego w tytule rozprawy tematu. Zarówno stan badań poparty obszerną bibliografią, jak i dobór przykładów oraz sposób konstruowania wniosków nie budzą wątpliwości co do badawczych kompetencji Autorki. Sformułuję teraz kilka bardziej szczegółowych uwag o krytyczno-polemicznym charakterze, odnosząc się do postulatów badawczych i/lub materiału analizowanego przez Lidię Książ-Hunek.

Rozdział poświęcony rozwojowi idei oraz praktyk afrofuturystycznych został skonstruowany w oparciu o bardzo staranne i drobiazgowo rozpoznanie pola badawczego oraz przyswojenie istniejącego stanu badań. Nie oznacza to jednak, że problematyka – złożona i dość kłopotliwa poznawczo – została wyczerpana lub opisana w całkowicie zadowalający sposób. Pozwolę sobie zatem rozpocząć od pewnych braków faktograficznych, których uzupełnienie lepiej osadziłoby pracę w kontekście historyczno-kulturowym praktyk twórczych afrykańskiej diaspory. Trochę szkoda, że rekonstruując prehistorię idei afrofuturystycznej, Autorka pomija wywiad *The Ark and the Ankh*, jaki wybitny afroamerykański pisarz, Henry Dumas, przeprowadził z Sun Ra w roku 1966 (dostępny zarówno w wersji audio – jako płyta CD oraz pliki, jak i w formie drukowanej), odsłania on bowiem kulisy narodzin kluczowych dla afrofuturizmu w kolejnych dziesięcioleciach

postulatów estetycznych i politycznych. Sądzę, że uwzględnienie tego dialogu afroamerykańskich mitotwórców mogłoby istotnie wzbogacić rozprawę. Podążając tropem nieobecnych w rozprawie świadectw wczesnego afrofuturyzmu, warto byłoby także odnotować brak (choćby w kontekście rozważań na s. 18-19) pamiętnego postulatu *Ancient to the Future* sformułowanego u schyłku lat 60. w ramach chicagowskiej fundacji The Association for the Advancement of Creative Musicians (wspomnianej na s. 26) i obecnego przez dziesięciolecia jako hasło otwierające słynne koncerty formacji The Art Ensemble of Chicago (doskonale źródło w tym obszarze to: Lewis, George E. 2008. *A Power Stronger Than Itself: The AACM and American Experimental Music*. Chicago: University of Chicago Press). Rekonstruując historię afrykańskiej i afrocentrycznej fantastyki naukowej oraz obecności Afryki w tekstach SF, warto zapewne wspomnieć także o ekranizacji powieści Lema *Astronautci*, dokonanej w roku 1960 w DDR, (reż. Kurt Maetzig, *Der schweigende Stern* [*First Spaceship on Venus*]), w której Nigeryjczyk, Julius Ongewe, pojawił się jako pierwszy afrykański aktor w roli astronauty w kinie science fiction – to już jednak tylko drobiazg o charakterze ciekawostki, rzucający jednak istotne światło na rozkład postkolonialnych sił i dyskursów w perspektywie politycznej. O pewnych brakach bibliograficznych wspomnę jeszcze w zakończeniu mojej recenzji.

Rozdział poświęcony teorii i praktyce wideoklipu w sposób gruntowny przygotowuje narzędzia badawcze do prowadzenia analiz afrofuturystycznych filmów muzycznych. W tej części pracy – opartej na starannej rekonstrukcji stanu badań – brakuje mi jednak nieco osadzenia tej formy upubliczniania i promocji muzyki rozrywkowej w strategii przemysłu muzycznego (produkcja, dystrybucja, marketing), a także w samym obiegu późnokapitalistycznej kultury popularnej. Nie mam tu na myśli drobiazgowych analiz cyrkulacji tego typu tekstów kultury, lecz odnotowanie i podkreślenie miejsca, jakie forma wideoklipu zajęła w polityce wydawniczej wielkich wydawców. Wprowadzone przez Autorkę na stronach 71-84 rozważania na temat ewolucji filmu muzycznego dobrze przygotowują grunt pod taką interpretację, eksponując jednak głównie (niewątpliwie istotne) przejście od telewizji muzycznej (MTV) do platform internetowych (You Tube) i odsuwając nieco kwestię „użycia obrazu do sprzedaży dźwięku” oraz autonomizacji formy audiowizualnej jako towaru. Do opracowania tej problematyki wystarczą z powodzeniem klasyczne już prace szkoły brytyjskiej (np. Tim Wall, *Studying Popular Music Culture*. London: Arnold, 2003). Ten niedostatek nietrudno byłoby jednak uzupełnić podczas przygotowywania rozprawy do druku. Być może zresztą wrażenie braku w tym zakresie wynika ze sposobu skomponowania rozdziału, obejmującego zarówno rys historyczno-

kulturowy, omówienie poetyki i estetyki teledysku, jak i teoretyczne próby skonstruowania jego całościowej wykładni jako formy artystycznej (koncepcja audiowizualności Chiona, narzędzia pojęciowe Deleuze'a i Guattariego). Czytelniejszy podział tych części mógłby wpłynąć korzystnie na strukturę pracy. W tym miejscu wypada jednak odnotować także nieobecność w bibliografii i rekapitulacji stanu badań klasycznej książki Kodwo Eshuna, *More Brilliant Than the Sun: Adventures in Sonic Fiction*, (London 1998), w której nie tylko poświęca on uwagę estetyce afroamerykańskiej sztuki wizualnej (w tym video, m.in. teledyskom Earth, Wind and Fire), ale także formułuje niezwykle interesującą (z perspektywy podjętego w rozprawie tematu) koncepcję *sonic fiction*, która bywała z powodzeniem wykorzystywana do badań nad aforfuturystycznymi dziełami audiowizualnymi. Ten wątek refleksji zasługiwałby z pewnością na rozwinięcie i uzupełnienie.

Rozdziały kolejne, poświęcone duchowości i technologii, zastosowaniu technik audiowizualnych oraz politycznym kontekstom teledysku afrofuturystycznego zawierające studia przypadków w postaci pogłębionych analiz wybranych (trafnie i z dużą świadomością metodologiczną) filmów muzycznych, stanowią najciekawszą część pracy, w której Autorka wykazuje się talentem do interpretowania tekstów kultury połączonym z umiejętnością zastosowania wypracowanych wcześniej narzędzi poznawczych. W kategoriach najbardziej ogólnych można tu sformułować w odniesieniu do całości tylko jedną uwagę – bynajmniej, nie krytyczną, lecz opisującą pewien kłopot badawczy z tego typu dziełami artystycznymi. Trudno jest bowiem w utworach afrofuturystycznych oddzielić sferę artystycznego manifestu („Kim jesteśmy”, „Jak powinno być” etc.) od kategorii historycznej rekonstrukcji i futurystycznej spekulacji, które podporządkowują one – w sposób najzupełniej zrozumiały – warstwie ideowej wypowiedzi. Dlatego też ważne byłoby tu także zastosowanie narzędzi do badania retoryki analizowanych tekstów, by wydobyć ich strukturę apelatywną, ufundowaną np. na rekonstrukcjach afrykańskiej historii i mitologii, spekulacjach technologicznych, prognozach społeczno-politycznych itd. Jest to jednak problem wyłaniający się niezmiennie w hermeneutyce dzieł należących (także) do sztuki programowej. Z rzeczy drobnych natomiast chciałbym upomnieć się o uwzględnienie jako kontekstu – podczas analizy obrazów związanych z afroamerykańską ekspansją kosmiczną – pracy Cristiny de Middel *Afronauts* (2012) – inspirowanej zarówno estetyką afrofuturystyczną, jak i tzw. Zambijskim Programem Kosmicznym (*The Zambian Space Programme*, 1960), ukazuje ona bowiem wpływ afrofuturizmu na twórców należących do innych kręgów kulturowych. Oczywiście, podobnie jak w odniesieniu do innych prac opartych na analizie przypadków, można się spierać o dobór interpretowanych przykładów i sposób ich zestawienia. Tu jednak decyzje Autorki mają

charakter autonomiczny i bardzo starannie uzasadniony, a zatem każdy inny wybór teledysków afrofuturystycznych poddanych bliższej analizie oferowałby po prostu nieco inną perspektywę, nie zmieniając istotnie wymowy całej pracy. Decyzje podjęte w tej kwestii przez Lidę Książ-Hunek uważam za trafne i nie budzące wątpliwości.

Pozwolę sobie przy okazji skorygować drobne usterki rzeczowe, które trafiają się w części bibliograficznej rozprawy: 1. Błędnie podany jest tytuł płyty Alice Coltrane: *Galaxy In Satchidananda* (powinno być *Journey In Satchidananda*); nie jestem też pewien, czy istnieje autorska płyta pianistki zatytułowana *Galaxy In Turiya* – być może chodzi tu o jakąś późniejszą kompilację jej nagrań z tym utworem; 2. Wkradło się nieco bałaganu do spisu dyskograficznego grupy Parliament – otóż album: *One Nation Under A Groove* (1978) to w istocie płyta grupy Funkadelic – bliźniaczego projektu George'a Clintona; 3. Dorobek płytowy Sun Ra to prawdziwe morze danych i niełatwo się w nim orientować, niemniej jednak błędem jest, jak czyni to Autorka, przypisać wszystkie wydawnictwa (pianisty jednej jego grupie – The Solar Arkestra, podczas gdy np. przywołany album: *Interstellar Low Ways* został nagrany przez Myth Science Arkestra – w takiej sytuacji przyjmuje się zwykle skrócony i akceptowany przez badaczy zapis Arkestra, co ułatwia operowanie nazwami; 4. Nie istnieje w katalogu El Saturn Records longplay *Tapestry From An Asteroid* (1962) – jest to tytuł bardzo popularnego utworu Sun Ra z albumu *The Futuristic Sounds of Sun Ra* (Savoy Records 1962); 5. Także *Rocket Number Nine Take Off for the Planet Venus* to nie longplay Arkestry lecz utwór z płyty *Interstellar Low Ways*. 6. Jeśli natomiast wspominamy już dorobek wydawniczy wytwórni El Saturn Records, której Autorka skłonna jest przypisać – na wyrost – wszystkie płyty Sun Ra, to warto pamiętać, że istnieje doskonała monografia tego *de facto* afrofuturystycznego projektu: Corbett J., Elms A., Kapsalis T., *Pathways to Unknown Worlds. Sun Ra, El Saturn and Chicago's Afro-Futurist Underground 1954–68*, Whitewalls, Chicago 2006 – warto uwzględnić ją w opracowaniu tematu. Ponieważ Autorka świetnie rozpoznała stan badań (całkiem już obszernych) nad afrofuturyzmem, dlatego tym bardziej zaskakuje nieobecność dość oczywistej w tym zestawieniu pozycji: A.G. Weheliye, *Phonographies. Grooves in Sonic Afro-Modernity*, Durham–London 2005. Sądzę także, że dokładniejsza kwerenda w archiwach miesięcznika „The Wire” mogłaby przynieść jeszcze kilka (-naście, -dziesiąt?) drobniejszych odkryć, które wzbogaciłyby zaplecze bibliograficzne rozprawy. Z drobniejszych uzupełnień warto wspomnieć tu także o: J. Harries, *Africa on the Moon: The Complexities of an Afrofuturist Reading of Dub*, „Dancecult. Journal of Electronic Dance Music Culture” 2015, vol. 7, no. 2, s. 43–63 oraz – kontekstowo – P. Sullivan, *Remixology. Tracing the Dub Diaspora*, London 2014. Myślę również, że w tak

skonstruowanej pracy – bazującej na tekstach kultury audiowizualnej – warto byłoby wprowadzić oprócz filmografii (Videography) także fonografię lub dyskografię, zbierającą przywoływane w pracy wydawnictwa muzyczne. Cała praca napisana została językiem prostym i przejrzystym, spełniającym w pełni wymogi dyskursu akademickiego, struktura rozprawy oraz aparat bibliograficzny nie budzą zastrzeżeń, zaś wnioski zostały sformułowane w sposób czytelny.

Zamykając szczegółową ocenę przedstawionej do recenzji rozprawy, pozwolę sobie przejść do konkluzji. Uwzględniając wszystkie powyższe uwagi krytyczne i polemiczne, pragnąłbym w tym miejscu podkreślić, że refleksje Autorki w sposób satysfakcjonujący dowodzą stawianych w pracy tez, przekonując, że problem poruszony w rozprawie został trafnie sformułowany i z powodzeniem poddany analizie kulturoznawczej. Co więcej, z podjętego zadania Doktorantka wywiązała się z powodzeniem zarówno na poziomie merytorycznym, jak i metodologicznym, podnosząc przy tym temat istotny w perspektywie kulturowej, lecz nieobecny dotąd na szerszą skalę w refleksji akademickiej. Wskazane powyżej drobne braki i niedociągnięcia oraz twierdzenia skłaniające do uwag polemicznych nie zmieniają mojej nie tylko pozytywnej, ale też wysokiej oceny tej pracy. Podsumowując, rozprawa mgr Lidii Książ-Hunek *Afrofuturism in Contemporary American Music Video: Themes, Aesthetics, Politics* jest poprawnie napisanym i gruntownie przygotowanym studium naukowym o wysokim stopniu oryginalności, dowodzącym samodzielności intelektualnej Autorki. Kończąc tę recenzję, wnoszę zatem o dopuszczenie Doktorantki do dalszych etapów postępowania w przewodzie doktorskim.

dr hab. Dariusz Brzostek, prof. UMK

Katedra Kulturoznawstwa UMK

Dyrektor  
Instytutu Nauk o Kulturze  
  
dr hab. Dariusz Brzostek, prof. UMK