

KATARZYNA GUTKOWSKA
Uniwersytet Śląski*

Afterpop — konwergencja (prawie) doskonała

Afterpop: The (Almost) Perfect Convergence

Abstract

The paper focuses on one of the newest notions in Spanish literary theory created by Eloy Fernández Porta in his work *Afterpop. La literatura de la implosión mediática* (2007). The theorist reaches for the aesthetical accomplishments of postmodernism, avant-pop and cyberpunk in order to analyze them in the context of the new artistic mentality from the beginnings of XXI century. Juggling multitude of literary techniques and names from various cultural backgrounds such as W. S. Burroughs, Julián Ríos, David Foster Wallace, David Cronenberg or Michael Haneke, Fernández Porta searches for new criteria and new methods of recognizing the complexity and insights of intermediatic, multifaceted and polysemic, implosive „new literature”.

* Zakład Hispanistyki, Instytut Języków Romańskich i Translatoryki
Wydział Filologiczny
Uniwersytet Śląski w Katowicach
katarzyna.gutkowska@us.edu.pl

Pojęcie „afterpop”, otwierające rozważania na temat nowych, konwergencyjnych tendencji w kulturowo ukierunkowanych analizach poetologicznych, może jawić się jako terminologiczna prowokacja i gra na wzór Habermasowskiej postpostnowoczesności¹. W kontekście odważnych i erudycyjnych rozważań Eloya Fernández Porty (ur. w 1974 r.) okazuje się jednakże przydatnym narzędziem w opisie przemian, jakie zaszły w światowej prozie (stanowiącej tu najczęściej synekdochiczne ujęcie literatury) w ciągu ostatnich dwudziestu lat.

Według Fernández Porty zmieniło się dużo — zakres oddziaływania mediów, w tym również pozawerbalnych, niedrukowanych środków przekazu sprawił, że literatura stała się nie tylko — jak ogłaszali postmoderniści — hipertekstem, ale tekstem intermedialnym. Ścieżka wiodłaby tu „de la metafiction a los metamedia”: od metafikcji do metamediów, czyli do tekstów intermedialnych, których kreacja z góry zakłada przekroczenie barier formalnych związanych z formatem książki (Humanes Bespín 2007). Gatunkiem, który z największą łatwością winien poddać się wymogom poetyki intermedialnej, zdaje się opowiadanie, ponieważ:

[...] el relato breve, tradicionalmente, [...] siempre [...] había sido un objeto cultural desde luego inferior a la novela pero también sujeto a una perceptiva, a una normativa y unos principios más estrictos que los de la novela. Es por eso que a partir de los cuarenta con Borges y después de él con los posmodernistas norteamericanos algunos autores empezarán a coger este objeto literario de vanguardia, en un banco de pruebas y experimentación [...] el ciberpunk a principios de los ochenta llega en un momento en el que el cuento, al menos en la tradición norteamericana, ya se ha establecido como género de vanguardia [...] a partir de ahí, el uso de los nuevos medios técnicos, sea cuentos en la red, sea poemas en flash [...] son un factor de transformación dentro de la teoría del relato [...] a mí me parece más importante el tratamiento temático de las nuevas tecnologías en esos relatos, porque si se da un cambio en la concepción de literariedad suscitado por los nuevos medios eso afectará a toda literatura, y probablemente a ese nivel no haya distinción entre la teoría del relato y teoría de la novela (Humanes Bespín 2007) .

[...] krótkie opowiadanie, tradycyjnie (...) bez wątpienia stanowiło zawsze wytwór kultury o statusie gorszym od tego przyznanego powieści, a jednocześnie podległy ocenom, normom i zasadom surowszym od tych stosowanych wobec powieści. To dlatego od lat czterdziestych wraz z Borgesem, a później też z północnoamerykańskimi postmodernistami,

¹ Sam Eloy Fernández Porta żartobliwie opisuje popularność pojęć z prefiksem post jako inwazję „post-its”. Zob. Fernández Porta 2007: 33 i n.

niektórzy autorzy zaczęli eksperymentować właśnie z tą awangardową formą literacką. (...) Cyberpunk² powstaje na początku lat osiemdziesiątych, czyli w momencie, gdy opowiadanie — przynajmniej w tradycji amerykańskiej — ma już utrwaloną pozycję jako gatunek awangardowy. (...) Od tego momentu użycie nowych środków technicznych, uwidocznione czy to w opowiadaniach zamieszczanych w sieci, czy w formie wierszy przedstawianych w animacjach flash (...), staje się bodźcem prowadzącym do zmian w teorii opowiadania (...) istotne wydaje mi się włączenie w obszar problematyki opowiadań tematu nowych technologii, ponieważ — jeżeli w wyniku użycia nowych środków przekazu zmieni się koncepcja literackości — wpłynie to na całą literaturę i prawdopodobnie granica między teorią opowiadania i teorią powieści ulegnie zatarciu. — tłum. K.G.]

Jakkolwiek słowo „dzieło” w kontekście afterpopu pokoleniu Marías, Vila-Matasa i Muñoz Moliny wydać się może określeniem pochopnym i „na wyrost”, dla Fernándeza Porty jest oczywistością. Przynależący do tej samej grupy wiekowej hiszpański prozaik, fizyk, twórca *Nocilla Project* — powieściowej trylogii i filmu dokumentalnego, który dopełnia tomy *Nocilla Dream*, *Nocilla Experience*, *Nocilla Lab* — Agustín Fernández Mallo, mówiąc o przyszłości gatunku powieściowego, podkreślał, że powieść:

(...) pasará por un soporte „que albergue texto música, fotografía y vídeo, y conexión on-line a la Red, y que la novela será una composición de ese tipo, mucho más completa y compleja que el cine incluso” (Azancot 2010) .

[zaakceptuje wsparcie, jakiego dostarcza tekstowi muzyka, fotografia, wideo i łączy z Internetem oraz to, że powieść będzie kompozycją tego typu, dużo bardziej kompleksową i skomplikowaną, nawet od kina — Tłum. K. G.].

To deklaracja nie bez znaczenia, biorąc pod uwagę, że jego *Nocilla Project* odbił się szerokim echem w świecie literackim Hiszpanii i stał się podstawą do stworzenia etykiety pokoleniowej „los nocilleros” lub też „los nocilla”³. Fragmentaryzm jego prozy i pretekstowe traktowanie fabuły sprawiły z kolei, że twórców jego pokroju nazywa się też „los fragmentarios”. Fernández Porta i Fernández Mallo niejednokrotnie razem przedstawiali „Nocilla Project” i inne pozycje w duchu avant — i afterpopu, tzn. z użyciem multimedialnych projekcji, fragmentów filmu, obrazu z użyciem fonii: przekazu na żywo i muzyki (nie raz jednocześnie). Obaj zresztą podobnie pojmują istotę literatury i wróżą popularność rozbestwionej intertekstualnie i intermedialnie „krótkiej powieści”, *nouvelle*.

² Cyberpunk pojmowany jest tutaj jako: „nurt w światowej fantastyce, powstały w latach 80. Niektórzy znawcy zjawiska twierdzą, że dokładnie w 1984 r. tj. w roku wydania *Neuromancera* Williama Gibsona — biblii tego gatunku. Główni przedstawiciele to, obok Gibsona, Rucker, Sterling, Cadigan, Stephenson. Podstawową cechą wszystkich dzieł cyberpunkowych jest opis wnętrza sieci komputerowej, elektronicznej rzeczywistości, którą — za dziełem Gibsona — nazywa się cyberprzestrzenią. Istotnym wyróżnikiem świata przedstawionego jest zasada High tech, low life, co oznacza przedstawianie bohatera wyróżniającego się niskim poziomem życia (np. mieszkającego w slumsach) w świecie wysoko rozwiniętej technologii. Elementy cyberpunka obecne są także w polskiej fantastyce: Dukaj, Ziemiakiewicz, Wiśniewski.” (Marecki 2003: 299)

³ *Nocilla* to hiszpańska marka czekoladowego kremu do smarowania pieczywa.

Ważne w kontekście koncepcji Fernándeza Porty jest stwierdzenie autora *Nocilla Dream* o krótkowzroczności i ograniczeniu twórców krytykujących prozę młodszego pokolenia; stwierdzenie, kończące się deklaracją pełnej otwartości na odmienne od afterpopowych rozwiązania artystyczne:

Hay personas que se creen los garantes o elegidos para salvaguardar un templo sagrado, tarea que, en realidad, nadie, salvo una perversa maquineta que hay en cerebro llamada Super Yo, les ha pedido. Y trasladan esa confusión al terreno moral, de sacerdote. La literatura para ellos es una moral que está siendo violentada. Un puritanismo como otro cualquiera. Nada nuevo bajo el sol. Lo triste es comprobar que hay gente que piensa que aquí no hay sitio para todos. Personalmente, me encanta que se edite literatura que nada tenga que ver con la mía, y cuanta más, mejor. Me parece un signo de buena salud. (Azancot 2010)

[Są ludzie, którzy uważają się za gwarantów bądź wybranych, by ocalić świątynię, o co nie prosił ich nikt inny poza tą perwersyjną maszynką zwaną Super Ego. I przerzucają owo nieporozumienie na płaszczyznę moralną, kaznodziejską. Literatura to dla nich moralność, która została pogwałcona. Purytanizm jak każdy inny. Nic nowego pod słońcem. Smutno jest odkryć, że są ludzie, którzy uważają, że nie ma tu miejsca dla wszystkich. Ja sam cieszę się, że wydaje się literaturę, która nijak nie przypomina mojej — im jej więcej, tym lepiej. Wydaje mi się to oznaką zdrowia. — tłum. K. G.].

Opozycja: oni-zachowawczy i my-otwarcy jest znamienna, bo na niej *de facto* opiera się koncepcja afterpopu w literaturze. Przy czym otwartość urodzonych w latach siedemdziesiątych wynika z diametralnie innego zestawu punktów artystycznego odniesienia. Dla „nocilleros” najważniejszą referencyjną płaszczyznę stanowi wszak literatura amerykańska w wydaniu autotematycznym i z wątkiem refleksji kulturowej, telewizja (w szczególności animowane seriale mieniące się wielopiętrowymi aluzjami do wszelkich rejestrów kultury i sztuki w stylu *The Simpsons* i *Family Guy*), muzyka popularna, w tym również ta „popularna-niszowa”, oraz kino silnie wyzyskujące wielowarstwowość przekazu (jak np. *Funny Games* Michaela Haneke, w którym typ muzyki filmowej zastosowany w danej części filmu odzwierciedla mentalność bohaterów, ich moralność i pociąga za sobą cały bagaż stereotypizowanych skojarzeń (por. Fernández Porta 2007: 46)).

Wykazując, że urodzony w 1948 r. w Barcelonie Enrique Vila-Matas — jak można mniemać obecnie najlepszy i najchętniej rezygnujący ze schematycznych rozwiązań powieściopisarz hiszpański — wbrew pozorom nie jest twórcą tekstów afterpopowych, Fernández Porta podkreślał, że „młodszych” odróżnia od niego właśnie amerykocentryzm (Paryż przestaje już być wspomnianą z nostalgią, artystyczną kolebką), fabularna pretekstowość i jeszcze szersza kontekstowość, biograficzna transgresyjność homo *duplex* i bliski, choć traktowany *cum grano salis*, związek z naukami ścisłymi, widoczny na poziomie leksykalnym i konceptualnym. Dla przykładu warto przytoczyć krótką charakterystykę powieści, która stała się punktem wyjścia dla „los fragmentarios” czy „los afterpoppies”:

Nocilla dream, que puede soportar sin pesadumbre la etiqueta *indie*, es una de las apuestas narrativas más arriesgadas de los últimos años. Proliferan en ella las referencias al cine

independiente norteamericano, a la historia del collage, al arte conceptual, a la arquitectura pragmática, a la evolución de los PCs y a la decadencia de la novela. Agustín Fernández Mallo se fija en los outsiders del siglo XXI y sobre todo en la misteriosa conexión entre algunas vidas alternativas y globalizadas que transitan por escenarios de Serie B: rubias de burdel que sueñan con que algún cliente las lleve hacia el Este, ácratas que habitan en extrañas micronaciones, ancianos chinos adictos al surf, un argentino que vive en un apartahotel de Las Vegas y construye un singular monumento a Jorge Luis Borges... Todos ellos atrapados en la metáfora conductora de los desiertos y en la belleza del vacío.⁴

[*Nocilla dream*, która bez problemu zniosłaby etykietkę *indie*, to jedna z tych najnowszych i najzuchwalszych powieści wytwornych. Obfituje w odniesienia do niezależnego kina północnoamerykańskiego, do historii kolażu, do sztuki konceptualnej, do architektury pragmatycznej, do ewolucji pecetów i do upadku powieści. Agustín Fernández Mallo skupia się na outsiderach XXI wieku i przede wszystkim na tajemniczym połączeniu między alternatywnymi i zglobalizowanymi życiowymi historiami, które uchodzą za scenariusze kategorii B: blondynki z domu publicznego marzące o tym, że któryś z klientów zabierze je na Zachód, anarchiści żyjący w dziwacznych minipaństewkach, uzależnieni od surfowania chińscy staruszkowie, Argentyńczyk mieszkający w apartamencie w Las Vegas i tworzący pomnik Jorge Luisa Borges... Wszyscy oni uwięzieni w przewodniej metaforze pustyni i piękna pustki. — Tłum. K. G.].

Inspiracją do napisania tego artykułu był minitraktat teoretycznoliteracki: *Afterpop. La literatura de la implosión mediática* (Berenice, Córdoba 2007) oraz coraz wyrazistsza tendencja do wewnątrztekstowego kumulowania elementów pozaliterackich (audialnych i audiowizualnych) w obrębie tekstów literackich, czyli właśnie owa „implozja mediów”, która zbiera i zapewne będzie zbierać w prozie najnowszej coraz obfitsze żniwo. Co ciekawe, nie tylko w prozie, ale również w krytyce. Książka Fernández Porty jest w końcu rozbudowanym opisem modelu interpretacyjnego współczesnych powieści i jednocześnie pozycją sytuującą się na granicy krytyki literackiej, szkicu historycznoliterackiego, teoretycznoliterackiego projektu i analizy socjokulturowej. To hybryda w czystej postaci — brakuje tylko dołączonego do niej filmu bądź ścieżki dźwiękowej, choć to też nie byłoby czymś zupełnie nowym. Coraz częściej do rozpraw i tomów zbiorowych rzeczywiście dołączane są za granicą płyty DVD z filmami dokumentalnymi bądź wywiadami, jak w przypadku *Vila-Matas. Portátil* (co można by przetłumaczyć jako *Przenośny Vila-Matas* bądź *Vila-Matas. W przenośni*) lub też pojawiają się swoiste ścieżki dźwiękowe, osobliwe soundtracki, czego namiastkę mamy na przykład w eseu-traktacie *Next. Sobre la globalización y el mundo que viene* Włocha Alessandra Baricco (Baricco 2002) (chodzi tu o wyróżnione graficznie elementy tekstu z minitytułem: „bonus track”, które znajdują swoje rozwinięcie obok tekstu właściwego w końcowej części książki).

Czytając Fernández Portę, nie sposób oprzeć się wrażeniu, że mimo ochoczo przejętej stylistyki i problematyki „nowomedialnej”, młoda proza, tekstowo zawłaszczając to, co pozaliterackie i ultranowoczesne, wyłania się na bazie misternej sieci powiązań z tradycją, również tą wykreowaną przez mistrzów prozy, zwłaszcza hiszpańskojęzycznej:

⁴ Opis pochodzący ze strony wydawcy: <http://www.candaya.com/nocilladream.htm>.

Cortázar, Borges i Fuentes. Cortázarowskie zamięłowanie do fabularnej dysocjacji, fragmentaryczności i literackiej magii osadzonej w kontekście trywialnej codzienności, a także do kreacji rozbitej tożsamości „ja”; skłonność Borges do re-produkcji związku między słowem i rzeczywistością jako fundamentu świata poznawalnego, obsesyjnie powracający motyw książki, (nie)linearności czasowej i labiryntu oraz — w końcu — świetnie znane z *Aury* Fuentes nakierowanie na „ty”, igranie fikcjonalną prawdą i fałszem, domysłem i „namacalną” prawdą, cielesnością i nietykalnością — wszystko to znajduje odzwierciedlenie w prozie afterpopowców.

Prefiks „after” jest tu kluczowy, ponieważ „los poppies” (jak nazywa ich Fernández Porta) to inna klasa artystów. Fernández Porta nie odmawia popkulturze prawa do wspinania się na wyżyny sublimacji czy odkrywczości, niemniej — podobnie jak w przypadku wysokiego (akademickiego) i niskiego (beatnikowego, Borroughsowskiego) postmodernizmu — wyróżnia w jej obszarze niską i wysoką kulturę pop i to właśnie ta druga, ambitniejsza, penetrująca nie tylko powierzchniowy wymiar egzystencji jednostki i zbiorowości w medialnej rzeczywistości, wraz z tradycją hołubiącą literaturę oraz fundamentami przygotowanymi przez avant-pop stworzyły nową narracyjną jakość, czyli afterpop. Avant-pop charakteryzuje:

uprawianie wielu gatunków sztuki, mieszanie kultury masowej z wysoką czy awangardową, łączenie dziedzin i przede wszystkim związki z internetem. Avantpopowiec chętnie posługuje się recyklingiem, jego ulubioną metodą twórczą jest samplowanie, dzieła najczęściej oddaje w postaci hipertekstu, uwielbia mieszać gatunki, na przykład prozę z komiksem. Dzieło avantpopowca to kolaż form przestrzennych, audialnych, wizualnych, widoczna jest jego znajomość telewizji, reklam, gier wideo, teledysków i struktur programów komputerowych (Marecki 2010: 220)⁵.

Autor afterpopowy z kolei to taki, który do osiągnięć avantpopowych dodaje szczególnie rodzaj (samo)świadomości, zgodnie z którą to, co avantpopowe, stanowi zaledwie uweraturę do gry z bardziej rozwiniętymi (meta)mediami. Autor taki:

se sitúa en un espacio histórica y simbólicamente posterior: asume que la cultura de consumo tal y como se conoció a lo largo de la segunda mitad del siglo XX no sólo «está en ruinas» sino que, en cierto modo, es el pasado inmediato. En algunos casos llega incluso a asumir que se trata de «un clásico» al que se respeta pero se da muy por sentado –tan por sentado que va desapareciendo-. En este sentido, tal autor da el paso siguiente al que lleva la camiseta de Michael Jackson *en broma*: ahora no es sólo un icono, por importante que fuera, el que se postula como «pasado» y «fantasmal», sino una estética entera. «Ahora aparezco. Ahora desaparezco. Ahora aparezco para desaparecer y se me perdonarán,

⁵ Warto zacytować tu fragment pochodzącego z tego samego tomu szkicu Piotra Siweckiego, który w swoim opisie avant-popu zwraca uwagę na inne, równie ważne właściwości tego nurtu: Banalizm i avant-pop wyrażają wspólne dążenie pisarzy, którym jest nie tyle odnalezienie własnej dykcji jako skrajnie indywidualnego stylu, ile odnalezienie dykcji w bezstylowości kooperacyjnej, czy też raczej kooperacyjnej bezstylowości (eklektyzm, plagiaryzm). Copyright przestaje być sygnałem odrębności twórcy — staje się często kategorią opisującą doświadczenie określonej grupy społecznej, pokolenia, choć jednocześnie pozostaje sygnałem tęsknoty za indywidualizmem niewykłanym w konsumerystyczną machinę promocji (Siwecki 2010: 238).

espero, ciertas vacilaciones a la hora de intentar promover algo parecido al orden luego de un *permisivo caos de años*». Estas palabras, con las que empieza el relato de Fresán *Apuntes para una teoría del escritor*, me parecen muy representativas de la posición en que se sitúa el escritor afterpop. Esta posición se define por una ironía inestable y reconocida que se pone de manifiesto en una serie de continuos *deslizamientos* entre distintas maneras de abordar el *permisivo caos de años* de la cultura de consumo. En algunos casos se trata de una actitud retro en la que se describe la cultura pop desde un supuesto futuro; en otros, encontramos un gesto *engagé*, como si se tratase en una *causa* que requiere de filiación. [...] el escritor *afterpop* aparece de manera simbólicamente violenta en esa cultura adoptando posiciones que la problematizan, como la del extranjero, el primitivo o el teórico, de la misma manera, también *desaparece* de ella, adoptando actitudes que la superan, como la del *coolhunter*. (Férrandez Porta 2007: 62-63)

[sytuuje się w późniejszej przestrzeni symbolicznej i historycznej: zakłada, że kultura konsumpcyjna w formie, w jakiej ją postrzegano w drugiej połowie XX wieku, nie tylko znajduje się w fazie upadku, ale — w pewnym sensie — niejako już jest niedawną przeszłością. W niektórych wypadkach autor wychodzi nawet z założenia, że chodzi o „klasykę”: szanowaną, ale traktowaną pobłaźliwie — na tyle, że ta zdaje się zanikać. Autor afterpopowy idzie zatem o krok dalej względem tego, kto zakłada koszulkę z Michaeliem Jacksonem *dla żartu*, tak że ten, który staje się „przeszły” czy „widmowy”, jest nie tylko ikoną (jakkolwiek ważną by nie był), ale wręcz całą estetyką. „Teraz się zjawiam. Teraz — znikam. Teraz się zjawiam, by zniknąć i zostać mi — mam nadzieję — wybaczone rozterki przy próbie zaprowadzenia czegoś na kształt porządku następującego po *pobłażliwym chaosie lat*”. Słowa te, będące początkiem opowiadania Fresána: *Notatki o teorii pisarza*, wydają mi się reprezentatywne dla pozycji, w której pisarz afterpopowy się znajduje. Konstytuuje ją jawna, nieco chwiejna ironia, która uwidacznia się w serii ciągłych poślizgnięć między różnymi sposobami ujęcia owego *pobłażliwego chaosu lat* kultury konsumpcyjnej. W wybranych wypadkach chodzi o nastawienie *retro*, w którym opisuje się popkulturę z perspektywy potencjalnej przyszłości, w pozostałych — odnajdujemy gest *engagé*, jak gdyby chodziło o *przyczynę*, która wymaga zaczepienia, zakorzenienia. [...] pisarz afterpopowy zjawia się w kulturze w sposób symbolicznie gwałtowny, zajmując pozycję, które kulturę tę problematyzują, jak na przykład obcokrajowiec, prymityw czy teoretyk lub — analogicznie — znika z niej, przyjmując rolę, które ją ogarniają i niejako przewyciężają, np. *coolhuntera*. — Tłum. K.G.]

Kreśląc różne odmiany popu, Fernández Porta używa stylu, który skrzy się feerią obrazów i metaforyczno-alegorycznych ujęć kultury niskiej i wysokiej. Krytyk przekształca analizy w przewrotne i obrazoburcze powielanie opowieści, przywoływanie toposów, historii i postaci lubianych i łatwo deszyfrowanych przez popspołeczeństwo. I tak pojawia się tu konsumpcyjne wchłonięcie jednego z poetów przez surrealistycznego Jednorożca, którego grupa poetycka w ferworze oglądania meczu w telewizji zapomniała nakarmić⁶, w czym pobrzmiewają echa mesjanistyczno-ocalającej koncepcji intelektualisty, związanej z ofiarnością jednostek wybitnych na rzecz ogółu. Przedstawiony też

⁶ Motyw ten Fernández Porta zaczerpnął z opowiadania *The Saving of Surrealism* Marvina Cohena z 1973 r. Zob. Fernández Porta 2007: 222-223.

zostaje w poetyce tabloidu romans Pani Awangardy z Panem Popem w *Paradise City*, brylujących w świecie nowości i technicystycznych pobudek kreacyjnych, które wiodą artystów na manowce; Pop jawi się tu jako postać o mentalności przesiąkniętej pragmatycznym spojrzeniem na sens sztuki i społeczeństwa, z aktorską wprawą udającą, że rozumie wszystko, nawet kiedy tak nie jest. W świecie, gdzie o trendach decyduje Mallarmé, a relacje prasowe z Francji płyną od samego Jeana-François Lyotarda, romans Awangardy z Popem znajduje kuriozalne zwieńczenie w ironicznie zobrazowanej pogoni kochanków za autentyczną wzniosłością, kochanków — dodajmy — szczerze chcących pogodzić strategie rynkowe z awangardowym projektem skupionym na przedstawieniu nieprzedstawialnego „now”⁷. Owo teraz związane jest z koncepcją nowoczesności w świecie rynku:

Ser moderno en la era del mercado implica, como es sabido, debatirse entre la confianza en la novedad –tecnológica, artística– y la certidumbre de la capacidad que el mercado tiene para reapropiar en su favor los contenidos de la novedad. La respuesta avant-pop a esta problemática no será ya la de ignorar programáticamente/tolerar sociológicamente los productos de la baja cultura ni la de conservar museísticamente los objetos de la alta, sino la de teorizar sobre Los Simpson y descubrir las virtudes del Finnegans Wake en diagonal. En cuanto a la cuestión de la novedad, valga el dictum de Mark Amerika: “Mezcla de vanguardismo alquímico y formación de capital chamánica, el avant-pop no es tu típico movimiento literario (Fernández Porta, 2007: 228).

[*Być nowoczesnym* w erze rynkowej oznacza, jak wiadomo, ciągle pertraktacje między zaufaniem do nowości — technologicznej, artystycznej — i pewnością, że rynek będzie w stanie zawłaszczyć dla własnych korzyści nowe treści. Odpowiedzi *avant-popu* w przypadku tego problemu nie stanowiłoby programowe ignorowanie/społeczne tolerowanie produktów kultury niskiej ani muzealna konserwacja przedmiotów kultury wysokiej, ale teoretyzowanie o *Simpsonach* i odkrywanie w nich wartości z *Finnegans Wake*. Jeśli chodzi o kwestię nowości, wystarczy przytoczyć wypowiedź Marka Ameriki: „Mieszanka alchemicznego awangardyzmu i szamańskiego wykształcenia, *avant-pop* nie jest twoim typowym nurtem literackim”. — Tłum. K. G.].

Fernández Porta przejął pojęcie *avant-popu* od Larry’ego McCaffery’ego⁸, który z kolei zaczął pisać o nim z tytułu jednej z płyt Lestera Bowie, trębacza i kompozytora, który na

⁷ Fernández Porta odwołuje się tu do tekstu Jeana-François Lyotarda „Lo sublime y la vanguardia”. Zob. Fernández Porta 2007: 227.

⁸ Autor m.i n. *Avant-Pop: Fiction for a Daydream Nation*, Boulder: Black Ice Books, 1993 i *After Yesterday’s Crash: The Avant-Pop Anthology*, Penguin, New York, 1995. Druga z wymienionych pozycji, charakteryzowana przez samego McCaffery’ego jako “thirty-two stories, novel excerpts, and text-and-visual materials” (McCaffery 1995: XVI) zawiera krótkie formy literackie grupy pisarzy silnie zróżnicowanej pod względem estetycznych upodobań. Znajdujemy tam utwory autorstwa: Avant-Pop’s seminal figures such as Ronald Sukenick, Robert Coover, Steve Katz, and Raymond Federman — post-Beat authors who grew up listening to baseball and Bird, who during their twenties watched Elvis change the spin of the entire planet with just a few shakes of his televised pelvis, and who during the 1960s left the isolation of their underground ghetto to join a small but raucous crowd up on the pop culture dance floor, where they shimmied all night long with disreputable types that “serious” artists had always been

nowo aranżował i odtwarzał znane popularne melodie: *Blueberry Hill* i *Crazy*. McCaffery wyczuł, że strategia ta jest analogiczna do tej stosowanej w literaturze postmodernistycznej i wykorzystywał ten termin w szkicach o najbardziej eksperymentalnych nurtach literatury. Eloy Fernández Porta zaś z powodzeniem wykazał, że czerpanie z nomenklatury muzycznej w znacznym stopniu ułatwia i ukonkretnia opis wciąż rozwijających się tendencji w prozie. Krytyka muzyczna, w polskiej prasie zepchnięta na dalszy plan względem recenzji filmowych i teatralnych, w pełni świadoma efemeryczności upodobań publiczności i nieustającego eksperymentowania dźwiękiem, wymuszonego przez obracający się bez przerwy kalejdoskopowy wir technicznych możliwości, szybciej reaguje na konieczność generowania nowych terminów i rewizji tych już istniejących, a przez to zyskuje na wiarygodności.

Pojęcie *avant-popu* przejął też Ronald Sukenick upatrujący w *avant-popie* ruch nie tylko literacki, ale przede wszystkim kulturalny i społeczny, którego preferowaną formą wyrazu jest hiperfikcja:

El texto concebido como agregación de fuentes, formas y registros, crítica a la vez que creación y forma vital más que producto *cultural*. La hiperficción sería así la forma contemporánea de la tradición retórica, que Sukenick contrapone a la tradición de la lógica en el siguiente sentido: si la segunda propone directrices, convicciones y razonamientos definidos, la primera es un catálogo de recursos, ideas oposicionales y modalidades de expresión (Fernández Porta, 2007: 230-231).

[Tekst pojmowany jako skupisko źródeł, form i rejestrów, stanowiący raczej kreację i żywotną formę, a nie produkt *kulturowy*. Hiperfikcja byłaby w ten sposób współczesną formą tradycji retorycznej, którą Sukenick przeciwstawia tradycji logiki, w związku z faktem, że jeśli ta druga dostarcza wskazówek, przekonań i konkretnego rozumowania, to ta pierwsza jest katalogiem chwytów, przeciwstawnych pomysłów i odmian wyrażania. — Tłum. K. G.].

„Gest *avant-popowy*” polegałby zatem na zmanipulowanym wyzysku bodźców, informacji i wartości płynących ze sfery kulturowej i rynkowej, który miałby przyczynić się do wywrotowo ewokowanej przemiany zarówno rynkowej, jak i artystycznej. Zmieniony komunikat zachowywałby się jak wirus komputerowy, nicując społeczeństwo i jego przyzwyczajenia od środka na wskroś. Konsekwencją takiego myślenia jest

warned to steer clear of: comic books, genre novels, grade-B Hollywood films, sports, and television. It also includes work by tricksters, maximalists, Border-writers, and other eccentrics — writers like Tom Robbins, Guillermo Gómez-Peña, Rikki Ducornet, Paul Auster, Don DeLillo, Curt White, Harold Jaffe, and Gerald Vizenor — who kept the *avant-pop* going during the late seventies to mid-eighties while most of America was retreating into reactionary conservatism. But the main emphasis here is work by the most interesting new kids on the literary block, those who had never not been jacked into a remote-control culture: rappers (Ricardo Cruz, Mark Amerika), hackers (Marc Laidlaw, David Blair), cyberpunk godfathers (William Gibson, Bruce Sterling), slackers (Craig Padawer, Ben Marcus); brat-packers (Bret Easton Ellis, David Foster Wallace); postfeminists (Lynne Tillman, Euridice, Susan Daitch, Lauren Fairbanks); and visionary lunatics (Stephen Wright, Steve Erickson, William T. Vollman, Craig Baldwin). (McCaffery 1995: XVI-XVII).

cyberpunkowa teoria Marka Ameriki, zgodnie z którą przejęcie subwersyjnych czynników ma się odbyć poprzez Internet, nośniki danych oraz wszelkie inne informatyczne technologie i sprowokować powstanie nowego modelu tworzenia i twórcy:

[...] el proyecto de un *gomi no sensei*, un maestro de la basura que construye a partir de los deshechos de la cultura contemporánea, llenando su carrito con una mezcla heterogénea de restos del hipermercado pop, recogiendo la polifonía posmoderna, adorando la idea de indiferenciación, empujando un relato o quizá una novela entera en los confines de una sola unidad sintáctica, apelando a la unidad de atención de un mosquito. (Amerika, Olsen 1995: 14)

[projekt *gomi no sensei*, „mistrza śmieci”, który tworzy na bazie odpadków współczesnej kultury, wypełniając swój koszyk heterogeniczną mieszaniną resztek z pophipermarketu, zbierając postmodernistyczną polifonię, adorując koncept nierozróżnialności, mieszcząc opowiadanie, a może nawet całą powieść w granicach jednej syntaktycznej jednostki, odwołując się do typowych dla komara możliwości skupienia się na jednym zagadnieniu. — Tłum. K. G.].

Opis ten jednak zdecydowanie lepiej oddaje istotę euforycznego zachłyśnięcia się konsumpcjonistycznymi możliwościami twórczymi typowym dla „los poppies”, podczas gdy tytułowy *afterpop* to nurt, w którym eksponowane zostają inne wartości. Zderzając artystę pop i *afterpop* Eloy Fernández Porta zwraca bowiem uwagę na inny — wyższy — stopień samoświadomości artystycznej i społecznej *afterpopowców* oraz przyświecającą im odmienną hierarchię wartości. Wydaje się, że przynajmniej na razie *afterpop* wpisuje się w pulę nurtów niszowych, emancypujących się, a przez to wciąż rozwojowych. Niewykluczone, że z biegiem czasu utraci swą intermedialną świeżość, zmultiplikowaną fragmentaryczność — i tak żywo kreowaną nadbudowę teoretyczną — niektórzy krytycy nawet zwracali na to uwagę domagając się od „nocilleros” więcej tekstów literackich, a mniej teoretyzująco-eseistycznych⁹. I chociaż Fernández Porta nie uważa się za rzecznika pokolenia Fernández Mallo, Lorigi i Uribe, bez wątpienia wyczuwa celowość ich twórczych intencji — formalnego anektowania kulturowych obszarów pozasłownych, przedstawiania książek w formie prezentacji multimedialnych połączonych z monodramatycznym happeningiem, prowokacyjnego igrania tendencjami starszymi i nowymi oraz eksperymentów w zakresie fabuły i stylu. *Afterpop*, mimo że stanowi nieco bardziej wysublimowaną odmianę popu, wiąże się z zacieraniem granic między kulturą „poppy” a tą wysoką czy *quasi*-wysoką, pełni też funkcję porządkującego kryterium w zalewie tekstów wykraczających poza tradycyjne ramy genologiczne i bazujących na odwołaniach do wszelkiego rodzaju mediów i ich wytworów o różnych poziomach wyrafinowania.

Przetransponowanie tej koncepcji na grunt polski w obliczu braku rodzimych całościowych odczytań tendencji w prozie ostatnich dziesięcioleci okazałoby się — zdaje

⁹ „Menos teoría, menos normativa y disciplina inglesa para los demás, y más novela.” [Mniej teorii, mniej wytycznych i angielskiej dyscypliny dla pozostałych, a więcej powieści. — Tłum. K.G.] (Azancot 2010).

się — w dużym stopniu korzystne: nie ma wszakże zbyt wielu polskich prozaików, urodzonych w połowie lat 70., którzy odważyliby się na syntetyzującą wypowiedź uwzględniającą wszelkie, a przynajmniej większość tendencji prozatorskich pokolenia trzydziestolatków. Wyjątek stanowi być może szkic-esej Michała Witkowskiego, zatytułowany *Recycling (Notatki na marginesie twórczości własnej i innych roczników siedemdziesiątych)* (Witkowski 2010: 90-50). Przedrukowany w zbiorowym tomie *Literatura polska 1989-2009. Przewodnik* (2010), przygotowanym przez krytyków oraz pisarzy związanych ze środowiskiem „Ha!artu”, tekst Witkowskiego nie stanowi jednak ujęcia, które nadal można postrzegać jako choćby zbliżone do kompletnego: sygnowany jest bowiem datą 2001, przez co krąg przywoływanych przezeń tekstów i nazwisk zawęża się głównie do lat dziewięćdziesiątych — pierwszej polskiej dekady wolnorynkowej i zmediatyzowanej. Na razie brakuje więc recyklingowej kontynuacji (*Recyclingu bis?*): równie zamasytęgo i precyzyjnego zamysłu nad młodą prozą drugiego dziesięciolecia wieku XXI, tym bardziej że — mimo iż niektóre z wyłuskanych przez Witkowskiego cech młodego piarstwa przetrwały, jak np. eksploatawanie założeń „pop-fracji” i tworzenie „literatury z literatury” w różnych, mniej lub bardziej zaskakujących konfiguracjach — wciąż pojawiają się tendencje nowe, sytuujące się zresztą niejako na przekór oczekiwaniom i nadziejom Witkowskiego. W 2001 roku autor *Margot* pisał:

Roczniki siedemdziesiąte przeprowadziły już dosyć sprawną i szybką akcję dekonstrukcji modelu mitograficznego, dlatego pisanie dalej utworów „podgryzających” mitografię, powieść inicjacyjną i nostalgiczną to wyważanie otwartych drzwi. Również ton został już dostatecznie obniżony, sprowadzony na ziemię. Ta pierwsza fala roczników siedemdziesiątych [...] odegrała rolę likwidatorską i mam nadzieję, że na tym się nie skończy. Bo oto po oczyszczeniu terenu otwierają się przed nami ogromne, wspaniałe perspektywy. Taki język, jaki sobie wywalczyliśmy, uwolnieni od konwencji mitograficznych i innych, otwiera nas na prawdziwą, jak najbardziej dzisiejszą rzeczywistość, tę „łodówkę na nóżkach”, jak ją pozwoliłem sobie nazwać. Mam nadzieję, że przynajmniej niektórzy z nas opiszą ją świeżym, agresywnym językiem, bez min i manier konwencji, bez stylizowania, i nareszcie zechcą objaśnić, co się pod tą rzeczywistością kryje (Witkowski 2010: 49-50).

Jak w kontekście przewidywań autora *Barbary Radziwiłłówny z Jaworzna-Szczakowej* należałoby zatem potraktować — by wymienić przynajmniej jedno z bardziej znanych i istotnych nazwisk — cenioną i obsypywaną nagrodami twórczość Ignacego Karpowicza, w której różnego rodzaju mity i stylizacja nierzadko pełnią rolę kompozycyjno-fabularnej dominanty? Analiza Witkowskiego jawi się jako przyczynek, jako jedno z początkowych ogniw opisu tego, co w literaturze — a zwłaszcza w prozie — technicznie nowe. Od czasu do czasu pojawia się także pojedyncza wypowiedź nagłośnień medialnie autora, jak np. *Lament miłośnika cegieł* Jacka Dukaja, w którym — jak na ironię — wyrażona zostaje nie tyle nadzieja na krystalizowanie się nowatorskich tendencji, co tęsknota za XIX-wiecznym realizmem, fabularną pełnią i konsekwentnie rozwijaną opowieścią. Poza Przemysławem Czaplińskim z jego *Efektami bierności. Literaturą w czasie normalnym* (Kraków 2004) czy *Powrotem centrali. Literaturą w nowej rzeczywistości* (Kraków 2007), nikt w zasadzie nie proponuje też modelu przydatnego w interpretacjach tego, co w prozie polskiej w kontekście mediów rzeczywiście mogłoby uchodzić za innowacyjne.

Być może decyduje o tym jeszcze europa — i polskocentryczne nastawienie prozaików debiutujących w ostatnich dekadach — niewielu z nich sięga bowiem po pozycje nieprzetłumaczone, a ważne w kontekście metaprozatorskich badań na świecie, np. po modne w niszowych kręgach intelektualnych powieści i eseje Davida Foster Wallace’a czy przewrotne teksty krytyczne Enrique Vila-Matasa. Być może zatem *afterpop* jeszcze do Polski nie dotarł. Zwłaszcza że *avant-pop*, stanowiący — jak wiemy — jeden z filarów *afterpopu*, jeszcze niedawno, bo w 2010 roku, został scharakteryzowany przez jednego z polskich badaczy następująco:

obecnie jeden z najpopularniejszych ruchów w sztuce zachodniej. Zrodzony na gruzach postmodernizmu jako mutacja cyberpunka największe triumfy święcił w latach dziewięćdziesiątych. Do Polski dociera z opóźnieniem, podobnie jak z opóźnieniem dotarły do nas elementy, które przyczyniły się do powstania *avant-popu*, czyli mass media i wysoko rozwinięta technologia (Marecki 2010: 220).

Mimo wyraźnie procesualnego charakteru adaptowania nowej estetyki na gruncie polskim Marecki jednocześnie dostrzega wpływ i cechy *avant-popu* w dziełach wybranych młodych polskich prozaików i artystów, m.in. u Sławomira Shutego, u Wilhelma Sasnała i w pracach duetu Krasnowolski-Tkaczyk (Marecki 2010: 221-225).

Wydaje się, że z *afterpopem* może być podobnie: nieco więcej czasu potrzeba polskim autorom na włączenie w akt twórczy możliwości oferowanych przez „nowe” media w sposób, który wynosiłby ich strategie poza poziom literalnych odwołań i mechanicznych kopiowań stylów obecnych w nieliterackich sytuacjach komunikacyjnych. Warto zaznaczyć, że trudną zdaje się ocena potencjalnej dynamiki akomodacji *afterpopowych* postaw twórczych nawet w przypadku tak dominującego i prężnie rozwijającego się w Polsce medium, jakim jest internet. Widoczny na początku pierwszej dekady XXI wieku ferment wokół pojęcia „litternetu” czy „netartu” zdaje się ostatnio tracić swą moc — bądź co bądź ówczesnie „nowe” media dziś już spowszedniały na tyle, że stanowią integralny element polskiej codzienności, nie przynoszą zaś zbyt wielu oczekiwanych owoców w sferze kulturowo-artystycznej. Jak w 2003 roku pisała przenikliwie Marta Cuber w symptomatycznie zatytułowanym tekście *Internet jako źródło cierpień literatury. O polskiej prozie internetowej (i jednym dramacie)*:

Polska proza internetowa (i jeden dramat) przypomina naiwne dziecko, które chciałoby zjeść cukierek i jednocześnie zatrzymać go w ręce. Teksty, jakie przeglądałam, starają się bowiem załatwić dwie sprawy nie do pogodzenia (przy ambitnych założeniach): zachować właściwości tradycyjnej literatury i, gdzie można (a raczej, gdzie wypada), błysnąć sieciowym nowatorstwem. W ten sposób jednak nie podobna zostać *avant-garde*. Poza wszystkim nie proponuje się w nich wiele ciekawego: zarówno na poziomie narracji, jak i fabuły. Nie chciałabym się bawić w prognozowanie, ale wreszcie będzie trzeba polskiemu litternetowi zjeść ten cukierek (przymierzania się do poważniejszej literatury internetowej, jeżeli tylko taka jest możliwa) i kupić nowe, to znaczy zaproponować garść bardziej interesujących pomysłów. Oczywiście, przy założeniu że proza internetowa zamierza rozszerzyć kanał komunikacyjny o czytelników Prousta, Joyce’a czy Llosy... Bo namawianie literatury popularnej (a na tym poziomie zatrzymuje się przynajmniej kilka wymienionych tekstów) do zakupu kolejnych torebek łakoci jest niekonieczne (Cuber 2003: 92-93).

Utwory, wokół których Cuber rozwija surową ocenę polskiego liternetu, to: *Tabu* Kingi Dunin (1998), *Mile fantazji początki* Sławomira Shutego (2001), *Cz@t* (dramat) Krzysztofa Rudowskiego, *S@motność w sieci* (2002) Janusza. L. Wiśniewskiego czy tworzona wspólnie z internautami *Krótką historią Iwony Tramp* Krystyny Kofty (2001). Tytuły te na literackim rynku funkcjonują już od ponad dziesięciu lat, jednak wcale nie znalazły wielu polskich, „liternetowych” następców. Media w polskiej literaturze to najczęściej źródło powieściowej motywiki, sztafaż dla fabuły, nie zaś równorzędne narzędzie w kreacji narracyjnych światów.

Na scenie polskiej nie ma też chyba jeszcze młodego badacza o tak wyrazistej osobowości, jak Eloy Fernández Porta¹⁰, który brawurowo żonglując nazwiskami twórców z różnorodnych dziedzin kultur — pojawiają się tu jeszcze W. S. Burroughs, Julián Ríos, David Cronenberg czy wspomniany już Haneke — i odwołując się do ich eksperymentów, teorii i intencji, pryncypialnie, ale z wdziękiem i pomysłem określa, gdzie sytuuje się znaczenie tekstów literackich w panoramicznym ujęciu kultury aktualnej. Przeciwwstawia się tendencyjnemu i schematycznemu odczytywaniu tekstów młodych prozaików, pokazując „popowość” fabuł pisarzy „poważnych”, wspieranych przez *establishment*, np. Javiera Mariasa oraz „afterpopowość”, nowatorskość w powieściach „los nocilleros”, np. Raya Lorigi. Trzeba podkreślić, że to właśnie ta nowa formacja zyskała cenną świadomość, że literatura — bombardowana ze wszystkich stron sensotwórczymi bodźcami, elastyczna względem koncepcji filozoficznych, etycznych, antropologicznych, teologicznych i ideologicznych — rzeczywiście, jak przekonuje Fernández Porta, staje się miejscem konwergencyjnej „implozji medialnej”, ustawicznego przenikania się i reinterpretowania kulturowych i myślowych atomów, które wspólnie stanowią o istnieniu globalnej sieci kulturowej. Świadomość ta z kolei otwiera nieporównanie większe obszary dla (poza)literackich i poetologicznych peregrynacji.

Bibliografia:

Amerika Mark (2007), *Meta/Data. A Digital Poetics*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, London, England.

Amerika Mark, Olsen Lance (1995), *Smells like Avant-Pop: An Introduction, of Sorts*, [w:] *In memoriam to Postmodernism*, San Diego, San Diego State University Press. Cyt. za: Fernández Porta Eloy (2007), *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*, Córdoba, Editorial Berenice, s. 232.

Azancot Nuria (2010), *Los fragmentarios, ¿a muerte con los clásicos? Los jóvenes nocilleros se enfrentan a las críticas generales de autores consagrados*, „El Cultural”, 12.03.2010 r., http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/26783/Los_fragmentarios_a_muerte_con_los_clasicos (28.05.2012r.)

¹⁰ Warto podkreślić, że wszystkie wydane po *Afterpopie...* pozycje Eloya Fernández Porty (np. *Homo Sampler. Tiempo y consumo en la Era de Afterpop*) również spotkały się z żywymi reakcjami krytyków, w przeważającej części pozytywnymi. Za swój najnowszy esej-traktat €*O\$. *La superproducción de los afectos* Fernández Porta otrzymał w kwietniu 2010 roku nagrodę Anagrama za najlepszy esej.

- Baricco Alessandro (2002), *Next. Sobre la globalización y el mundo que viene*, przeł. na hiszp. X. González Rovira, Editorial Anagrama, Barcelona.
- Cuber Marta (2003), *Internet jako źródło cierpień literatury. O polskiej prozie internetowej (i jednym dramacie)*, [w:] *Liternet.pl*, red. Piotr Marecki, Rabid, Kraków, ss. 80-98.
- Fernández Porta Eloy (2007), *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*, Córdoba, Editorial Berenice.
- Hopfinger Maryla (2010), *Literatura i media. Po 1989 roku*, Warszawa, Oficyna Wydawnicza.
- Humanes Bespín Ivan (2007), „A mí me gusta hablar de qué actitudes pueden representar a autores distintos o distintos estados de ánimo del mismo autor”. Wywiad z Eloyem Fernándezem Portą, <http://www.literaturas.com/v010/sec0707/entrevistas/entrevistas-02.html>. (28.05.2012r.)
- Kita Barbara (2003), *Miedzy przestrzeniami. O kulturze nowych mediów*, Rabid, Kraków.
- Literatura polska 1989-2009. Przewodnik* (2010), pod red. P. Mareckiego, Wydawnictwo Ha!art, Kraków.
- Marecki Piotr (red.) (2003), *Liternet.pl*, Rabid, Kraków.
- Marecki Piotr (2010), *Avant-pop po polsku* [w:] *Literatura polska 1989-2009. Przewodnik*, red. P. Marecki, Wydawnictwo Ha!art, Kraków, ss. 219-229.
- McCaffery Larry (red.) (1995), *After yesterday's crash. The Avant-Pop Anthology*, Penguin, New York.
- Siwecki Piotr (2010), *Optymizm warunkowy albo kilka tautologicznych uwag na temat literatury alternatywnej — avant-pop i banalizm jako strategie istnienia literatury w społeczeństwie spektaklu*, [w:] *Literatura polska 1989-2009. Przewodnik*, red. P. Marecki, Wydawnictwo Ha!art, Kraków, ss. 231-244.
- Witkowski Michał (2010), *Recycling (Notatki na marginesie twórczości własnej i innych roczników siedemdziesiątych)*, [w:] *Literatura polska 1989-2009. Przewodnik*, red. P. Marecki, Wydawnictwo Ha!art, Kraków, ss. 9-50.
- Wójtowicz Ewa (2008), *net art*, Rabid, Kraków.