

Dariusz Brzostek

Black science - black magic : czy afrofuturyzm jest narracją poznawczą?

Sztuka i Dokumentacja nr 14, 28-37

2016

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Dariusz BRZOSTEK

Uniwersytet im. Mikołaja Kopernika w Toruniu, Katedra Kulturoznawstwa

BLACK SCIENCE – BLACK MAGIC. CZY AFROFUTURYZM JEST NARRACJĄ POZNAWCZĄ?



Afrofuturyzm jest z pewnością narracją kulturową oraz praktyką twórczą – „praktyką tworzenia znaczeń” – jak zapewne powiedziałby Paul Willis – odwołującą się wprost do wiedzy naukowej, upominającą się o dokonania Afrykanów zapomnianych przez oficjalny dyskurs historii nauki, przypominającą dziedzictwo afrykańskiej refleksji filozoficznej i społecznej.¹ Jest w tym względzie bez wątpienia krytyczną „teorią kultury w praktyce (twórczej)” o jawnie emancypacyjnym charakterze. Jego twórcy z upodobaniem sięgają także po czysto poznawcze elementy języka naukowego: hipotezy, spekulacje prognostyczne i eksperymenty myślowe, rozwijane następnie w fikcjonalnych narracjach literackich i filmowych, akcjach performatywnych, instalacjach, kompozycjach muzycznych i komiksach. Czy jednak dałoby się z równym powodzeniem spojrzeć na afrofuturyzm jako narrację poznawczą, teorię społeczną tworzącą znaczenia w języku nauki, odwołującą się do działań artystycznych i wyrażającą się w dziełach sztuki, ich recenzjach oraz tekstach je komentujących? Czy jest on spójną teorią estetyczną (jak niegdyś „czarna estetyka”, z której wyrasta), ufundowaną na krytycznej teorii kultury, wywiezionej wprost z reinterpretacji utworów artystycznych, manifestów oraz działań i wypowiedzi twórców? Aby odpowiedzieć na tak sformułowane pytanie, musimy potraktować afrofuturyzm jako swoistą narrację spekulatywną – fundującą nowy obszar wiedzy uzyskanej na podstawie eksperymentów myślowych oraz rekonstruującą tożsamość afroamerykańskiej wspólnoty w odniesieniu do tej wiedzy.

Mianem afrofuturyzmu, zarówno w deklaracjach twórców, jak i w opiniach krytyków oraz teoretyków kultury, określa się zazwyczaj ruch społeczny i towarzyszący mu trend artystyczny, w którym „spotykają się wyobraźnia, technologia, przyszłość i wolność”.² Jest on więc zarazem estetyką twórczości artystycznej i ramą pojęciową dla nowej teorii krytycznej, łączącą „elementy science fiction, prozy historycznej, literatury spekulatywnej, fantasy, afrocentryzmu oraz realizmu magicznego i religii egzotycznych”.³ Wyraża się w muzyce, literaturze, sztukach wizualnych i krytyce społecznej, służy zaś jednoznacznie – redefiniowaniu „czarnej tożsamości” Afroamerykanów w odniesieniu do każdej możliwej przyszłości. Rozpocznijmy jednak naszą refleksję od stwierdzenia pozornej oczywistości: Afrofuturyzm – jako kulturowa narracja tożsamościowa oraz praktyka twórcza i taktyka krytyczna – ma swe źródło w pewnym, fundamentalnym dla afroamerykańskiej diaspory doświadczeniu braku. Doświadczenie to najdobitniej scharakteryzowała zapewne Ytasha L. Womack, odwołując się do własnych, dziecięcych lęków i niepokojów, dzielonych w latach osiemdziesiątych dwudziestego wieku z rzeszą afroamerykańskich nastolatków, poszukujących dla siebie, w jakże bogatym imaginarium amerykańskiej popkultury, ikon, z którymi mogłyby się utożsamiać w trudnym procesie konstruowania własnej kulturowej tożsamości. Proces ten niezmiennie rozpoczął się

bowiem od (nie)oczekiwanego odkrycia „oczywistej nieobecności kolorowych ludzi w fikcyjnych światach przyszłości/przeszłości”.⁴ Womack wspomina, że afroamerykańskie nastolatki mogły w owym czasie fantazjować jedynie o drugoplanowych postaciach z popularnych serii telewizyjnych (porucznik Uhura, grana przez Nichelle Nichols w *Star Trek*) oraz filmowych (Lando Calrissian, grany przez Billy’ego Dee Williama w *Star Wars*) – wiodące role należały jednak do „ludzi białych”, nie było miejsca dla „czarnych herosów”. Absencja ta zarazem budziła obawy („Nie chcą nas w przyszłości?”), poczucie dyskomfortu („Nie mogę być taka jak księżniczka Leia, gdyż jestem czarna?”) i rodziła spekulacje („Dlaczego tak się dzieje?”, „Jak to możliwe?”) oraz potrzebę wypełnienia owej pustki bohaterami umożliwiającymi proces identyfikacji.⁵ W ten sposób tworzyła się więź między tymi, którzy nie znajdowali dla siebie miejsca w świecie popkultury, umożliwiając powstanie wspólnoty ufundowanej na podzielanej przez afroamerykańską społeczność potrzebie fantazjowania. Jak zauważa Womack:

„Byłam afrofuturystką zanim pojawiło się to pojęcie. I każdy fan science fiction, miłośnik komiksów, czytelnik fantasy, wielbiciel *Star Trek* czy zdobywca naukowego grantu, który kiedykolwiek zastanawiał się dlaczego Czarni są marginalizowani w popularnych opowieściach o przyszłości, jawnie pomijani w historii nauki i marginalizowani w spisach odkrywców i wynalazców – a następnie próbował w jakiś sposób to zmienić, może z powodzeniem zostać uznany za afrofuturystę”.⁶

Afrofuturyzm okazuje się bowiem przede wszystkim reakcją na owo poczucie „braku (w) przyszłości”, potrzebą fantazmatycznego zagospodarowania kulturowej i imaginacyjnej przestrzeni, „w której nas nie ma”, a zarazem reinterpretacji przeszłości i rekonstrukcji własnej tożsamości – „tu i teraz” – na podstawie odzyskanej historii i przepowiedzianej przyszłości. Afrofuturyzm jest zatem fantazją – jednocześnie spekulatywną i życzeniową.⁷ Przekonanie o głębokich związkach potrzeby fantazjowania z doświadczeniem braku i poczuciem niezaspokojenia jest w naszej kulturze tak stare jak Freudowska psychoanaliza, która jako pierwsza podjęła próbę usystematyzowanego (choć nie naukowego) opisu owego powinowactwa. Sam Freud sformułował swą opinię w słynnym szkicu *Pisarz i fantazjowanie* (1907), poświęconym źródłom poetyckiej inspiracji: „Możemy stwierdzić, iż człowiek szczęśliwy nigdy nie fantazjuje – fantazjuje jedynie nieukontentowany. Siłami napędowymi fantazji są niezaspokojone życzenia – każda fantazja stanowi spełnienie życzenia, jest formą poprawienia niesatysfakcjonującej rzeczywistości. Życzenia te, siły napędowe fantazji, różnią się w zależności od płci, charakteru i warunków życia indywidualnego oddającego się fantazjowaniu, bez trudu można by jednak wy-

różnić w nich dwa podstawowe kierunki. A zatem chodzi tu albo o życzenia ambicjonalne, służące wywyższeniu osobowości, albo o życzenia erotyczne”.⁸ W dalszym toku swej refleksji Freud skupia się na właściwościach fantazjowania mężczyzn i kobiet, nas jednak interesuje tu najbardziej fakt, że w swej teorii twórca psychoanalizy uwzględnia konstytutywną rolę braku-niezaspokojenia oraz związek fantazjowania nie tylko z cechami osobowości („charakter”), ale także kontekst społeczny, w jakim znajduje się fantazjujący, a zatem „nieukontentowany”, podmiot („warunki życia”). Jeszcze istotniejsze okazuje się dla Freuda powiązanie fantazjowania z przyszłością, scharakteryzowane w następujący sposób: „Można powiedzieć: fantazja unosi się niejako nad trzema wymiarami czasu, nad trzema czynnikami chronologicznymi naszej wyobraźni. Praca psychiczna nawiązuje do wrażenia aktualnego, do asumptu danego w terażniejszości, który był w stanie pobudzić jedno z wielkich życzeń danej osoby, stamtąd zaś sięga do wspomnienia wcześniejszego, najczęściej dziecięcego przeżycia, do czasu, w którym każde życzenie było spełnione, tworząc w ten sposób sytuację odnoszącą się do przyszłości – sytuację przedstawiającą spełnienie owego życzenia, czyli sprzyjającą powstaniu marzenia na jawie czy fantazji, które noszą ślady swej genezy tkwiącej w danym asumpcie i wspomnieniu. A zatem przeszłość, terażniejszość i przyszłość idą niejako na pasku życzenia przebiegającego przez te trzy aspekty chronologiczne”.⁹

Mamy więc współczesne doświadczenie braku, wspomnienie o jego zaspokojeniu oraz rzutowaną w przyszłość fantazję na temat możliwego usunięcia owego braku-niezaspokojenia. Jak się niebawem przekonamy, te trzy plany czasowe odgrywają także niebagatelną rolę w afrofuturystycznych fantazjach o „przyszłości, w której nie brakuje Czarnych”. Aby jednak przyjrzeć się temu zjawisku nieco dokładniej, musimy powrócić do pionierów afrofuturyzmu, głoszących jego tezy *avant la lettre* za pomocą wielkich jazzowych spektakli, które od połowy lat sześćdziesiątych dwudziestego wieku integrowały futurystyczną wyobraźnię, popkulturę estetykę science fiction, muzyczną improwizację oraz etniczną wspólnotę ufundowaną na archaicznej mitologii. Warto w tym miejscu przypomnieć, że sztandarowe hasło powołanej w roku 1965 w Chicago organizacji AACM (Association for the Advancement of Creative Musicians), mającej wspierać młodych, afroamerykańskich muzyków, brzmiało nie inaczej, jak właśnie: *Ancient to the Future* i odwoływało się wprost do programu przeniesienia afrykańskiej tradycji (muzycznej oraz duchowej) ku przyszłości, rysującej się na horyzoncie targanej konfliktami społecznymi współczesności.

Kluczową rolę w tej kwestii odegrały jednak niezwykle konsekwentne poczynania pierwszego „proroka” afrofuturyzmu, wybitnego pianisty i charyzmatycznego lidera, Hermana Poole’a Blounta (1914–1993), znanego szerszej publiczności jako Sun Ra. Działania Sun Ra i powołanej przez niego Arkestry miały bowiem charakter bardzo wszechstronny, obejmując zarówno nagrania, koncerty o charakterze ceremonialnych widowisk multimedialnych, warsztaty muzyczne, spotkania edukacyjno-integracyjne czy wreszcie inicjatywy wydawnicze (już w 1954 roku powstaje pierwsza na świecie niezależna wytwórnia płytowa El Saturn, dokumentująca pracę twórczą Arkestry).¹⁰ Czynnikiem łączącym wszystkie te zamierzenia i projekty był religijno-artystyczny mesjanizm, próba zintegrowania afroamerykańskiej diaspory, skupienia jej nie tylko wokół doraźnych problemów społecznych, politycznych i ekonomicznych (w czym specjalizowały się antyrasistowskie ruchy swobód obywatelskich), lecz przede wszystkim wokół „Czarnego Mitu”, pozwalającego zrekonstruować kulturową tożsamość społeczności, utraconą przed wiekami w wyniku afrykańskiego „uprowadzenia niewolników”. W muzykę Sun Ra wpisane jest niezbywalne, *quasi*-religijne objawienie, przyobleczone w formę pararytualnych widowisk koncertowych, na poły wyimaginowanej mitologii antycznego Egiptu i tandetnych mitów amerykańskiej popkultury – z jej nadrzędną postacią – superbohaterem, komikсовym herosem masowej wyobraźni, plastikowym mesjaszem mieszkańców rasowych gett. Sun Ra nie dbał przy tym o wiarygodność tak skomponowanego koktajlu religijno-artystycznego, tę bowiem gwarantowało mu autentyczne doświadczenie, wyrażające się w przeżywanym wówczas naprawdę poczuciu rasowej, kulturowej i społecznej wspólnoty, integrującym Czarnych. To o nich mówił wprost: „Słowo *negro*. Znaczy to samo, co słowo *necro*. G i C są wzajemnie zastępowalne wedle reguł matematyki kosmicznej. To równanie. *Negro* znaczy *necro*. Brzmienie jednego zawiera się w drugim. W grece *necro* oznacza zwłoki. *Necropolis* to miasto umarłych”.¹¹

Gra toczyła się więc o wysoką stawkę, szło przecież o wskrzeszenie Wielkiego Czarnego Ducha, ujętego w formę mitu i muzyki. Jak trafnie zauważył w swym wnikliwym eseju *The Space Machine: Baraka and science fiction*, Paul Youngqvist, u podstaw słynnej deklaracji Sun Ra: *Space is the place*, leżało nieredukowalne założenie, że przestrzeń kosmiczna jest **czarna**. Muzyka płynąca wprost z serca jego *Astro-Black Mythology* otwierała więc nową przestrzeń społecznej, kulturowej i artystycznej komunikacji, przestrzeń, której istotą i fundamentem była jednak **czern**, pojmowana wielorako: rasowo, symbolicznie, mitologicznie (*Black Myth*) etc. To właśnie czern przestrzeni kosmicznej, oferując gwarancję nowego porządku, miała stać się matecznikiem nowej społeczności zjednoczonej i skupionej wokół Wielkiego Czarnego Mitu, którego nośnikiem i artystycznym wyrazem była muzyka Arkesty Międzygwiezdnych Poszukiwań. Youngqvist zastrzega przy tym, że „kosmiczno-czarna mitologia Ra nie jest naiwną sztuką odrąconego wizjonera. Jest to wyrafinowana polityczna odpowiedź na kulturę naukowo-techniczną, którą Sun Ra postrzegał jako prymitywną, destrukcyjną i niską. Muzyka była bronią skierowana przeciw światu”.¹²

Poszukiwanie kulturowych i cywilizacyjnych korzeni czarnej społeczności miało jednak okazać się nad wyraz kłopotliwe. Jak bowiem słusznie zauważył James Clifford, nawet w Paryżu, w latach dwudziestych minionego wieku, a więc u szczytu artystycznej i intelektualnej fascynacji egzotyką i kulturami Afryki, „termin *nègre* mógł obejmować równie dobrze nowoczesny amerykański jazz, afrykańskie maski plemienne, rytuały wudu, co rzeźby z Oceanii czy nawet wytwory kultury prekolumbijskiej”.¹³ „Czarne” bywało więc wieloznaczne. Podobne wątpliwości dzielili zresztą kilkadziesiąt lat później inicjatorzy ruchów antydyskryminacyjnych i twórcy „czarnej estetyki”, dostrzegając multikulturowość czarnej społeczności w Ameryce i bark wspólnego (poza kolorem skóry) mianownika wielu tradycji afroamerykańskich, obejmujących rozmaite religie, mitologie i estetyki: „W przedchrześcijańskiej erze niewolnictwa wszyscy czarni sprowadzani do tego kraju przywozili ze sobą swoich bogów. Pociągało to za sobą określone skutki. Jeżeli sprowadzony tutaj czarny pochodził z plemienia Dagomba, przywieziony przez niego bóg nazywał się Wuni. Jeżeli pochodził z plemienia Fo, to boga swego nazywał Mawu. Natomiast kiedy był członkiem plemienia Kikuju, jego bóg nazywał się Ngai. Zmierzam do tego, iż jeżeli nawet pominiemy błędne praktyki właścicieli niewolników, dążących do wypłenicenia wśród nas jakiegokolwiek formy oficjalnego wierzenia religijnego, nigdy nie istniała w naszej sytuacji dominująca plemienna struktura metafizyczna, jaką napotkać można na przykład na Haiti”.¹⁴

Kiedy więc muzyczny rewolucjonista, reformator społeczny i wizjoner religijny tej miary, co Sun Ra mówił o swej misji i konieczności przebudzenia czarnej społeczności za pomocą muzyki i mitu, to musiał doskonale wiedzieć o tym, że odnalezienie wspólnego wszystkim Czarnym mitu w szczątkowych i rozproszonych systemach mitologicznych importowanych z Afryki do Ameryki nie będzie ani oczywiste, ani tym bardziej proste.¹⁵ A jednak udało mu się stworzyć mity jednoczące i unifikujące doświadczenie wszystkich niemal Afroamerykanów. Sun Ra, podobnie jak inni wielcy mitotwórcy nowoczesnego świata (a więc świata po Oświeceniu): Swedenborg, Blake czy Lovecraft, poszukiwał bowiem nowych obrazów i form symbolicznych, by nadać kształt drzemiającym w wyobraźni wizjom, lękom i przeczuciom, mogącym zmaterializować się w konstrukcjach artystycznych zdolnych unieść wagę przesłania i porwać rozmachem potencjalnych odbiorców. Uczynił to, odwołując się do powszechnych tęsknot oraz pragnień amerykańskich Czarnych oraz do trywialnych mitów popularnej, komiksowej fantastyki, która stała się czytelnym nośnikiem treści politycznych i duchowych. Cytowany już Youngqvist zauważa, że futurystyczno-kosmiczna mitologia Sun Ra nie jest bynajmniej fantastycznonaukową spekulacją, lecz namiastką wielkiej religijnej narracji, w której odnaleźć się mogli z równym powodzeniem wykorzeni potomkowie ludów Dagomba, Fo czy Kikuju.

Wróćmy jednak do korzeni, które Ra odnalazł dla afroamerykańskiej diaspory w mitach o bogach, herosach i czarnych faraonach antycznego Egiptu. Poszukiwanie utraconej bezpowrotnie „ziemi świętej Egiptu” powraca wielokrotnie w znaczących tytułach utworów Arkesty: *Ankh, The Order of the Pharaonic Jesters, The Eternal Sphynx, Ankhnaton, The Pyramids, The Nile*. Ale jest także obecne w tytułach kompozycji innych kluczowych postaci ówczesnego jazzu: Alice Coltrane (*Ptah, the El Daoud; Blue Nile*), Pharoaha Sandersa (*Upper Egypt & Lower Egypt*) czy Art Ensemble of Chicago (*Tutankhamun*), dając tym samym wyraz wspólnej

wielu artystom tęsknocie za jednoczącą doświadczenia wszystkich Afroamerykanów, wielką mitologiczną narracją o Złotym Wieku upokorzonej obecnie społeczności. Skąd jednak u samego artysty ta skłonność do mitów dawnego Egiptu? Wróćmy na moment do cytowanego już wywiadu, jakiego Ra udzielił Henry'emu Dumasowi, rozwiewając wątpliwości dotyczące własnej religijnej iluminacji, jaka miała miejsce w roku 1952, poprzedzając zawiązanie Arkestry:

„Dumas: Nieodłączną częścią muzyki Sun Ra jest jego mitologia, kosmologia solarne, zanurzona głęboko w sekretach starożytnych Egipcjan. Zapytałem więc o jego rolę Ra, egipskiego boga słońca.

Ra: Każdy powinien spróbować być tym, kim jest w rzeczywistości. Powinien szukać i odnaleźć to, kim jest. Oto, kim naprawdę jestem. Niektórzy ludzie wchodzą w rolę dyplomatów czy parlamentarzystów. Ja odnalazłem siebie w roli Ra. By być tym, kim naprawdę jestem, muszę znajdować się na zupełnie innej płaszczyźnie egzystencji. Na tym poziomie egzystencjalnym jestem nikim. Ale na innym jestem Ra”.¹⁶

Antyczny Egipt okazał się więc mityczną kolebką nowej, jednoczącej się afroamerykańskiej diaspory, zapewniając poczucie więzi za sprawą kreowanego przez Sun Ra mitu. Z oczywistych powodów politycznych Egipt współczesny nie mógł jednak okazać się miejscem przeznaczenia, ogniskującym wysiłki migracyjne Czarnych. Jego miejsce w futurystyczno-eskapistycznej wizji Sun Ra zajął kosmos, którego bezwzględna pustka i absolutna czerń musiały kusić plemiona międzygwiazdnych nomadów nieskończoną mnogością możliwości, skrzących się blaskiem odległych planet. Stąd też centralne miejsce w futurologicznej sferze mitu Sun Ra zajmuje właśnie nieunikniona kosmiczna migracja, dostarczająca niezliczonych tematów kompozycjom, improwizacjom i pieśniom Arkestry (*We Travel the Spaceways from Planet to Planet; Next Stop Mars; Journey to the Stars; Walking on the Moon; Spiral Galaxy i, oczywiście, Journey to Saturn*).

Solarny mit Sun Ra okazał się więc w istocie synkretyczną konstrukcją spekulatywno-symboliczną, łączącą w sobie pamięć o mitycznych przodkach i świętych naukach Egiptu oraz zupełnie współczesną i zorientowaną futurologicznie refleksję nad możliwością wielkiej, kosmicznej migracji Czarnych, osadzoną na dodatek w społecznej wyobraźni za sprawą komiksowej fantastyki i tandetnych produkcji filmowych, które dostarczały symboli czytelnych dla każdego niemal amerykańskiego odbiorcy. Poświęćmy zatem nieco uwagi także i temu aspektowi mitologii Sun Ra. Kreowany dla potrzeb nowej, kosmicznej społeczności mit składał się zatem, jak to sygnalizowaliśmy powyżej, zarówno ze starożytnych egipskich narracji o bogach i bohaterach, ujętych w czytelne formy symboliczne (Ra jako bóg słońca; Arkestra jako arka wioząca zmarłych z Necropolis ku nowemu życiu, etc.), jak i z komiksowych oraz filmowych ikon popkultury, zdomowionych w masowej wyobraźni białych i czarnych Amerykanów. Mitologia egipska zapewniała temu przedsięwzięciu wiecznotrwałe, uniwersalne treści (śmierć i odrodzenie; wędrówka do krainy umarłych, inicjacja i wtajemniczenie), postaci komiksowych i filmowych superbohaterów umożliwiały zaś łatwy dostęp do wyobraźni mas ludzkich karmionych produkcjami telewizyjnymi. Dla Sun Ra, który z upodobaniem sięgał po symbole, obrazy i motywy z obu kręgów kulturowych, Batman i Echnaton stawali się równie atrakcyjnymi i wyrazistymi nośnikami treści, które jego liczni egzegeci z braku lepszych określeń obdarzali mianem duchowych. Swoje refleksje poświęcone duchowemu przesłaniu cywilizacji egipskiej zwięźcił wszak Sun Ra sentencją niemal aforystyczną: „wszystko tam jest symboliczne, nic nie jest rzeczywiste”. Czyż można sobie wyobrazić bardziej dobitną deklarację wieloznaczności własnego przesłania artystycznego? Stąd też i znamienita fraza, padająca w dołączonym do płyty *Celebration for the Comet Kohoutek* (ESP 1973) poemacie *Points of the Space Age: „I'm gonna unmask the Batman [...], I'm gonna unmask you too”* („Zdemaskuję Batmana, zdemaskuję i ciebie”).¹⁷ Przyznajmy, że wypada ona przewrotnie, zdemaskowany Batman to przecież nie tylko zwykły człowiek, lecz także pusty symbol, ożywiony wyłącznie mocą mitu karmionego wiarą ludzi, potrzebujących swego herosa. Sun Ra nie ma więc wątpliwości, że także i świat fantastycznych superbohaterów to świat na niby, ale skoro zdolny jest rozpalać masową wyobraźnię na użytek czystej rozrywki, to dłączegóż nie miałby tego uczynić dla duchowego przebudzenia czarnych plemion Ameryki?

Ta eklektyczna tendencja łączenia mitologicznego *sacrum* z popkulturowym *profanum* znajduje swój wyraz nie tylko w tytułach płyt i kompozycji czy solarnej mitologii, ożywianej w trakcie ceremonialnych, koncertowych inscenizacji o charakterze futurystyczno-plemiennym, ale także w projektach okładek płyt. Już pierwszy dojrzały manifest artystyczny Sun Ra i jego Arkesty, album *Jazz in Silhouette* (El Saturn 1958) przynosi okładkę, której komiksowa estetyka rodem z groszowych magazynów science fiction tworzy iście kosmiczną aurę dla muzycznej podróży międzyplanetarnej, odbywanej w niespiesznym, swingującym rytmie - prezentując ciało nagiej Afrykanki unoszące się nad powierzchnią nieznanego globu. Z kolei arcydzieło psychodelicznego jazzu, jakim jest płyta *Atlantis* (El Saturn 1969), zdobi utrzymany w jaskrawych kolorach wizerunek pozaziemskiej formy życia, niemal skopiowany z komiksowego dreszczowca o perypetiach superbohaterów. Kwintesencją tego stylu jest zaś inny, nagrany tym razem wspólnie z formacją Blues Project, album Sun Ra, *Batman & Robin* (Tifton 1966), będący wyrazem hołdu złożonego dwójce komiksowych postaci, których podobizny zdobią okładkę tego wydawnictwa. Nie sposób pominąć w tym miejscu także przewrotnego wyrazu uwielbienia złożonego Disneyowskim kreskówkom na płycie *Second Star to the Right: Salute to Walt Disney* (Leo 1995), zawierającej improwizowane adaptacje tematów muzycznych z popularnych filmów animowanych. Wszystkie te mniej lub bardziej poważne i ryzykowne wycieczki w okolice popkulturowego kiczu stawały się jednak w działaniach Sun Ra i jego Arkesty kostiumem, skrywającym wielką mitologiczną narrację, opowiadającą o przebudzeniu, zjednoczeniu i kosmicznej migracji czarnej społeczności, której nowym matecznikiem miała stać się nieskalana czerń kosmosu. W ten sposób zaś sztuka Sun Ra, łącząca w sobie przesłanie artystyczne, które na zawsze odmieniło oblicze jazzu; mitologiczną opowieść o zjednoczeniu czarnej diaspory i jej międzygwiazdnej odysei oraz działania społeczne aktywizujące środowisko Afroamerykanów, by uczynić zeń tętniącą życiem i twórczą pracą wspólnotę, okazała się ostatecznie współczesną, „czarną gnozą”, niosącą ocalenie tym wszystkim, którzy potrafili „dostroić się” do boskich wibracji transmitowanych z kosmosu przez wędrującą „od planety do planety” Arkestrę.¹⁸ Ta wizja okazała się niezwykle nośna, inspirując szereg nieco młodszych artystów – zarówno w świecie jazzu (Herbie Hancock), jak i muzyki funk (George Clinton), co z kolei doprowadziło do odcisnięcia wyraźnego afrofuturystycznego piętna na takich gatunkach muzycznych, jak choćby disco, techno (Drexciya) czy hip hop (Warp 9).

Jakkolwiek artystyczna i mitotwórcza aktywność Sun Ra stworzyła już w latach sześćdziesiątych istotny oraz czytelny punkt odniesienia dla afroamerykańskiej diaspory poszukującej adekwatnych modeli restrukturyzacji doświadczenia „bycia Czarnym”, „bycia w przyszłości” i „bycia Czarnym w przyszłości”, to należy pamiętać, że istotnym impulsem do powstania ruchu afrofuturystycznego stały się pierwsze fantastycznonaukowe narracje napisane i opublikowane przez Afroamerykanów: Samuela R. Delany’ego i Octavię E. Butler. O powieściach Delany’ego, zaliczanych zazwyczaj do tzw. „nowej fali” w fantastyce naukowej, Fredric Jameson pisał nie tak dawno, że przyniosły one z pierwszych afirmatywnych obrazów „posthumanistycznych stylów życia”, oferując zarazem afirmację różnicy (gatunkowej, rasowej i seksualnej).¹⁹ Zaś przez kolejne pokolenie afrofuturystów pisarz ten jest ceniony także jako wpływowy teoretyk i autor słynnego eseju *Racism and Science Fiction*.²⁰ Z kolei utwory Butler, szczególnie jej słynną trylogię *Xenogenesis*, trafnie skomentował – właśnie w kontekście antropologicznego problemu różnicy – Walter Benn Michaels, pisząc: „Główna bohaterka *Xenogenesis* jest Afroamerykanką, a obsada pozostałych ludzkich postaci trylogii (Azjata, Latynos, biały) odpowiada najaktualniejszym wzorcom różnorodności. Różnice w kolorze skóry czy teksturze włosów można jednak pozbawić wszelkiego znaczenia (sprawić, że będą przypominać, powiedzmy, różnicę we wzroście i wadze), gdy zestawi się ludzi z mówiącymi ślimakami morskimi z czułkami. W tym sensie konfrontacja człowieka z obcym zdaje się służyć rozwianiu poglądu, jakoby fizyczne różnice między ludźmi – różnice rasowe – miały kluczowe znaczenie”.²¹

Także Jameson zauważa, że w powieściach Butler „istnienie obcych istot staje się alegorią rasy”.²² W obu wypadkach (Butler i Delany’ego) mamy jednak do czynienia ze spekulatywnymi (popartymi wiedzą typu naukowego) fantazjami na temat obecności i doniosłości różnicy i naznaczonych nią Afroamerykanów w fikcyjnym świecie przyszłości, który tak długo

wydawał się być zamieszkały wyłącznie przez białych. Także Ytasha Womack przyznaje, że swój cykl multimedialnych opowieści graficznych *Rayla 2212* skomponowała również i w tym celu, by przyszłość oferowała adekwatne miejsce przedstawicielom czarnej społeczności.²³ Motywy te odnajdziemy u twórców z kolejnych generacji ruchu afrofuturystycznego: teoretyków (Kodwo Eshun), autorów science fiction (Nnedi Okorafor, N.K. Jemisin), artystów performance (D. Denenge Akpem), filmowców (John Akomfrah, Terence Nance) czy muzyków (DJ Spooky).

Warto w tym miejscu zwrócić uwagę choćby na, dostępną także w wydaniu polskim, powieść *Laguna* autorstwa nigeryjskiej imigrantki mieszkającej w, jakże afrofuturystycznym, Chicago, Nnedi Okorafor.²⁴ Sięgając po klasyczny motyw science fiction – „pierwszy kontakt z obcą cywilizacją” – Okorafor umieszcza go w nietypowym dla zachodniej fantastyki naukowej kontekście, czyniąc miejscem owego spotkania największą aglomerację Nigerii, Lagos, zaś sam kontakt ujmując w kategoriach kulturowych, w których mitologia ludu Joruba spleta się z wiedzą naukową (z zakresu oceanografii). A jednak już sam fakt przeniesienia fantastycznonaukowej fabuły do Afryki reinterpretuje niejawni, lecz immanentny, okcydentalizm science fiction, której imaginarium uprzywilejowało przecież „białego człowieka” jako odkrywcę i wynalazcę, pozostawiając Afrykanom i innym „ludom egzotycznym” pomniejsze role Piętaszków w fantastycznonaukowej opowieści. Dość podobny charakter mają, wcale liczne, krótkometrażowe, afrofuturystyczne filmy zrealizowane przez reżyserów afroamerykańskich i afrykańskich: *Pumzi* (2009, reż. Wanuri Kahiu), *Noise Gate* (2013, reż. Vim Crony), *The Day They Came* (2013, reż. Genesis Williams), *Afronauts* (2014, reż. Frances Bodomo), *To Catch a Dream* (2015, reż. Jim Chuchu) czy *Oya: Rise of the Orixas* (2015, reż. Nosa Igbinedion). Powracające w nich tematy to: „świat po katastrofie”, „inwazja z kosmosu” czy „podbój przestrzeni kosmicznej”, a jednak ich realizacja odbiega od znanego nam kanonu. W *Pumzi* oglądamy postapokaliptyczną historię zaawansowanej technologicznie afrykańskiej cywilizacji, która przetrwawszy katastrofę, usiłuje odbudować więź ze zdewastowaną naturą. Reżyserka dość jednoznacznie sugeruje tu, że nie ma dla ludzkości ocalenia poza Afryką, sprytnie przechwytyjąc funkcję „cywilizatorów” – przez klasyczną fantastykę naukową tradycyjnie przypisywaną Europejczykom. Amatorska produkcja *The Day They Came* relacjonuje inwazję „obcych” – mechanicznych istot – na afrykańskie miasto, dając się bez trudu czytać jako futurystyczny komentarz Afrykanina do niezliczonych „interwencji” białych w Afryce – od handlu niewolnikami po „misję pokojową”. Niezwykle interesujący obraz *Noise Gate*, który sprawia wrażenie afrofuturystycznej wariacji na temat brytyjskiego serialu *Doctor Who* (sekwencje podróży między wymiarami mają jawnie aluzyjny charakter), opowiada historię spotkania (czarnej) nauki i (czarnej) magii w opuszczonym przez ludzi świecie przyszłości – integrując oba te systemy kulturowe w finałowej scenie przemiany bohatera-naukowca. *Oya: Rise of the Orixas* to z kolei fantazja na temat nieobecnej w popkulturze postaci „czarnego superbohatera” – w istocie zaś „superbohaterki” – w wielu narracjach afrofuturystycznych elementy krytyki postkolonialnej łączą się bowiem z dyskursem feministycznym.

Bardzo ciekawy jest pod tym względem obraz *Afronauts*, nawiązujący tematycznie do tzw. „zambijskiego programu kosmicznego” i zrealizowany jako filmowa spekulacja w formie „historii alternatywnej”, a więc właściwego fantastyce naukowej „zabiegu”, którego istotą jest „pokazywanie innych wariantów procesu historycznego, zapoczątkowanych wydarzeniami fikcyjnymi, które aczkolwiek możliwe, w istocie się nie ziściły”.²⁵ Przypomnijmy, że *Zambian Space Program* był inicjatywą wdrażaną w latach sześćdziesiątych dwudziestego wieku przez Zambia National Academy of Science, Space Research and Philosophy i jej twórcę Edwarda Festusa Mukuka Nkoloso, mającą na celu posłanie na Księżyc pierwszego afrykańskiego astronauty – miała nim zostać, poddana astronautycznemu treningowi, Matha Mwambwa (a także dwa koty). Program upadł, lecz Frances Bodomo fantazjuje o jego możliwym przebiegu z perspektywy pierwszej „afronautki”, wypełniając w ten sposób pustkę po nieobecnym projekcie i wpisując się w nurt spekulacji, który Alexander Demandt określił niegdyś mianem „historii niebyłej”, a zatem swoistej „historii przypuszczeń”, stanowiącej próbę wyobrażenia sobie czysto potencjalnych konsekwencji historycznych oraz współczesnych, będących skutkiem wydarzeń, które przebiegły w sposób odmienny od faktycznego, znanego z historii.²⁶ Trzeba

dodać w tym miejscu, że aktywność środowisk afrofuturystycznych wyraża się także w internecie za sprawą licznych grup i portali, np. *Black Quantum Futurism* czy *Afro Cyber Punk* oraz szeregu innych, dzięki którym w postaci zdjęć, gif-ów i filmowych animacji rozprzestrzeniają się memy poświęcone takim postaciom i zjawiskom, jak Sun Ra, porucznik Uhura (pierwszy telewizyjny pocałunek międzyrasowy, Kirk-Uhura, w odcinku serialu *Star Trek – Plato's Stepchildren*, 1968) czy Mukuka Nkoloso.

Warto przy tej okazji zwrócić uwagę, że niemal wszystkie przywoływane powyżej narracyjne teksty afrofuturystyczne (a zatem teksty, w których podmiot „przekazuje odbiorcy [...] opowieść za pomocą określonego medium”) zostały skomponowane jako swoiste narracje „w trybie warunkowym”, tworzone według wzoru „jeśli p, to q”. Przy czym „p” oznacza tu aktualny stan świata (będący kontekstem i punktem odniesienia dla prezentowanej historii), natomiast „q” spodziewany kształt „rzeczy przyszłych”, cała spekulacja respektuje zaś przebieg jednokierunkowego, chronologicznego łańcucha przyczynowego od „p” do „q”.²⁷ Oczywiście w znacznym stopniu wynika to wprost z przyjęcia przez autorów tych tekstów fantastyczno-naukowego modelu opowiadania, wszak prognostyczna fantastyka naukowa przyjmuje zwykle właśnie formę *speculative fiction*, niemniej jednak specyficzną cechą narracji afrofuturystycznych pozostaje kompozycyjna i tematyczna dominanta podkreślana przez Womack – a zatem „afrocentryzm” z jego próbą przededefiniowania i reinterpretacji takich kategorii kulturowych, jak „rasa”, „tożsamość” czy „różnica” (etniczna), w kontekście kluczowych problemów „wyobraźni, technologii, przyszłości i wolności”.²⁸

Kończąc powyższy przegląd strategii i praktyk afrofuturystycznych, winny jestem jeszcze odpowiedź na pytanie postawione w tytule tego szkicu: Czy afrofuturyzm jest narracją poznawczą? Odpowiadając na tak sformułowane pytanie, trzeba najpierw dookreślić pojęcie „narracji poznawczej” – czy raczej „narracji w funkcji poznawczej”, co czynię tu za Janem Kordysem, który ujął tę kwestię, pisząc, że narracja może być „procesem poznawczym wpisanym w aktywność psychiki, realizującym się (również) w mowie”.²⁹ I dalej: „Musimy opowiadać, by nadać spójność światu wewnętrznemu czy rzeczywistości nas otaczającej”.³⁰ Narracja dostarcza zatem strukturalnego modelu naszym procesom poznawczym, pozwalając uporządkować doświadczenie rzeczywistości w spójną (narracyjną) całość. Wszystkie te działania wynikają bowiem z naturalnej „kompetencji narracyjnej” człowieka, dostarczającej mu „instrumentów pozwalających tworzyć rzeczywistość podmiotową, organizować życie emocjonalne, porządkować doświadczenie w schematy i scenariusze, a następnie utrzymywać je w pamięci. Strategie, jakie przyjmujemy, by zachować czy określić tożsamość polegają bowiem na przygotowywaniu, opowiadaniu historii – innym i sobie samym – o tym, kim jesteśmy”.³¹ Jednym z efektów tego procesu jest tzw. „narracja tożsamościowa”, czyli nieustannie rekonstruowana „opowieść o sobie samym”, którą jednostka tworzy na podstawie wspomnień, nowych doświadczeń, własnych fantazji życzeniowych oraz cudzych narracji – w tym również literackich oraz mitologicznych. Narracje tożsamościowe nie są zatem w pełni autonomiczne, posiłkując się w rekonfigurowaniu subiektywnego doświadczenia „przypadkowymi obiektami” (takimi jak formuły językowe, topoty, obiegowe motywy literackie, sekwencje zdarzeń etc.) oraz gotowymi modelami narracyjnymi, przybierającymi często formy scenariuszy o charakterze kulturowym, jak narracje mitologiczne czy literackie, włączając je ostatecznie w domenę tożsamości jednostki. W ten sposób to kultura proponuje nam narracje, „do których (zawsze) wracamy, gdyż możemy się w nich schronić”, (re)konstruując siebie i świat swych przeżyć na podstawie modelu postaci literackiej lub mitycznego herosa (a także popkulturowego superbohatera).³²

W tym sensie afrofuturyzm tworzy nieobecne dotąd w (pop)kulturze alternatywne modele narracji tożsamościowych, uwzględniających takie kategorie, jak rasa czy różnica – poddane uprzednio reinterpretacji i przewartościowaniu (a zatem pozbawia je wymiarów stygmatyzującego piętna, brzemienia okcydentalizmu czy protekcyjnego eurocentryzmu) i buduje w postaci tekstów literackich, filmowych, muzycznych, swoiste „wehikuły fantazjowania”, pozwalające tym członkom społeczności, którzy dotąd znajdowali się na marginesie głównego nurtu produkcji kulturowej, odnaleźć swoje miejsce w popkulturowym imaginarium. A przy okazji afrofuturyzm staje się także narracją, w ramach której dokonuje się reinterpretacja historii, uwzględniająca i te wydarzenia oraz procesy, do których w rzeczywistości

dojść nie mogło, np. z powodu polityki kolonialnej Zachodu, stuleci niewolnictwa, segregacji rasowej itd. Nie tylko umożliwia zatem konstruowanie przyszłości, w której „jest miejsce dla Czarnych”, ale także pozwala na uchwycenie procesu dziejowego w nowych kategoriach. Jak bowiem zauważył niegdyś cytowany już Demandt: „Rozpatrywanie zdarzeń, do których w historii nie doszło, jest, mimo zrozumiałych wątpliwości, konieczne, możliwe, mimo znacznych trudności, i pouczające ze względu na poznanie historii realnej”.³³

Przypisy

¹ Paul Willis, *Wyobraźnia etnograficzna*, tłum. Ewa Klekot (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005), 25.

² Ytasha L. Womack, *Afrofuturism. The World of Black Sci-Fi and Fantasy Culture* (Chicago: Lawrence Hill Books, 2013), 9.

³ Ibidem.

⁴ Ibidem, 6.

⁵ O „procesie identyfikacji z bohaterem” na przykładzie fikcji literackiej pisał obszernie Hans Robert Jauss w szkicu „Wzorce interakcji w procesie identyfikacji z bohaterem,” w Hubert Orłowski, red., *Współczesna myśl literaturoznawcza w Republice Federalnej Niemiec* (Warszawa: Czytelnik, 1986).

⁶ Womack, *Afrofuturism*, 6-7.

⁷ Warto tu zwrócić uwagę, że kategoria fantazjowania pojawia się w badaniach nad kulturą afroamerykańską stosunkowo wcześnie, wprowadzają ją np. Christina i Richard Milner w roku 1972 w swych rozważaniach nad rolą fantazji w afroamerykańskim „życiu ulicznym”. Zob. Christina Milner i Richard Milner, *Black Players. The Secret World of Black Pimps* (Boston, Toronto: Little, Brown and Company, 1972), 108-115.

⁸ Sigmund Freud, „Pisarz i fantazjowanie.”, w Sigmund Freud, *Sztuki plastyczne i literatura*, tłum. Robert Reszke (Warszawa: Wydawnictwo KR, 2009), 147.

⁹ Ibidem, 148.

¹⁰ Ten aspekt działalności Sun Ra omawia obszernie i wnikliwie John F. Szwed w biograficznym studium, *Space is the Place. The Lives and Times of Sun Ra* (Chicago: Da Capo, 1998). Ciekawe opracowanie tego tematu przynosi także książka: John Corbett, Anthony Elms i Terri Kapsalis, red., *Pathways to Unknown Worlds. Sun Ra, El Saturn and Chicago's Afro-Futurist Underground 1954-68* (Chicago: White Walls, 2006). Warto tu wymienić także artykuł dostępny w języku polskim: Chris Cutler, „Sun Ra Intergalactic Research Arkestra,” w *O muzyce popularnej. Pisma teoretyczno-krytyczne*, tłum. Ireneusz Socha (Kraków: Zielona Sowa, 1999), 47-77.

¹¹ Sun Ra i Henry Dumas, *The Ark and the Ankh. Henry Dumas/Sun Ra in Conversation, 1966, Slug's Saloon NYC* (Chicago: IKEF, 2001).

¹² Paul Youngqvist, „The Space Machine: Baraka and Science Fiction,” *African American Review* 37, No. 2/3 (2003).

¹³ James Clifford, „O surrealizmie etnograficznym,” tłum. Monika Sznajderman, w James Clifford, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka* (Warszawa: Wydawnictwo KR 2000), 152.

¹⁴ Jimmy Stewart, „Wstęp do czarnej estetyki w muzyce,” tłum. Magdalena Iwińska i Piotr Paszkiewicz, w *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?* Tom 2, Stefan Morawski, red. (Warszawa: Czytelnik 1987), 103.

¹⁵ Zob. np. Sun Ra i Henry Dumas, *The Ark and the Ankh*.

- ¹⁶ Ibidem.
- ¹⁷ Wyjaśnijmy tu także, że wg wykładni „mitu Batmana” zaproponowanej przez Sun Ra ów superbohater musi nosić maskę, aby ukryć swą tożsamość, ponieważ pod maską jest czarny. Batman Sun Ra prowadzi zatem przewrotną grę z opresyjną kulturą segregacji rasowej – ubiera się na czarno po to, by ukryć, że naprawdę jest czarny.
- ¹⁸ Przypomnijmy tylko, że w połowie lat sześćdziesiątych sformułowane przez Timothy’ego Leary’ego hasło „dostrojenia” (*tune in*), było popularnym określeniem na odnalezienie dla siebie alternatywnego stylu życia. Zob. Timothy Leary, „Siedem języków Boga,” w Timothy Leary, *Polityka ekstazy*, przeł. Dariusz Misiuna i Robert Palusiński (Kraków: Wydawnictwo EJB, 1998), 29-65.
- ¹⁹ Fredric Jameson, *Archeologie przyszłości. Pragnienie zwane utopią i inne fantazje naukowe*, tłum. Maciej Płaza i in. (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2011), 195.
- ²⁰ *The New York Review of Science Fiction*, 120 (August 1998).
- ²¹ Walter Benn Michaels, *Kształt znaczącego, od roku 1967 do końca historii*, tłum. Jan Burzyński (Kraków: Ha!Art, 2011), 54.
- ²² Zob. Jameson, *Archeologie przyszłości*, 167.
- ²³ Zob. Womack, *Afrofuturism*, 6.
- ²⁴ Nnedi Okorafor, *Laguna*, tłum. Anna Studniarek (Warszawa: Wydawnictwo Mag, 2015).
- ²⁵ Andrzej Niewiadowski i Antoni Smuszkiewicz, *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej* (Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1990), 300. Zob. także Witold Ostrowski, *Imaginary History, Zagadnienia Rodzajów Literackich*, t. III, z. 2 (1960).
- ²⁶ Zob. Alexander Demandt, *Historia niebyła. Co by było, gdyby...?*, tłum. Maria Skalska (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1999).
- ²⁷ Mieke Bał, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, tłum. Ewa Kraskowska i Ewa Rajewska (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012), 3.
- ²⁸ Womack, *Afrofuturism*, 9.
- ²⁹ Jan Kordys, *Kategorie antropologiczne i tożsamość narracyjna. Szkice z pogranicza neurosemiotyki i historii kultury* (Kraków: Universitas, 2006), 138.
- ³⁰ Ibidem.
- ³¹ Ibidem, 136.
- ³² Ibidem. Por. przypis 14.
- ³³ Demandt, *Historia niebyła*, 10.

Bibliografia

- Bał, Mieke. *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*. Tłum. Ewa Kraskowska i Ewa Rajewska. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012.
- Clifford, James. „O surrealizmie etnograficznym.” Tłum. Monika Sznajderman. W James Clifford, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, 133-168. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2000.
- Corbett, John, Anthony Elms i Terri Kapsalis, red. *Pathways to Unknown Worlds. Sun Ra, El Saturn and Chicago's Afro-Futurist Underground 1954-68*. Chicago: White Walls, 2006.
- Cutler, Chris. *Sun Ra Intergalactic Research Arkestra*. Tłum. Ireneusz Socha. W Chris Cutler, *O muzyce popularnej. Pisma teoretyczno-krytyczne*, 47-77. Kraków: Zielona Sowa, 1999.
- Demandt, Alexander. *Historia niebyła. Co by było, gdyby...?* Tłum. Maria Skalska. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1999.
- Freud, Sigmund. „Pisarz i fantazjowanie.” Tłum. Robert Reszke. W Sigmund Freud, *Sztuki plastyczne i literatura*, 143-152. Warszawa: Wydawnictwo KR, 2009.
- Jameson, Fredric. *Archeologie przyszłości. Pragnienie zwane utopią i inne fantazje naukowe*. Tłum. Maciej Płaza i in. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2011.
- Jauss, Hans Robert. „Wzorce interakcji w procesie identyfikacji z bohaterem.” Tłum. Małgorzata Łukasiwicz. W Hubert Orłowski, red. *Współczesna myśl literaturoznawcza w Republice Federalnej Niemiec*, 178-191. Warszawa: Czytelnik, 1986.
- Kordys, Jan. *Kategorie antropologiczne i tożsamość narracyjna. Szkice z pogranicza neurosemiotyki i historii kultury*. Kraków: Universitas, 2006.
- Leary, Timothy. „Siedem języków Boga.” Tłum. Dariusz Misiuna i Robert Palusiński. W Timothy Leary, *Polityka ekstazy*, 29-65. Kraków: Wydawnictwo EJB, 1998.
- Michaels, Walter Benn. *Kształt znaczącego, od roku 1967 do końca historii*. Tłum. Jan Burzyński. Kraków: Ha!Art, 2011.
- Milner, Christina i Richard Milner. *Black Players. The Secret World of Black Pimps*. Boston, Toronto: Little, Brown and Company, 1972.
- Niewiadowski, Andrzej i Antoni Smuszkiewicz. *Leksykon polskiej literatury fantastycznonaukowej*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie, 1990.
- Okorafor, Nnedi. *Laguna*. Tłum. Anna Studniarek. Warszawa: Wydawnictwo Mag, 2015.
- Ostrowski, Witold. *Imaginary History, Zagadnienia Rodzajów Literackich*, t. III, z. 2 (1960): 27-42.
- Stewart, Jimmy. „Wstęp do czarnej estetyki w muzyce.” Tłum. Magdalena Iwińska i Piotr Paszkiewicz. W Stefan Morawski, red. *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, t. 2, 98-113. Warszawa: Czytelnik, 1987.
- Szwed, John F. *Space is the Place. The Lives and Times of Sun Ra*. New York: Da Capo, 1998.
- Willis, Paul. *Wyobraźnia etnograficzna*. Tłum. Ewa Klekot. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2005.
- Womack, Ytasha L. *Afrofuturism. The World of Black Sci-Fi and Fantasy Culture*. Chicago: Lawrence Hill Books, 2013.
- Youngqvist, Paul. „The Space Machine: Baraka and Science Fiction.” *African American Review* 37, No. 2/3 (2003): 333-343.