

## PODNIOSŁOŚĆ FIKCJI. TWÓRCZOŚĆ PAWŁA NAPIERAŁY.

dr Krzysztof Kalitko

Wydaje się, że tym, co w zadziwiający sposób łączyło teorię modernistyczną i postmodernistyczną, stanowiąc jednocześnie jeden z głównych i bezspornych rytów pomodernistycznego *Ducha czasu* było stosowanie ironii. Jej obecność w kulturze i sztuce bywała niekiedy rażąco natrętna, bądź ledwie zaznaczona jednakże zawsze obecna i dostrzegalna. Toby Young i Tom Vanderbilt uznawali, że użycie ironii stanowiło wręcz jedyną obronę postmodernistycznej twórczości przed jej asymilacją i wchłonięciem, tymczasem Hutcheon uznaje, że ironia wraz ze sceptycyzmem, parodią i intertekstowością, stanowią emanację postawy, która definiuje erę ponowoczesnej literatury i sztuki. Niewątpliwie wskazywana przez badaczy postawa twórcza oraz towarzyszące jej zabiegi, w radykalny sposób odraczały konieczność wypełnienia dzieła znaczeniem, rozpraszając mocną podmiotowość zarówno w ramach konstrukcji dzieła, jak i w wyobrażeniu samego podmiotu odbiorcy dzieła. Jeżeli zatem ironia i pojęcia jej towarzyszące tworzyły nierozzerwalną część postmodernistycznej „świadomości”, to w oczywisty sposób nowe nastawienie, kulturowy i artystyczny zwrot, należałoby opisywać w kategoriach „końca ironii”, albo „ironii poza ironią”.

Teoretycy i twórcy identyfikujący ten nowy zwrot kulturowy i zmianę postaw artystycznych, wskazują na odrodzenie się takich pojęć jak autentyczność oraz jedność, które stanowią jego (zwrotu) najbardziej rozpoznawalne aspekty. Czy zatem koniec ironii powinniśmy traktować jako reakcję, kontreformację i odrzucenie dorobku postmodernizmu? Wydaje się, że wręcz przeciwnie. Zarówno nurty, które identyfikowalibyśmy jako „nowa autentyczność”, jak i te wiązane z post –ironią, traktują postmodernizm jako punkt wyjścia. Pierwsza postawa, szukając możliwości rekonstrukcji silnego podmiotu bez uciekania się do metafizyki niejako na nowo przepracowuje pojęcia ery pre-postmodernistycznej. Druga postawa natomiast, traktując kluczowe strategie postmodernizmu, jak poststrukturalizm, dekonstrukcja, tekstualizm, narratywizm jako wyczerpane, irrelevantne względem współczesności, przemieszcza je w obszar historii humanistyki i historii sztuki. W efekcie ironia nie musi już charakteryzować jedynie żonglerów kulturowymi cytatami, zdystansowanych zarówno względem świata, jak i własnej twórczości, lecz konstytuować wewnętrzny świat dzieła. Uwolnienie ironii od roli etycznego stygmatu i przemieszczenie w kierunku estetycznej budowy dzieła, pozwala temu dziełu i jego twórcy na nowo zaangażować się zarówno w świat przedmiotowy (świat rzeczy), jak i świat idei i zjawisk społecznych.

Wydaje się, że ten rodzaj postawy „ironii poza ironią” charakteryzuje działania twórcze Pawła Napierały. Erudycyjna twórczość nie pozostawia wątpliwości, że autor zrećnie doprowadza nas do granicy rozpoznania przedmiotowego, celowo ewokując odruch rozpoznania, oczywistości kulturowego artefaktu i jego znaczenia. Nie da się zatem uniknąć skojarzeń z postmodernistyczną ironią i synchronią znaczeń.

Jednak, pozorna gotowość prac nie pojawia się, jak się zdaje, po to byśmy doznawali rozkosznych dreszczy potwierdzając nasze kulturowe kompetencje, lecz aby niejako

rozhermetyzować wewnętrzną budowę dzieła. Rozpoznanie przedmiotu i jego kulturowych afiliacji nie kończy zatem relacji widza z dziełem, lecz dopiero je rozpoczyna.

Autor za pomocą kolejnych prac konsekwentnie buduje obraz kultury utraconej, na którą niejako składają się poszczególne artefakty, dzieła odzyskane. W tak rozumianej aktywności, dzieła stanowią zarówno samodzielne i skończone akty twórcze, a jednocześnie pomnażają ów zbiór – kulturową masę, która pozwala głębiej zrozumieć dorobek kultury materialnej o której opowiada. Odbiorca zostaje zatem włączony do współwytwarzania fikcji, zagęszczając własną interpretację dzieła, nie tylko w zależności od własnych kompetencji kulturowych, ale w odniesieniu do innych już znanych prac artysty. Możemy zatem domniemać, czy antycypować, że kolejne obrazy i instalacje dadzą odbiorcy dalsze wskazówki, kolejne elementy układanki. Zjawisko przypomina proces stałej rozbudowy wiedzy i jej uzupełniania zastępując do pewnego stopnia sytuację estetyczną postawą badawczą.

Podobnie jak to proponuje Raoul Eshelman w swojej koncepcji performatyzmu, poszczególne prace Pawła Napierały charakteryzuje z jednej strony nieredukowalna przestrzeń wewnętrzna, przy jednoczesnym ich domknięciu i jedności. Efekt ten uzyskuje Napierała poprzez specyficzny rodzaj estetycznego nacisku. Wymusza na odbiorcy określony rodzaj odbioru, odczytania i w rezultacie uczestnictwa. Wykorzystanie przez Napierałę charakterystycznej poetyki ceremonialnej i liturgicznej narzuca właściwe dla tych praktyk nastawienie odbiorcy. Patos, jaki autor uzyskuje przy użyciu dogmatycznych, rytualnych (w tym także kompozycyjnych i kolorystycznych) środków nacisku, ewokuje również określone dla naszej kultury reakcje i odruchy. W ten sposób autor, zamykając widza w wewnątrz konstrukcji ramy i odcinając go od zewnętrznego kontekstu, zyskuje w ramach swojej wypowiedzi efekt immersyjności. Wystarczająco długie utrzymanie iluzji pozwala nam utożsamić się, zanurzyć w fikcji obecnej i doświadczanej wyłącznie w obrębie dzieła i bądź jeszcze lepiej grupy dzieł Pawła Napierały.

Wskazywana przeze mnie potrzeba zaangażowania ku temu, co sprawcze i odejście od wizji świata rozumianego jako tekst (paradygmat lingwistyczny), wydaje się także głęboko zakorzeniona w postawie artystycznej Pawła Napierały. Jak możemy podejrzewać, proces twórczy nie sprowadza się u niego jedynie do aktu malowania, lecz jest poprzedzony koniecznością pozyskania różnorodnych substratów przyszłego dzieła. Działanie, polegające na odzyskiwaniu przedmiotu i rekonstrukcji jego symbolicznego znaczenia nadaje tej twórczości dodatkowy, performatywny wymiar. Odzyskane historyczne krosno malarskie, uratowany fragment podłoża starego obrazu zostają włączone do nowej kompozycji, tworząc kolejną poziom fikcji, lecz także szczególnie nomen omen rodzaj podniosłości.