



Wrocław, 9 sierpnia 2022 r.

Recenzja rozprawy doktorskiej Pani Magister Lidii Książ-Hunek pt.

Afrofuturism in Contemporary American Music Video: Themes, Aesthetics, Politics

Rozprawa doktorska Pani Magister Lidii Książ-Hunek stawia sobie za cel kompleksową analizę afrofuturystycznego teledysku muzycznego jako zjawiska kulturowego, które, wyrastając z konkretnych realiów historycznych i politycznych, w istotny sposób przyczynia się do ich eksploracji artystycznej z wykorzystaniem środków narracyjnych, estetycznych i formalnych. Z tak sformułowanego zadania praca skutecznie się wywiązuje, spełniając przy tym wymagania stawiane dysertacjom doktorskim. Licząca 265 stron rozprawa obejmuje dwa rozdziały teoretyczne, z których pierwszy wprowadza i charakteryzuje pojęcie afrofuturyzmu, a drugi poświęcony jest medium teledysku muzycznego, oraz trzy rozdziały analityczne. W każdym z nich Autorka omawia trzy dobrane tematycznie przykłady teledysków, w Rozdziale Trzecim połączone wątkiem duchowości, w Czwartym – sposobami konstruowania inności (*Othering*), a w Piątym – zaangażowaniem politycznym.

Sposób sformułowania problemu badawczego zgłębianego w rozprawie świadczy o kreatywności i dociekliwości naukowej Doktorantki, a także o jej kompetencji kulturowej i zrozumieniu dla wielowymiarowości zjawisk popkulturowych. Odzwierciedla również ambitną i otwartą postawę oraz samodzielność badawczą Autorki, umożliwiającą efektywne skonstruowanie interdyscyplinarnej ramy teoretycznej, niezbędnej do analizy zagadnienia ulokowanego na przekroju tak różnych dziedzin wiedzy jak historia, medioznawstwo, literaturoznawstwo czy kulturoznawstwo. Mimo że nie na wszystkich etapach przedstawionego wywodu analiza poszczególnych aspektów zagadnienia jest równomiernie dogłębna i zintegrowana, struktura rozprawy świadczy o wysokiej świadomości metodologicznej Doktorantki, jej naukowej elastyczności i gotowości do badawczej konfrontacji ze złożonymi zjawiskami kultury.

W dalszej części recenzji omawiam bardziej dokładnie zarówno mocne, w mojej ocenie, strony realizacji przedstawionego w dysertacji projektu badawczego, jak i te aspekty, które wzbudziły moje wątpliwości. Następnie odnoszę się w podobny sposób do poszczególnych etapów wywodu, a w końcowej części recenzji wskazuję kilka zagadnień, których rozwinięcie mogłoby według mnie wzbogacić przeprowadzoną analizę tematu lub zainspirować potencjalne kierunki jej kontynuacji.

Niezależnie od tych sugestii i wszelkich uwag krytycznych, w podsumowaniu potwierdzam jednoznacznie pozytywną ocenę przedłożonej rozprawy doktorskiej.

Dużą zaletą rozprawy jest umiejętnie wyznaczony zakres badań, umożliwiający Autorce przeprowadzenie spójnego, ugruntowanego teoretycznie i rzetelnego studium tematu, który, ze względu na wspomnianą wyżej złożoność, niełatwo podporządkowuje się narzędziom krytycznym. Przedstawiona analiza łączy funkcjonalną definicję teledysku muzycznego z konceptualizacją afrofuturyzmu jako zjawiska współtworzonego i zarazem produktywnego w wymiarze estetyczno-formalnym, dyskursywnym i tematycznym. Dzięki starannym interpretacjom konkretnych przykładów, w których przenikają się wzajemnie i współpracują różne aspekty obu tych konstruktów, wywód identyfikuje i przekonująco ukazuje produktywność zarówno kulturotwórczą, jak i badawczą kategorii afrofuturystycznego teledysku muzycznego. Tym sposobem rozprawa nie tylko charakteryzuje omawiane zjawisko jako efekt działania konkretnych czynników historycznych, geopolitycznych i kulturowych, choć podkreślenie wkładu afrofuturyzmu w specyfikę artystycznej ekspresji kultury afroamerykańskiej stanowi istotne osiągnięcie dysertacji, lecz także sygnalizuje szerszą produktywność narzędzi formalnych i kompozycyjnych, typowych dla teledysku afrofuturystycznego.

Jednocześnie przedłożony wywód pozostawia pewien niedosyt – jest to prawdopodobnie nieunikniony efekt uboczny zgłębiania tak złożonej tematyki, jednak wydaje się, że w kilku kwestiach dałoby się go skutecznie zredukować poprzez dopowiedzenie lub dalsze pociągnięcie wniosków z istniejącej już analizy, tudzież pogłębienie jej kontekstu. Jeśli chodzi o naświetlenie tła omawianych zagadnień, bardziej całościowa charakterystyka czarnej (*Black*) lub, w węższym zakresie, afroamerykańskiej myśli spekulatywnej mogłaby pomóc w wypukleniu specyfiki afrofuturystycznego teledysku i dobitniejszym uchwyceniu roli konkretnego medium w kontekście bezpośredniej spuścizny kulturowej.

Myślę też, że na więcej uwagi zasłużyły pełne niuansów kwestie relacji afrofuturyzmu funkcjonującego w kontekście amerykańskim z szeroko rozumianą Afryką, zarówno w wymiarze inspiracji kulturalnych, jak i praktyki społecznej. Autorka zdecydowanie umiejscawia zakres badawczy projektu w realiach amerykańskich, odwołując się do związanych z afrofuturyzmem zjawisk spoza tego obszaru jedynie w kontekstach wspomagających główny wywód. Odnosi się także do kwestii potencjalnych zawłaszczeń kulturowych w obrębie afrykańskich inspiracji afrofuturyzmu, czyni to jednak przede wszystkim w odniesieniu do konkretnych zagadnień związanych z duchowością, podczas gdy wspomniana dynamika afrykańsko-amerykańska wydaje się istotna dla całościowej ramy analitycznej, szczególnie wobec zauważalnych w ostatnim czasie debat publicznych nad wewnętrznym zróżnicowaniem czarnej tożsamości w społeczeństwie amerykańskim i rozpoznania ograniczonej reprezentatywności kategorii pochodzenia „afroamerykańskiego”.

Na poziomie całościowej struktury logicznej wyводу przydatne byłoby zwrócenie większej uwagi na potencjalne powiązania między poszczególnymi perspektywami analitycznymi: duchowością, formalną estetyką i politycznością. Zastosowanie każdej z nich z osobna zostaje uzasadnione

w poszczególnych rozdziałach, jednak objęcie ich wspólną ramą interpretacyjną pomogłoby wytłumaczyć wybór tych właśnie zagadnień jako najbardziej wydajny przy eksploracji afrofuturystycznego teledysku muzycznego.

W rozprawie pojawiają się pomniejsze błędy i niedopatrzenia edytorskie, gramatyczno-składniowe, interpunkcyjne i redakcyjne (np. str. 26, 44, 87, 95, 100, 120), wynikające zapewne z nie dość uważnej korekty (przykładowo, Wstęp deklaruje, że praca składa się z sześciu rozdziałów, chociaż jest ich pięć). W większości nie mają one negatywnego wpływu na odbiór tekstu; najbardziej chyba znacząca jest literówka na str. 156, pojawiająca się w pojęciu wprowadzonym przez Autorkę („signalitic” czy „singaletic”).

W Rozdziale Pierwszym za szczególnie potrzebną i dobrze napisaną uważam część zestawiającą pojęcie afrofuturizmu z innymi zjawiskami czarnej kultury spekulatywnej i lokującą je w szerszym kontekście praktyk społecznych, politycznych i dyskursywnych. W Rozdziale Drugim na uwagę zasługuje robocza definicja teledysku muzycznego na str. 75, dobrze odzwierciedlająca zarówno złożoność medium, jak i jego produktywność kulturową oraz krytyczną, wynikającą z uwikłania w „szerszy krajobraz medialny popkultury i przemysłu muzycznego” (str. 75, mój przekład).

Rozdział Trzeci, poświęcony analizie duchowości, wprowadza i trafnie omawia niezwykle istotną dla całej rozprawy problematykę inspiracji kulturami i atrybutami afrykańskimi w afrofuturyzmie – jak wspomniałam wyżej, temat ten zasługiwałby na jeszcze szersze omówienie, choć powiązanie go z motywem duchowości jest bez wątpienia uzasadnione. Bardzo obiecujące jest również podejście do duchowości jako technologii, przy czym rozwinięcie tego wątku wymagałoby silniejszej podbudowy teoretycznej, o czym piszę więcej w podsumowaniu recenzji. Spośród ujętych w rozdziale analiz najbardziej wyważone i produktywne wydaje mi się omówienie „Cosmic Perspective”, w którym Autorka wykorzystuje twórczo pojęcia heterotopii i *Afro-sonic signifier*.

Moje wątpliwości wzbudziła zasadność budowania retorycznego kontrastu między sekularną tendencją w białej science-fiction „głównego nurtu” i skłonnością do duchowości w afrofuturyzmie. Zarówno dość liczne przykłady metafizycznego SF, pochodzące chociażby od autorów takich jak O. S. Card, Dan Simmons czy Ursula K. Le Guin, jak i przypis poczyniony przez samą Autorkę (str. 103) podważają taki kontrast. W analizie teledysku „Blessings on Blessings” zabrakło mi dokładniejszego wprowadzenia do praktyki *Ifá* i jej specyfiki społeczno-kulturowej. Nasuwają się pytania o jej aktualny status i funkcje w miejscu pochodzenia. Pomocne byłoby również wzięcie pod uwagę szerszego zjawiska eklektycznych inspiracji etnicznymi praktykami duchowymi, charakterystycznego dla kultury amerykańskiej choćby w formie ruchu New Age. Jeśli chodzi o zaplecze teoretyczne, zachęcałabym do bardziej wnikliwego przedstawienia teorii znaku (str. 113), z uwzględnieniem różnic między perspektywami językoznawczymi, strukturalistycznymi i semiotycznymi. Natomiast jeśli chodzi o wnioski z przedstawionych analiz, zaintrygował mnie powtarzający się we wszystkich trzech przypadkach motyw religii jako muzyki i myślę, że warto byłoby rozwinąć ten wątek. Wreszcie, choć to praktycznie nieistotne

dla głównego tematu zarówno rozprawy, jak i recenzji, z szacunku dla przyrody warto wspomnieć, że salamandra nie jest przykładem jaszczurki.

Rozdział Czwarty, dotyczący konstruowania inności z pomocą technologii audiowizualnych, wyróżnia się doborem różnorodnych i nieoczywistych przykładów, a także wnikliwością ich analizy. Szczególne wrażenie zrobiło na mnie wykorzystanie teoretycznej interpretacji kompozycyjnych praktyk muzycznych takich jak *sampling* i *looping* w kontekście zabaw z czasem – stworzyło ono zgrabny pomost między formalnym, narracyjnym i społeczno-historycznym wymiarem wywodu.

Jeśli chodzi o uwagi krytyczne do Rozdziału Czwartego, najbardziej zwrócił moją uwagę brak teoretycznego ugruntowania pojęcia *Othering*, ponieważ nie jest ono oczywiste i zależnie od przyjętych ram filozoficznych bądź dyskursywnych może oznaczać różne rzeczy, a opisywany nim proces – przebiegać na różne sposoby. Druga moja wątpliwość wynika ze zbyt, jak sądzę, powierzchownego wprowadzenia odniesień do konwencji i kultury gotyckiej. Problematyczne jest ogólnikowe zastosowanie określenia „Gothic culture” (str. 152), które Autorka wydaje się dość swobodnie odnosić do konwencji literackiej wraz z jej historią, muzycznej i estetycznej, a także do subkultury gotyckiej. Nie zamierzam kwestionować niewątpliwych związków gotyku z białością (*Whiteness*), jednak relacje i kwestie rasowe funkcjonują różnie w poszczególnych jego wymiarach. Współczesne „auto-definicje” ruchu gotyckiego wykazują z reguły dużą świadomość wymogów różnorodności oraz inkluzywności. Literatura naukowa także oferuje teksty poświęcone rasowym i geograficznym specyfikom gotyku, np. w *The Routledge Companion to Gothic* pod redakcją Catherine Spooner i Emmy McEvoy (Routledge, 2007), *The Cambridge Companion to the Modern Gothic* pod redakcją Jerrolda E. Hogle’a (Cambridge University Press, 2014), *African American Gothic: Screams from Shadowed Places* autorstwa Maishy L. Wester (Palgrave Macmillan, 2012) lub *South African Gothic: Anxiety and Creative Dissent in the Post-apartheid Imagination and Beyond* autorstwa Rebecki Duncan (University of Wales Press, 2018). W przypadku kontynuacji pracy nad rozprawą z myślą o jej publikacji zachęcałabym Autorkę do rozbudowania gotyckiego warsztatu teoretycznego, zwłaszcza że jego ograniczenie ma według mnie negatywny wpływ na interpretację teledysku „Corporate Cannibal”. Przypisanie mu prostego, antykapitalistycznego wydźwięku wydaje mi się jednostronnym wnioskiem, zubażającym materiał źródłowy. Uwzględnienie estetyzacji potworności i złożonych konceptualizacji przyjemności oraz pożądania, charakterystycznych dla gotyku, umożliwiłoby bardziej subtelne odczytanie teledysku, zgodnie z sugestią Chrisa Baldicka i Roberta Mighalla, że gotycki horror częściej ma za zadanie zapewnić odbiorcy przyjemność niż go naprawdę straszyc („Gothic Criticism”, *A New Companion to the Gothic* pod redakcją Davida Puntera, Blackwell 2012).

W Rozdziale Piątym największe (pozytywne) wrażenie zrobiła na mnie analiza teledysku „Señorita” – przyjmuje ona inne niż w pozostałych przypadkach podejście do afrofuturyzmu, łącząc go, zarówno na poziomie estetyki, jak i narracji, z konwencją dystopijną, a tym samym rekonceptualizując przyszłość jako definiowaną czynnikami nie tyle technologicznymi, estetycznymi czy nawet metafizycznymi, co polityczno-ekonomicznymi i społecznymi. Jest to nie tylko efektywna demonstracja

elastyczności i pojemności afrofuturyzmu, ale też najbardziej, jak mi się wydaje, wyraziste ugruntowanie afroamerykańskiej perspektywy, w której utrzymana jest całość rozprawy. Na poziomie teoretycznym świetnie sprawdza się interpretacja apokalipsy przedstawiona przez Jacquesa Derridę, którą Autorka umiejętnie wplata w odczytanie teledysku, natomiast myślę, że przydatne byłoby dalsze rozwinięcie tego wątku, aby połączyć go ze sformułowanymi wcześniej definicjami afrofuturyzmu.

Głównym problemem, jaki zwrócił moją uwagę w Rozdziale Piątym są przypadki esencjalizmu, niepotrzebnie osłabiające spójne, skądinąd, i przekonujące przesłanie analizy. Pierwszy z nich dotyczy sugerowanych związków między społecznościami definiowanymi rasowo i klasowo a kolektywnym gustem muzycznym, czyli przedstawiona na str. 187 myśl, że „Czarne społeczności nie reagują na tak zwaną ‘muzykę klasyczną’ w takim samym stopniu jak na funk” (mój przekład). Choć z kontynuacji tej myśli wynika wyraźnie intencja podkreślenia wyjątkowej roli muzyki funk w afroamerykańskiej historii i kulturze, przydatne byłoby również odwołanie do dyskursywnego wymiaru kategorii gustu, choćby w klasycznym ujęciu Pierre’a Bourdieu. Drugi, podobny przypadek ma miejsce przy omawianiu komercjalizacji muzyki i kultury hip-hopowej. Problem ten, zarówno na poziomie ekonomicznym, jak i społeczno-kulturalnym, ma niewątpliwie istotny wymiar rasowy, jednak wpisuje się też w szerszą dynamikę dyskursów subkulturowych, omawianą przez przedstawicieli *subcultural studies*, takich jak Sarah Thornton lub J. Patrick Williams. Koncentrując się na kwestii autentyczności etnicznej i społecznej w tworzeniu, dystrybucji i recepcji muzyki, Autorka pomija subkulturowy wymiar tych procesów, którego część stanowią chociażby powtarzające się także w przypadku innych ruchów muzycznych czy kulturalno-społecznych, negocjacje kapitału subkulturowego, auto-definicje w opozycji wobec różnie konstruowanego „mainstreamu”, czy też rytuały inicjacyjne, wzmagające poczucie przynależności. Uwzględnienie tych czynników dyskursywnych nie musiałyby osłabić konkretnego kontekstu rasowego analizy, natomiast zrównoważyłyby jej problematyczny esencjalizm, prowokujący np. pytania o stosowane definicje autentyczności czy też o kwestie *gatekeepingu* nie tylko w produkcji, lecz także recepcji kultury.

Uwagi, którymi dzielę się w końcowej części recenzji nie stanowią zarzutów wobec przedstawionego projektu badawczego, natomiast mogą, w moim odczuciu, wspomóc jego dalszy rozwój, np. w przypadku przygotowań do publikacji.

Jeśli chodzi o konstrukcję logiczną wywodu, a zwłaszcza jego części analitycznej, moją uwagę zwróciła nieuporządkowana nigdzie od strony teoretycznej kwestia relacji między wykonawcą/wykonawczynią utworu a jej/jego wizerunkiem skonstruowanym na potrzeby teledysku. Relacje te komplikuje niekiedy kwestia autorstwa, gdyż artyści firmujący teledyski nazwiskami lub nawami zespołów mogą być jednocześnie twórcami, bądź też jedynie odtwórcami piosenek. Co więcej, część omawianych teledysków ma mniej lub bardziej wyraźne elementy narracyjne, sugerujące obecność fikcyjnych protagonistów. W każdym przypadku powiązania i proporcje między przekazem autorskim, wizerunkiem i ewentualną fabularyzacją są złożone i zasługują na analityczną uwagę. Jeśli

zbiorcze odniesienie się do tej kwestii w części teoretycznej rozprawy nie zdałoby egzaminu, przydałoby się poświęcić jej przynajmniej akapit w każdej z przedstawionych analiz.

Inna kwestia, do której warto byłoby się odnieść w bardziej skoncentrowany sposób, to ujawniona w rozprawie wielowymiarowość pojęcia technologii. Pojawia się ono jako niedopowiedziany termin filozoficzny związany z konstrukcją tożsamości, jako odniesienie do formalnych cech medium audiowizualnego, a wreszcie jako tematyczny motyw związany z konwencją SF. Takie bogactwo sposobów wykorzystania jednego terminu można wykorzystać jako dodatkowe spoiwo wywodu, zwłaszcza że filozoficzny wymiar pojęcia technologii wydaje się potencjalnie istotny w odniesieniu do całego zjawiska afrofuturyzmu. W Rozdziale Trzecim pojawia się bardzo, w mojej ocenie, produktywna interpretacja duchowości jako technologii pozwalającej na redefinicję afroamerykańskiej tożsamości w kontekście afrykańskiej spuścizny kulturowej. Podbudowana, przykładowo, pojęciem *technik siebie (technologies of the self)*, które, bazując na filozofiach starożytnych Greków i Rzymian, Michel Foucault wprowadza jako narzędzie realizacji jednostkowego projektu tożsamościowego, interpretacja ta mogłaby stać się punktem wyjścia dla szerszego odczytania zjawiska afrofuturyzmu w kontekście tożsamości zbiorowych.

Formułując powyższe uwagi, kieruję się nadzieją, że przedstawiony w rozprawie doktorskiej Pani Magister Lidii Książ-Hunek projekt badawczy doczeka się publikacji i że będzie stanowił punkt wyjścia dla dalszych prac Autorki, ponieważ – niezależnie od komentarzy krytycznych, zawartych w recenzji – uważam go za innowacyjne i wartościowe naukowo przedsięwzięcie, które, dzięki konstrukcji interdyscyplinarnego warsztatu badawczego oraz oryginalnemu sformułowaniu przedmiotu analizy, w niekwestionowany sposób przyczynia się do rozwoju badań nad kulturą. Dysertacja Pani Magister Lidii Hunek-Książ spełnia w moim przekonaniu wszystkie wymagania stawiane pracom doktorskim i z przekonaniem przyjmuję ją jako podstawę dopuszczenia Doktorantki do dalszych etapów postępowania doktorskiego.



Dr hab. Agata Zarzycka