

 <https://orcid.org/0000-0003-1443-2907>

Elżbieta Binczycka-Gacek

Uniwersytet Jagielloński
e-mail: e.binczycka-gacek@uj.edu.pl

LATAJĄCE STATKI I PODWODNE PLEMIONA – AFROFUTURYSTYCZNE KONTEKSTY MITU *FLYING* *AFRICANS*

Spaceships and Underwater Tribes – Afrofuturistic Contexts of the Flying Africans Myth

Abstract: This article's objective is to compare different Afrofuturistic texts containing references to the Flying Africans myth. I am going to analyse Anthony Joseph's text *The African Origins of UFOs* and Nalo Hopkinson's novel *The Salt Roads* in the musical funk and ambient context. My main focus is the song *Star Child* from album *The Mothership Connection* by the American band Parliament-Funkadelic and an electro-ambient album by the American group Drexciya, entitled *The Quest*, built around a story about an underwater human race living in the bottom of the Atlantic, born of pregnant women thrown overboard by slave ships.

Keywords: Afrofuturism, comparative literature, Flying Africans, postcolonialism, postcolonial literature

Afroamerykanie są, dosłownie, potomkami ludzi uprowadzonych przez kosmitów. Żyją w koszmarze science fiction, w którym nieprzekraczalna, choć niewidzialna, bariera nietolerancji i uprzedzeń ogranicza każdy ich ruch, a oficjalne historie wprost negują to, co im zrobiono. Poddawani są jarzmu technologii: znakowaniu, przymusowej sterylizacji, eksperymentom medycznym, jak w Tuskegee, czy policyjnym paralizatorom, tak często stosowanym wobec ich czarnych ciał¹

¹ Oryg.: „African Americans are, in a very real sense, the descendants of alien abductees. They inhabit a sci-fi nightmare in which unseen but no less impassable force fields of intolerance frustrate their movements; official histories undo what has been done to them; and technology, be it branding, forced sterilization, the Tuskegee experiment, or tasers, is too often brought to bear on black bodies”. M. Dery, *Black to the Future: Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose* [w:] M. Dery (red.), *Flame Wars: The Discourse of Cyberculture*, Duke University Press, Durham–

– pisze Mark Dery w swoim głośnym eseju wywiadzie *Black to the Future* z 1993 roku. Od tego właśnie tekstu na dobre zaczyna się dyskusja o afrofuturystycznym jako praktyce kulturowej obecnej w twórczości czarnych artystów już pod koniec lat 50. XX wieku, jednak zacytowałam go na początku niniejszego artykułu z nieco innego powodu. Odczytanie koszmaru niewolnictwa i amerykańskiego systemowego rasizmu w kontekście porwania przez Obcych, którego dokonuje w swoim tekście Dery, pokazuje interesujący paradoks narracji afrofuturystycznych: ich podwójny zwrot – w stronę przyszłości i stronę przeszłości.

W moim artykule chciałabym skupić się na futurystycznych kontekstach mitu *Flying Africans*, będącego jedną z najbardziej kluczowych narracji afroamerykańskiej przeszłości. Korzystając z możliwości, jakie daje komparatystyka literacka, spróbuję zestawić z sobą najważniejsze afrofuturystyczne warianty tej opowieści, poczynając od sfery wizualno-symbolicznej, powiązanej z występującym często w kontekście mitu *Flying Africans* znakiem z języka symboli *Adinkra* – *sankofa*. Postaram się przy tym odpowiedzieć na pytanie o różnicę pomiędzy tekstami kultury zawierającymi w sobie afrofuturystyczne odniesienia do mitu *Flying Africans* a innymi utworami z tego kręgu. Głównym przedmiotem mojego zainteresowania będą: książka trynidadzkiego pisarza, poety i muzyka Anthony’ego Josepha pt. *Afrykańskie korzenie UFO*, która ukazała się niedawno w języku polskim nakładem wydawnictwa Korporacja Ha!art, oraz powieść kanadyjskiej pisarki Nalo Hopkinson, zatytułowana *The Salt Roads*, a także ich muzyczne, funkowe i electro-ambientowe konteksty.

Mit *Flying Africans* to jedna z najpotężniejszych narracji organizujących wyobraźnię diaspory afrykańskiej po amerykańskiej stronie Atlantyku, wszędzie tam, gdzie swoje piętno odcisnęło niewolnictwo i handel niewolnikami. Stanowi on szczególną formę pamięci kulturowej: opowiada historię metamorfozy w ptaka, umożliwiającej niewolnikom powrót do domu. Jego różne wersje spotkać można na obszarze Karaibów i amerykańskich Sea Islands, w pasie kultur Gullah i Geechee, na Jamajce, Haiti, Trynidadzie, w Surinamie czy Gujanie. Nie tylko w folklorze, ale również w muzyce, poezji, literaturze, filmie, sztukach pięknych – na wszystkich niemal płaszczyznach kultury. Jego kulturowa nośność jest tak duża, iż większość współczesnych tekstów kultury afroamerykańskiej, w których pojawia się motyw latania bądź przemiany w ptaka, jest umieszczana w jego kontekście, nawet jeśli motyw „powrotu do Afryki” nie odgrywa w nich istotnej roli².

London 1994, s. 180. Jeżeli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia cytowanych tekstów są mojego autorstwa.

² Dzieje się tak na przykład w przypadku opowiadania Ralpa Ellisona *Flying Home* z tomu pod tym samym tytułem czy w przypadku postmodernistycznej powieści Ishmaela Reeda *Flight to Canada*. W obu utworach mit *Flying Africans* stanowić może pewien kontekst, jednak kluczowy dlań motyw powrotu do Afryki jest w nich nieobecny. W literaturze przedmiotu zbyt szeroki zakres odniesień do mitu *Flying Africans* znaleźć można natomiast np. w artykule kanadyjskiej badaczki Katherine Thorsteinson *From Escape to Ascension: The Effects of Aviation Technology on the Flying African Myth*. Jego autorka widzi okruchy mitu *Flying Africans* nawet w klasycznej reklamie butów do ko-

Analiza dostępnych wersji folklorystycznych mitu *Flying Africans* pozwala nakreślić kulturową mapę jego występowania i odpowiedzieć na pytania dotyczące jego genezy i korzeni oraz odsłania obecność innych, podobnych opowieści dotyczących wiedźm, czarów i metamorfoz, w które obfitują mitologie basenu Morza Karaibskiego i amerykańskich Sea Islands. Wyodrębnienie tych elementów pozwala dostrzec typową dla mitów „żarłoczną naturę” narracji *Flying Africans*, która pochłania inne opowieści, jak to się dzieje w przypadku legendy o buncie niewolników z Igbo Landing czy „wniebowzięciu” jamajskiego pastora Alexandra Bedwarda³.

Pojedyncze wątki, obecne w różnych wariantach opowieści o Lecących Afrykanach⁴, takie jak przemiana w ptaka, magiczne właściwości soli (która uniemożliwia wzbicie się w powietrze), użycie czarów, metamorfoza człowieka w zwierzę czy spotkanie z przodkami „za wodą”, obecne są w już mitologiach afrykańskich, ale całość nabiera znaczenia dopiero w kontekście horroru transatlantyckiego handlu niewolnikami, który jest najważniejszym kulturowym kontekstem tej opowieści. Nie ma mitu *Flying Africans* bez doświadczenia *Middle Passage*⁵ i to odróżnia go od innych podobnych opowieści, z którymi spotykamy się w różnych częściach świata.

Do literatury mit *Flying Africans* przeniknął wprost z tradycji ustnych, zapośredniczony przede wszystkim przez teksty *Negro spirituals*⁶, gdzie obserwujemy jego fuzję z opowieściami i toposami biblijnymi, takimi jak motywy niewoli egipskiej

szkółki Air Jordan z „lejącym” koszykarzem. Por. K. Thorsteinson, *From Escape to Ascension: The Effects of Aviation Technology on the Flying African Myth*, „Criticism” 2015, nr 57 (2), s. 259–281.

³ Obama tymi opowieściami zajmują się szerzej w artykule mojego autorstwa *Flying Africans. Formowanie się tożsamości kulturowej Afroamerykanów a nowe ruchy religijne w Ameryce*. Por. E. Binczycka-Gacek, *Flying Africans. Formowanie się tożsamości kulturowej Afroamerykanów a nowe ruchy religijne w Ameryce*, „Kultura – Historia – Globalizacja” 2014, nr 13, s. 19–38.

⁴ W niniejszym artykule posługuję się głównie oryginalnym zwrotem *Flying Africans*, który przyjął się w światowej literaturze dotyczącej tego tematu. Jednak z uwagi na fakt, iż termin ten nie doczekał się jeszcze polskiego tłumaczenia, chciałabym, jako badaczka tej tematyki na gruncie polskim, zaproponować przekład „Lecący Afrykanie” zamiast, bardziej intuicyjnego (bo stworzonego *per analogiam* do funkcjonujących w języku polskim nazw, takich jak „Latający Holender”, „Latający Uniwersytet”, „Latający Cyrk Monty Pythona” itd.) „Latający Afrykanie”. Słowo „lejący” ma tu w kontekście interesującego mnie mitu duże znaczenie, ponieważ odnosi się bezpośrednio do jednego z najważniejszych aspektów tej opowieści, a mianowicie – do celu podróży/ucieczki niewolników, jakim jest Afryka.

⁵ Termin *Middle Passage*, funkcjonujący w języku polskim rzadziej jako „Przeprawa Środkowa”, to jeden trzech stadiów tzw. trójkątnego handlu niewolnikami (*Triangular slave trade*). Terminem tym określa się podróż niewolników z Afryki Zachodniej do wybrzeży Ameryki.

⁶ *Negro spirituals* (nazywane również *black spirituals*, *slavery songs* czy *sorrow songs*) to pieśni religijne wywodzące się częściowo ze śpiewanych na plantacjach pieśni pracy. Są to utwory religijne posługujące się chrześcijańską motywiką oraz toposami znanymi z folkloru afroamerykańskiego. Ich charakterystyczną cechą jest responsoryjna forma oraz liczne powtórzenia. Responsoryjną formą *Negro spirituals* zajmuje się John F. Garts, który w swoim artykule *Mutual Reinforcement and the Origins of Spirituals* zwraca uwagę na strukturalne podobieństwo *black spirituals* i „białych” *camp-meeting songs*. Zob. J.F. Garst, *Mutual Reinforcement and the Origins of Spirituals*, „American Music” 1986, nr 4 (4), s. 390–406.

czy podróż do Ziemi Obiecanej. Najważniejszym przykładem literackiej realizacji mitu *Flying Africans* jest powieść Toni Morrison *Song of Solomon* (1977)⁷, w całości ustrukturyzowana wokół tej właśnie opowieści, jednak jako motyw literacki mit Lecących Afrykanów pojawia się w twórczości innych autorów, wśród których wymienić można Głorię Naylor, Edwidge Danticat, Michelle Cliff, Simone Schwarz-Bart czy Randalla Kenana.

W narracjach afrofuturystycznych, którymi chciałabym się tutaj zająć, mit *Flying Africans* ulega pewnym przekształceniom, jednak jego istotne elementy: nawiązanie kontaktu z przeszłością, wyrażone we wspomnianym powyżej symbolu *sankofa*, do którego jeszcze powrócę, „spoglądanie w przeszłość, by móc zrozumieć przyszłość” i (powiązane z nim) budowanie nowej tożsamości, pozostają w nich niezmiennie, podobnie jak ma to miejsce w innych tekstach zbudowanych wokół tego motywu. W *Salt* Earla Lovelace’a (1997) informacja, że bohater oryginalnego mitu *Flying Africans*, Guinea John, wraca do Afryki, jest mniej istotna od faktu, że jego porzucone dzieci musiały pozostać w Nowym Świecie i tam spróbować zbudować od nowa swoją tożsamość. Podobny schemat budowania na nowo tożsamości widzimy także w *Praisesong for the Widow* Paule Marshall (1983) czy *One Dark Body* Charlotte Watson Sherman (1992), gdzie motyw powrotu do Afryki został zastąpiony motywem zjednoczenia z przodkami i odbudowy starych tradycji, czy w *Ti Jean L’horizon* Simone Schwarz-Bart (1977), gdzie fabularnie przekształca się on w „powrót na Karaiby” symbolizujący synkretyczną kreolską tożsamość tytułowego bohatera powieści.

Symbol *sankofa*, który tak dobrze oddaje mechanizm podążania w przyszłość przy równoczesnym zwrocie ku przeszłości, to znak z języka symboli *Adinkra*, będący graficznym bądź obrazkowym przedstawieniem przysłowia zachodnioafrykańskich Twi „Se wo were fi na wo sankofa a yenkyi”, które tłumaczy się jako „It is not wrong to go back for that which you have forgotten” bądź po prostu słowami „Go back and get it” – „Wróć i weź”.

Sankofa, którą przedstawia się jako ptaka podobnego do gęsi, z głową skierowaną do tyłu, upuszczającego jajo na swój grzbiet, funkcjonuje także w kontekście mitu *Flying Africans*. O występowaniu tego symbolu we współczesnych tekstach kultury i praktykach kulturowych w USA przeczytać można w artykule Christel N. Temple *The Emergence of Sankofa Practice in the United States*⁸, więcej zaś światła na społeczne konstruowanie tego symbolu na kontynencie afrykańskim rzucają Birgit Meyer i Marleen de Witte w artykule *African Heritage Design*, gdzie piszą o ideologii sankofaizmu we współczesnej Ghanie⁹. Jak zauważają Meyer i de Witte, *sankofa*, używana w różnych kontekstach kulturalnych, religijnych, ideologicznych

⁷ Polskie wydanie: T. Morrison, *Pieśń Salomonowa*, przeł. Z. Uhrynowska-Hanasz, Świat Książki, Warszawa 2015.

⁸ Ch.N. Temple, *The Emergence of Sankofa Practice in the United States: A Modern History*, „Journal of Black Studies” 2010, nr 41 (1), s. 127–150.

⁹ M. de Witte, B. Meyer, *African Heritage Design*, „Civilisations” 2012, nr 61 (1), s. 46.

czy nawet komercyjnych, szybko stała się atrakcyjnym i uniwersalnym symbolem afrykańskiego dziedzictwa również poza kontynentem afrykańskim. Przy jej pomocy promowane są wydarzenia i festiwale, takie jak Panafest and Emancipation Day, używa się go także w kontekstach związanych z promocją podróży w poszukiwaniu dziedzictwa – *roots tourism / heritage tourism*.

Związek tego symbolu z ideami afrofuturyzmu dostrzega Khari B., przewodniczący chicagowskiej organizacji Association for the Advancement of Creative Musicians¹⁰, wspierającej młodych czarnych muzyków, którego cytuje w swojej książce Ytasha L. Womack:

To właśnie efekt *sankofy*, (...) krok ku przyszłości z równoczesnym spojrzeniem wstecz. Nie oznacza on wcale cofania się, ale rozwój z użyciem wiedzy o tym, co sprawiło, że dziś tu się znajdujemy. Musimy czerpać z naszej przeszłości, aby móc budować przyszłość. Oto właśnie chodzi w Afrofuturyzmie – o sięganie do naszych starożytnych tradycji, aby przez nie móc zmierzać do przyszłości¹¹.

W XX wieku zaczęto globalnie kojarzyć symbol *sankofy* nie tylko z afrykańskimi korzeniami i dziedzictwem, ale także z ideą powrotu do Afryki. Czytamy o tym w artykule Erika R. Seemana *Reassessing the “Sankofa Symbol” in New York’s African Burial Ground*, dotyczącym cmentarzyska, które odkryto w Nowym Jorku w latach 90. XX wieku przy okazji budowy nowego wieżowca w obrębie Lower Manhattan. Powstały tam centrum i obelisk noszące tę właśnie nazwę. Jak pisze Seeman,

[s]ymbol *sankofy*, często używany zarówno w popularnej, jak i w akademickiej literaturze dotyczącej tego tematu, graficznie definiuje African Burial Ground. Symbol ten, razem z zawartą w nim sugestią o niezapośredniczoną transferze afrykańskich form kulturowych, stoi za bardziej złożoną narracją o adaptacji i hybrydowości, która opowiada o tym, jak Afrykanie stali się Afroamerykanami¹².

Graficzna wersja *sankofy* (obecnej także w innych miejscach przestrzeni wydzielonej dla odwiedzających), przypominająca nieco kształt serca z dwoma symetrycznymi ornamentami zwijającymi się w ślimaczym skrócie do środka, zdobi znajdujący

¹⁰ Której hasło brzmiało zresztą: „Ancient to the Future” (*sic!*).

¹¹ Oryg.: „It’s that *sankofa* effect, (...) one step into the future while looking back. It’s not that we’re going backward, but we’re evolving using the strength and characteristics of things that are why we’re here today. We get to pull from our past to build our future. That’s what Afrofuturism is about, going back to ancient traditions so that we can move more correctly into the future”. Y.L. Womack, *Afrofuturism: The World of Black Sci-Fi and Fantasy Culture*, Lawrence Hill Books, Chicago 2013, s. 253.

¹² Oryg.: „The *sankofa* symbol has become the defining image of the African Burial Ground, featured prominently in popular and scholarly literature alike. This symbol, with its suggestion of the unmediated transfer of African cultural forms, stands in for the more complex story of adaptation and hybridity that defines how Africans became African Americans”. E.R. Seeman, *Reassessing the “Sankofa Symbol” in New York’s African Burial Ground*, „William and Mary Quarterly” 2010, nr 67 (1), s. 122.

się tam, wykonany z czarnego granitu, monument zaprojektowany przez architekta Rodneya Leona. Obok *sankofy* wyryto słowa: „For all those who were lost / For all those who were stolen / For all those who were left behind / For all those who were not forgotten”¹³.

Co interesujące, symbol *sankofy* pojawia się w kontekście pochówku także w innych obszarach współczesnej kultury wizualnej: widoczny jest na przykład na trumnie dziecka, w opowiadającym o Kolei Podziemnej (*Underground Railroad*), serialu WGN America *Underground*. W scenie pogrzebu zabitego przez niewolnicę dziecka¹⁴ widać nawiązania do mitu *Flying Africans* – śpiewana jest pieśń o rozkładaniu skrzydeł, a *sankofa* została wyryta na trumnie. Inny przykład użycia symbolu *sankofy* w serialu telewizyjnym stanowi zrealizowane przez BBC *Taboo*, którego akcja toczy się w 1814 roku. Główny bohater, grany przez Toma Hardy’ego James Delaney, który powrócił do Londynu po tajemniczej wyprawie do Afryki, okazuje się posiadać na ciele skaryfikację w kształcie ptaka upuszczającego na swój grzbiet jajo. Ten sam symbol wycina także nożem na burcie statku niewolniczego, który postanawia zakupić. Co ów rysunek znaczy, nie zostaje jednak wyjaśnione – fani wciąż czekają na kolejny sezon tego serialu.

Same de Witt i Meyer zwracają uwagę na inne dzieło sztuki audiowizualnej, gdzie pojawia się motyw *sankofy* – Afrofuturystyczny film z kręgu mitu *Flying Africans* pod tytułem *Sankofa*, którego reżyserem jest Haile Gerima. W poetyckiej narracji filmowej Gerimy afroamerykańska modelka pracująca na planie zdjęciowym w zamku Cape Coast w Ghanie zostaje przeniesiona w czasie i przestrzeni na plantację niewolników na Karaibach. Podobny chwyt stosuje w swojej powieści *Kindred* (1979) klasyczka Afrofuturizmu Octavia Butler, której bohaterka podróżuje w czasie, aby poznać historię swoich (zniewolonych) przodków.

Splątanie płaszczyzn czasowych, które obserwujemy u Butler i Gerimy wydaje się zresztą charakterystyczne dla narracji Afrofuturystycznych, często stanowiących – właśnie poprzez nawiązania do historii, tradycji i kultury przeszłości; afrykańskiej, kreolskiej, afroamerykańskiej – swego rodzaju metaopowieści, dziejące się równocześnie w różnych miejscach, w różnych czasach, również z uwzględnieniem „czasu mitycznego”, teraźniejszości czy czasów historycznych.

Wśród autorów z kręgu Afrofuturizmu, którzy prowadzą swoją opowieść jednocześnie na wielu płaszczyznach czasowych, równocześnie odwołując się przy tym do mitu *Flying Africans*, na uwagę zasługują przede wszystkim Anthony Joseph i Nalo Hopkinson, choć mistrzem prozy Afrofuturystycznej utkanej z wielu „czasów historycznych” jest także Colson Whitehead, którego *Underground Railroad* została fabularnie zorganizowana wokół podróży głównej bohaterki dosłownie rozumianą podziemną koleją, która wiedzie przez różne stadia i odmiany amerykańskiego rasizmu.

¹³ „Dla utraconych / Dla uprowadzonych / Dla pozostawionych / Dla tych, których nie zapomniano”.

¹⁴ Motyw analogiczny do głównego wątku powieści Toni Morrison *Umilowana*. Por. T. Morrison, *Umilowana*, przeł. R. Garczyńska, Świat Książki, Warszawa 2014.

W poetyckiej powieści Josepha zatytułowanej *The African Origins of UFOs*, która ukazała się niedawno po polsku w kongenialnym przekładzie Teresy Tyszowieckiej blasK! autor wplata mit *Flying Africans* w tkaninę tekstu złożonego z elementów *science fiction*, surrealizmu, historii i metafikcji, w którym satyra miesza się z folklorem, a pamięć genetyczna i determinizm biologiczny idą ramię w ramię z mitami kosmogonicznymi.

W *Afrykańskich korzeniach UFO* typowe dla afrofuturystycznych utworów splątanie rozmaitych przestrzeni i czasów widoczne jest już na poziomie organizacji tekstu, podzielonego na trzy przenikające się narracje. Czas historyczno-mityczny reprezentują tutaj fragmenty zatytułowane „Genetyczna pamięć starożytnej Iere”, odpowiadające nie tylko przeszłości, ale równocześnie żywiłowi wody; czas terażniejszy – ład – opisuje narrator w „Dzienniku powrotu na dryfującą wyspę”; przyszłość – kosmos – reprezentuje planeta Kunu Supia, gdzie w gorącej atmosferze kosmicznej karaibskiej enklawy bohater Josepha, Joe Sambucus Nigra, szmugluje i sprzedaje syntetyczną melaninę, na którą popyt generuje klimat Kunu Supii, w którym mogą przeżyć tylko osoby o najciemniejszej karnacji.

W *Afrykańskich korzeniach UFO* mit *Flying Africans* zostaje wprowadzony na przedostatniej stronie tekstu w historii Daagi, Afrykanina przymusowo wcielonego do pułku brytyjskich Wojsk Indii Zachodnich, który stacjonował później w St. Joseph na Trynidadzie. Bartosz Wójcik pisze w przedmowie do polskiego wydania *Afrykańskich korzeni UFO*: „Daaga powtarzał jednak, że wróci do Afryki i zabierze swój lud ze sobą. Pewnego dnia w 1837 roku podpalił baraki i wraz z towarzyszami ruszył pieszo z powrotem do Afryki”¹⁵.

Historycznie Daaga został stracony po stłumieniu buntu¹⁶, ale pamięć o nim przetrwała, splótłszy się w jedno z mitem *Flying Africans*, podobnie jak miało to miejsce w przypadku jamajskiego pastora Alexandra Bedwarda (1869–1930), który w 1920 roku usiłował wzbic się do nieba wraz z grupą wiernych. Na historyczną opowieść o Bedwardzie nakłada się w jamajskich podaniach mit *Flying Africans* i w ten sposób w tradycji oralnej można spotkać się z przekonaniem, że Bedward i jego wyznawcy usiłowali odlecieć do Afryki. W przypadku Daagi źródła historyczne podają jednak, że plan, dzięki któremu afrykański niewolnik zwerbował kilka tuzinów innych buntowników, zakładał i obiecywał rzeczywisty powrót do Afryki, a część buntowników, którym udało się (w przeciwieństwie do Daagi) zbiec do buszu, rzeczywiście kierowała się na wschód w przekonaniu, iż właśnie w tę stronę należy się udać, by dotrzeć do domu¹⁷.

W swojej afrofuturystycznej hybrydzie poezji i prozy Joseph traktuje historię Daagi jako rodzaj posłowania, wplatając mit *Flying Africans* w tkaninę wymykającego się

¹⁵ B. Wójcik, *Przedmowa. Antyczne afrolypso i dryfująca wyspa* [w:] A. Joseph, *Afrykańskie korzenie UFO*, przeł. T. Tyszowiecka blasK!, Korporacja Ha!art, Kraków 2020, s. 16.

¹⁶ A. de Verteuil, *Seven Slaves and Slavery: Trinidad 1777–1838*, s.n., Port of Spain 1992, s. 297–298.

¹⁷ T. August, *Rebels with a Cause: The St. Joseph Mutiny of 1837*, „Slavery & Abolition” 1991, nr 12 (2), s. 76.

klasyfikacjom gatunkowym tekstu z pogranicza *science fiction*, historii, mitu i surrealizmu. Narracja prozą przechodzi tu w poezję, sny mieszają się z rzeczywistością w rytmie jazzu i stalowych bębnow, tworząc futurystyczny komentarz postpostkolonialnej rzeczywistości Trynidadu. W *Afrykańskich korzeniach UFO* Daaga reprezentuje wszystkich członków afrykańskiej diaspory, którzy z byłych niewolników przedzierzgają się w międzygalaktycznych obywateli, sunących po niebie w latających spodkach:

Ala Daaga zawsze gadał, że wróci do Afryki, niechby na pieszaka. Tego draba nie szło zagonić do roboty – bata nie starczało do jego grzbietu. (...) Aż wzęszył wolność i dał w długą. Prysnał boso na skos przez pole, przez las deszczowy zygzakiem, a co przesadził rozdół, to się oglądał za siebie. Ciernie go darły do krwi. Starannie zacierał ślady. (...)

Mówią, że na niebie jakby fajtły ognie, kiedy Daaga wymknął się obławie. A gdy statek wzbijał w stratosferę, ludziska zezowały zza okiennic. Nazajutrz wieść obiegła susem wyspę, od El Pena Blanca po Los Iros, że to coś aby błysło i przysło, porywając na pokładzie Daagę, furę chromu i pompy antymaterii!

Dawniej mówili na to UFO, latające spodki, statki obcych. Nie kumali teorii panspermii. Nie miewali genetycznych flashbacków. Nie leżeli przez dziewięć nocy na ziemi płaczu. Gdy po niebie mknął niezidentyfikowany obiekt, nie czaili, że to Daaga z jego ludem lustrują kosmos, oszukając skąd ich przyniosło¹⁸

– czytamy w zakończeniu tekstu, które przynosi natychmiastowe skojarzenie z utworem *Star Child* z płyty *The Mothership Connection* afrofuturystycznego zespołu Parliament-Funkadelic. Jest to skojarzenie jak najbardziej uzasadnione nie tylko dlatego, że twórczość Parliament to klasyka czarnego funku, ale również dlatego, że sam Joseph jest muzykiem jazzowym, który w całej swojej twórczości nie stroni od takich odniesień.

W utworze rozpoczynającym się od słów „Well, all right! Starchild, Citizens of the Universe, Recording Angels, We have returned to claim the Pyramids” pozytywna wizja przyszłości budowana jest przy pomocy nawiązania do hymnu Ruchu Praw Obywatelskich *We Shall Overcome*. „You have overcome, for I am here” – melorecytuje wokalista, by zaraz powitać lądujący na scenie latający spodek nawiązującymi do znanego *Negro spiritual* słowami: „Swing down, sweet chariot, stop, and let me ride”, którego jako sampla używa później Dr Dre na swoim albumie *The Chronic*.

Obecne w zakończeniu *Afrykańskich korzeni UFO* i w *Mothership Connection* nawiązanie do mitu *Flying Africans* nie jest już narzędziem stosowanym w celu rewizji transgeneracyjnej traumy niewolnictwa, ale punktem wyjścia mówienia o czarnej przyszłości. Przyszłości, w której przydarzyć może się niemal wszystko, gdzie *slave-ship* zastąpiony zostaje przez *spaceship*, a historyczno-mityczni bohaterowie, tacy jak Daaga, stają się superbohaterami na miarę nowych czasów.

W narracjach afrofuturystycznych znaczenia, które niesie z sobą mit *Flying Africans*, ulegają znaczącym przekształceniom. Opowieść o przeszłości staje się punktem

¹⁸ A. Joseph, op. cit., s. 158–159.

wyjścia opowiadania o przyszłości, konstruowania nowych, fantastycznych światów oraz oglądania ich z perspektywy różnych miejsc i czasów – zarówno historycznych, jak i pozahistorycznych, przeszłych i przyszłych.

Dzieje się tak w powieści napisanej przez kanadyjską pisarkę Nalo Hopkinson, bardzo często umieszczaną w kręgu twórców afrofuturystycznych, zatytułowanej *The Salt Roads*, którą chciałabym się zająć w kolejnej części tego artykułu. Złożona z czterech przeplatających się wątków, z których każdy osnuty jest wokół centralnej postaci kobiecej, książka Hopkinson fikcjonalizuje wprawdzie zdarzenia i postaci historyczne, ale bliżej jej raczej do szeroko pojętej literatury fantastycznej z elementami realizmu magicznego niż do klasycznej powieści historycznej (choć wpis na drugiej stronie karty tytułowej sugerowałby raczej co innego)¹⁹.

Główne bohaterki powieści to Mer – niewolnica z haitańskiej plantacji, Jeanne Duval – ciemnoskóra muza i kochanka Charles’a Baudelaire’a, i Thais – nubijska prostytutka z Aleksandrii. Te trzy kobiety nigdy się nie spotkały – żyją w odległych od siebie miejscach i czasach. Mit *Flying Africans* bezpośrednio pojawia się tylko w historii Mer, ale ważny jest również dla jeszcze jednej, początkowo bezimiennej narratorki, której opowieść spaja wszystkie te opowieści w jedno – w *The Salt Roads* cała diaspora afrykańska połączona jest poprzez egzystującą poza czasem sieć duchów i *loa*, wędrujących pomiędzy poszczególnymi osobami.

Metamorfoza świadomości Ezili – czwartej narratorki *The Salt Roads* – wydaje się zachodzić zgodnie z tą logiką przemiany duchów i *loa* znaną z haitańskiej religii wudu, choć pierwsza, ziemską fazą jej drogi jest bardzo krótka. Jej początek stanowi martwe dziecko haitańskiej niewolnicy, pochowane przez nią nad brzegiem rzeki. Dziecko, które nie zdążyło nabrać cech indywidualnej osobowości – nigdy nawet nie zapłakało, jest więc duszą wyłowioną wprost z wód czasu i w wodach tych od razu pochowaną. Świadomość zyskuje wraz ze śpiewem kobiet i z ich modlitwą, ale jest to świadomość wykraczająca poza indywidualne, osobiste doznanie. Czytamy w powieści:

**Zrodzona z pieśni i modlitwy. Małeńkie, nigdy nierozpoczęte życie, użycza mi swojej nie-
użytej witalności. Rodzę się z płaczu i smutku, z głosów trzech kobiet przepelnionych łza-
mi. Rodzę się z niezliczonych podróży, skrępowanych łańcuchami w brzuchach statków.
Rodzę z drżącej nadziei i nadziei zniszczonej. Z gorzkich doświadczeń. Rodzę się z nadziei
na lepsze. Rodzę się z życzeń lepszego.**

¹⁹ Tłum. E.B.-G. Oryg.: „This book is a work of historical fiction. In order to give a sense of the times, some names or real people or places have been included in the book. However, the events depicted in this book are imaginary, and the names of nonhistorical persons or events are the products of the author’s imagination or are used fictitiously. Any resemblance of such nonhistorical persons or events to actual ones is purely coincidental” – czytamy na odwrocie strony tytułowej powieści. Por. N. Hopkinson, *The Salt Roads*, Warner Books, New York 2003, s. 0.

I gdy moje ciało uderza w wodę, zimny przypływ wzbierający, aby mnie pochłoniąć, zaczynam się stawać. Idę na dno w srebrnoniebieskie mokro większe niż cały świat. Otwieram usta do krzyku, czuję wodę wdzierającą się do środka. Tonę!²⁰

Dusza zrodzona z wody wraca do wody. Równoległe ze świadomością bycia pojawia się doświadczenie *Middle Passage*, które zostaje tu opisane bez nazywania, w podobny sposób, jak ma to miejsce w *Umiłowanej* Toni Morrison czy *A Visitation of Spirits* Randalla Kenana²¹. W powieści Hopkinson, podobnie jak w innych tekstach, gdzie ten motyw się pojawia, doświadczenie pojmania w niewolę i męk Przeprawy Środkowej jest doświadczeniem zapośredniczonym w ciele i opisanym poprzez ciało, bo wymykającym się logice i poznaniu. Towarzyszą mu wymioty, biegunka, skurcze, ból skrępowanych kończyn, wilgoć, smród odchodów, zaduch stłoczonych ciał ludzkich. W ten sposób pierwsze doświadczenie, które eksploduje w umyśle zdezorientowanej Ezili, to doświadczenie traumy i niewoli, które przeraża się jednak w doświadczenie wyzwolenia. W świadomości narratorki czas nie płynie linearnie. Rzeczy dzieją się symultanicznie, ale ciało szarpane skurczami bólu nie pozostaje głuche na głosy dochodzące z zewnątrz. Z innego miejsca, daleko od opisywanych zdarzeń, Ezili słyszy wyraźnie: pieśń, modlitwę, krzyk, wydobywające się z gardeł kobiet, których głos, wibrując, przenika na pokłady statków:

Dźwięki to dźwięki z innego miejsca. Słyszałam je kiedyś albo słyszę je teraz, albo usłyszę je później. Trzy dźwięki: Pieśń. Modlitwa. Krzyk. Z brzegu rzeki, z gardeł czarnych kobiet. Wibracje nut dźwiękowych poruszają łańcuchami, które wiążą mnie ze statkiem. W odpowiedzi rzucam ramionami, ucząc się, że to ramiona w momencie, w którym nimi poruszam. Pękają żelazne ogniwa łańcuchów. Uwolniona, wysuwam się do przodu palcami. To, co młóci z tyłu wodę, to moje nogi. Kopię mocniej. Zaczynam się wznosić, wznosić w górę przez niebieską wodę. Nie, nie tonę. Nie wydaje się, żebym była oddychającą istotą, żeby tonąć. Wznoszę się szybciej i szybciej, aż w końcu lecę. Woda nagrzewa się moją szybkością – parzy, ale nie robi mi krzywdy – gotuje się we mgłę, aż przestaje być płynna i jest chmurami, wśród których latam. Skąd znam je jako chmury?²²

²⁰ Oryg.: „Born from song and prayer. A small life, never begun, lends me its unused vitality. I'm born from mourning and sorrow and three women's tearful voices. I'm born from countless journeys chained tight in the bellies of ships. Born from hope vibrant and hope destroyed. Born of bitter experience. Born of wishing for better. I'm born. It's when my body hits the water, cold flow welling up in a crash to engulf me, that I begin to become. I'm sinking down in silver-blue wetness bigger than a universe. I open my mouth to scream, but get cold water inside. Drowning!” N. Hopkinson, op. cit., s. 40 (wyróżnienie oryg.). Myśli i słowa zapisane w *The Salt Roads* wytłuszczoną czcionką to myśli i słowa Ezili. Owo wyróżnienie podkreśla nadrzędność tej narracji w strukturze całego tekstu.

²¹ R. Kenan, *A Visitation of Spirits*, Grove Press, New York 1989.

²² Oryg.: „Sounds, those are sounds, from another place. I have heard them before, or am hearing them now, or will hear them later. Three sounds: Song. Prayer. Scream. From a river bank, from the throats of black women. The ululated notes vibrate the chains that tie me to the ship. I thrash my arms in response, learning that they are arms the second I move them. The iron links of the chains break. Freed, I push out in front of me with my fingers. Those things kicking behind me are my legs. I pump them harder. Begin to rise, rise up through blue water. No,

Obok pojmania do niewoli i Przepawy Środkowej kolejnym kluczowym doświadczeniem formującym zbiorową tożsamość, która staje się udziałem Ezili, jest doświadczenie będące treścią mitu *Flying Africans*. Wibrujący dźwięk pieśni afrykańskich kobiet wprawia w drżenie kajdany niewolników, którzy, jakby przebudzeni, wyrzucają w górę ramiona i wzbijają się do lotu. Dopiero ten ruch powoduje zyskanie przez nich świadomości własnego ciała, które, wydawałoby się, początkowo tonie. Ale potem jednak szybuje wzwyż.

W interpretacji Hopkinson Lecącymi Afrykanami, których ucieleśniami w *The Salt Roads* Ezili, nie kieruje rozpacz, ból czy depresja, choć opisany w zacytowanym powyżej fragmencie ruch nóg, obecność wody i początkowe wrażenie tonięcia jednoznacznie wskazują, iż podmiot, w którego doświadczeniu uczestniczy narratorka, skacze za burtę. Mimo to w powieści Hopkinson, podobnie jak w samym micie *Flying Africans*, akcenty położone są gdzie indziej – nieważne, czy mowa o próbie samobójczej, ważny jest lot, który staje się w opisanej powyżej scenie rodzajem odpowiedzi na wezwanie. Afryka, spersonifikowana w postaci śpiewających kobiet, wzywa niewolników do siebie. Drżenie śpiewanej modlitwy dosięga ich stłoczonych na pokładach statków. Być może w nich także wywołuje drżenie – drżenie od płaczu, drżenie z tęsknoty.

Hopkinson porządkuje rozedrgane emocje Ezili przy pomocy tego wyzwalającego lotu, którego staje się ona uczestniczką, ale samo odwołanie do mitu *Flying Africans* ma w tekście jeszcze jedną ważną funkcję. Świat duchów i *loa*, który otwiera dla nas czwarta narratorka powieści, pozwala spojrzeć na wydarzenia, które były/są/będą udziałem pozostałych bohaterów z nowej, afrofuturystycznej perspektywy, w której cała diaspora afrykańska połączona jest – niczym więzami krwi – egzystującą poza przestrzenią i czasem siecią duchów i *loa*, wędrujących pomiędzy poszczególnymi osobami.

Podobną opowieść, ustrukturyzowaną wokół doświadczenia *Middle Passage*, odnaleźć można w electro-ambientowym albumie amerykańskiej grupy Drexciya, zatytułowanym *The Quest*, a także w zainspirowanym przez niego komiksie *The Book of Drexciya*.

Główna narracja *The Quest*, złożonego z kilku wydanych wcześniej maksisingli, zbudowana została wokół opowieści o podwodnej rasie ludzi zamieszkujących dno Atlantyku, którzy zrodzili się z ciężarnych kobiet wyrzuconych za burtę niewolniczych statków i dali początek podwodnemu imperium. Technoambientowa, dźwiękowa mitologia czarnej Atlantydy, przez dekadę tworzona z imitujących wodę syntezatorów, uzupełniana grafikami i nazwami utworów: *Slave Trade (1655–1867)*, *Migration Route of Rural Blacks to Northern Cities (1930s–1940s)*, *Techno Leaves Detroit, Spreads Worldwide (1988)* i *The Journey Home (Future)*, zainspirowała

I am not drowning. I do not seem to be a breathing creature, to be drowning. I rise faster and faster till I am flying. The water heats from the speed of my passing – heats but does me no harm – boils to mist until it isn't any longer liquid, but clouds I am flying through. How do I know them as clouds?" Ibidem.

kolejnych twórców nie tylko do spekulacji na temat tego, kim byli Drexciyanie i skąd się wzięli, ale również do snucia futurystycznych wizji nowego czarnego społeczeństwa.

Robią to Abdul Qadim Haqq i Dai Sato we wspomnianej wyżej powieści graficznej *The Book of Drexciya*, a także Rivers Solomon i ich²³ powieść zatytułowana *The Deep*, zainspirowana przez znanego z musicalu *Hamilton* rapera Daveeda Diggsa, który wraz z hip-hopową grupą Clipping stworzył utwór pod tym samym tytułem. Utwór ten opisuje nie tylko początki podwodnego państwa Drexciyan, ale również ich powstanie przeciwko chciwym mieszkańcom lądu, którzy zakłócili ich spokój, poszukując ropy naftowej na dnie oceanu.

Nasze matki były ciężarnymi Afrykankami wyrzuconymi za burtę podczas przekraczania Atlantyku na niewolniczych statkach. Zrodziliśmy się oddychając wodą, jak w ich łonach. Zbudowaliśmy dom na dnie morza, nieświadomi dwunogich mieszkańców powierzchni, póki ich świat nie przyszedł, by zniszczyć nasz. Działami szukali ropy pod naszymi miastami. Ich chciwość i lekkomyślność zmusiła nas do powstania. Dziś w nocy, pamiętamy²⁴.

– mówi charakterystyczny „komputerowy” głos na początku utworu.

Muzyczno-komiksowa mitologia Drexciyi może zostać uznana za przekształcenie mitu *Flying Africans*, od którego różni się tak naprawdę w bardzo niewielu szczegółach. Bohaterowie ustnych opowieści o *Flying Africans* przemieniają się w ptaki i odlatują (bądź też po prostu odlatują) do Afryki w zdecydowanej większości przykładów znanych z oratory Karaibów i obu Ameryk, jednak istnieją również warianty, w których wracają do domu, idąc po wodzie²⁵ (co można wiązać z wpływami chrześcijaństwa), płyną w tykwie, a nawet zamienieni w syreny. Za każdym razem motyw ucieczki z niewoli splata się bardzo ciasno z historycznymi przypadkami buntu lub/i samobójstwa. To ostatnie, pomimo negatywnego postrzegania go w kulturach Afryki Zachodniej, w warunkach cielesnej i duchowej niewoli, w sytuacji wyrwania z kraju przodków, separacji od rodzin nie jest już traktowane jako śmierć zasługująca na etyczne, społeczne i eschatologiczne potępienie. Jest znakiem buntu i ostatecznej transgresji; stanowi powrót do domu, a nawet ponowne złączenie się z duchami przodków. Jak zauważa Terri L. Snyder w swoim artykule *Suicide, Slavery, and Memory in North America*, samobójstwo stało się dla niewolników ostatnią dramatyczną formą oporu, niezgody na okoliczności, z którymi przyszło im się mierzyć²⁶.

²³ Rivers Solomon jest osobą niebinarną.

²⁴ Oryg.: „Our mothers were pregnant African women thrown overboard while crossing the Atlantic Ocean on slave ships. We were born breathing water as we did in the womb. We built our home on the sea floor, unaware of the two-legged surface dwellers until their world came to destroy ours. With cannons, they searched for oil beneath our cities. Their greed and recklessness forced our uprising. Tonight, we remember”. Por. *The Deep*, Daveed Diggs i Clipping.

²⁵ W wersji mitu z Igbo Landing, której używa Marshall w swojej powieści, Ibo odchodzą do Afryki po wodzie.

²⁶ T.L. Snyder, *Suicide, Slavery, and Memory in North America*, „The Journal of American History” 2010, nr 97 (1), s. 42.

Zdarzenia te rezonują w opowieści o ciężarnych kobietach wyrzucanych do oceanu z pokładów niewolniczych statków, ale to, co wyróżnia opowieść o Drexciyi na tle innych współczesnych realizacji mitu *Flying Africans*, to nie tyle miejsce, do którego trafiają bohaterki opowieści, ile zupełnie inaczej usytuowany moment zakończenia mitu, który najczęściej nie wspomina w żaden sposób o tym, co dzieje się „dalej”, co czeka bohatera po powrocie.

To, że przyszli Drexciyanie nie trafiają z powrotem do Afryki, nie jest problemem – zarówno w starszych, jak i w nowszych literackich realizacjach mitu *Flying Africans*, wiadomo (choć czasem tylko podskórnie), że tak naprawdę nie ma do niej powrotu, co zresztą bardzo dobrze pokazuje wspomniana powyżej Schwarz-Bart. Drexciya, podobnie jak omówione tu inne afrofuturystyczne wariacje na temat mitu *Flying Africans*, przesuwają akcenty mitu z pierwotnej narracji o buncie i stawianiu oporu w stronę narracji o budowaniu nowej przestrzeni i nowego czasu.

Zestawiwszy z sobą różne teksty z kręgu mitu *Flying Africans*, szybko dostrzeżemy jego potencjał jako swoistego „klucza do afroamerykańskiej historii”. Na przestrzeni historii literatury diaspory afrykańskiej od czasów *Flying Home* Ralphi Ellisona, stosowana jako motyw literacki historia niewolników, którzy przemienili się w ptaki i odlecieli do Afryki, pozwala autorom na przepracowanie traumy *Middle Passage* i katorgi niewolnictwa, historii dyskryminacji, rasizmu i niesprawiedliwości, które jak echo rezonują poprzez pokolenia Afroamerykanów. Przywołane w ten sposób ból, krzywda, upokorzenie i cierpienie stanowią istotną część pamięci, do której kluczem staje się opowieść o Lecącym Przodku, niosąca z sobą nadzieję na przewyciężenie przeciwności i wyzwolenie z opresji – nawet jeśli miałyby chodzić także o wyzwolenie w akcie samobójczej śmierci.

Kolejni autorzy włączający do swojej twórczości mit *Flying Africans* czytają go i przepracowują w swoich tekstach inaczej, ponieważ inaczej czytają i przepracowują niełatwą historię poniżenia, dyskryminacji i systemowego rasizmu, która do dziś nie doczekała się zakończenia. W nurcie afrofuturyzmu czarni muzycy i pisarze, artyści i intelektualiści nie tylko tworzą wizje przyszłości, korzystając z instrumentarium, jakie daje im *science fiction*, ale również czytają na nowo historię, odzyskując utracone w niej miejsce. To, co łączy w sobie utwory Josepha, Hopkinson, Parliament, Drexciyi, Marshall, Diggsa i innych, to fakt, iż dostrzegają pozytywny, tworzący wspólnotę potencjał mitu, który pozwala na włączenie do wizji przyszłości takiej wersji przeszłości, w której czarni nareszcie są nie są przedmiotem, ale podmiotem historii. W afrofuturystycznych wariantach mitu *Flying Africans* narracja o przemianie w ptaka i powrocie do domu przekształca się w historię o poszukiwaniu i odnajdywaniu swojego miejsca, tworząc przy tym nowe, niespotykane wcześniej modele – nie tylko przyszłości, ale także opowieści.

Bibliografia

- August T., *Rebels with a Cause: The St. Joseph Mutiny of 1837*, „Slavery & Abolition” 1991, nr 12 (2), s. 73–91.
- Binczycka-Gacek E., *Flying Africans. Formowanie się tożsamości kulturowej Afroamerykanów a nowe ruchy religijne w Ameryce*, „Kultura – Historia – Globalizacja” 2014, nr 13, s. 19–38.
- Dery M., *Black to the Future: Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose* [w:] idem (red.), *Flame Wars: The Discourse of Cyberculture*, Duke University Press, Durham–London 1994, s. 179–222.
- Drexciya, *The Quest*, Submerge (3), Detroit, 1997.
- Garst J.F., *Mutual Reinforcement and the Origins of Spirituals*, „American Music” 1986, nr 4 (4), s. 390–406.
- Haqq A.Q., *The Book of Drexciya*, Tresor & Co., Berlin 2020.
- Hopkinson N., *The Salt Roads*, Warner Books, New York 2003.
- Joseph A., *Afrykańskie korzenie UFO*, przeł. T. Tyszowiecka blasK!, Korporacja Ha!art, Kraków 2020.
- Kenan R., *A Visitation of Spirits*, Grove Press, New York 1989.
- Morrison T., *Pieśń Salomonowa*, przeł. Z. Uhrynowska-Hanasz, Świat Książki, Warszawa 2015.
- Morrison T., *Umiłowana*, przeł. R. Gorczyńska, Świat Książki, Warszawa 2014.
- Seeman E.R., *Reassessing the “Sankofa Symbol” in New York’s African Burial Ground*, „William and Mary Quarterly” 2010, nr 67 (1), s. 101–122.
- Snyder T.L., *Suicide, Slavery, and Memory in North America*, „The Journal of American History” 2010, nr 97 (1), s. 39–62.
- Solomon R., Diggs D., Hutson W., Snipes J., *The Deep*, Gallery / Saga Press, New York 2019.
- Temple Ch.N., *The Emergence of Sankofa Practice in the United States: A Modern History*, „Journal of Black Studies” 2010, nr 41 (1), s. 127–150.
- Thorsteinson K., *From Escape to Ascension: The Effects of Aviation Technology on the Flying African Myth*, „Criticism” 2015, nr 57 (2), s. 259–281.
- Verteuil A. de, *Seven Slaves and Slavery: Trinidad 1777–1838*, s.n., Port of Spain 1992.
- Witte M. de, Meyer B., *African Heritage Design*, „Civilisations” 2012, nr 61 (1), s. 259–281.
- Womack Y.L., *Afrofuturism: The World of Black Sci-Fi and Fantasy Culture*, Lawrence Hill Books, Chicago 2013.
- Wójcik B., *Przedmowa. Antyczne afrolypso i dryfująca wyspa* [w:] A. Joseph, *Afrykańskie korzenie UFO*, przeł. T. Tyszowiecka blasK!, Korporacja Ha!art, Kraków 2020.