

Afektywne opowieści ciała. Narracje i potencjał narracyjny sztuki biologicznej¹

Reprezentacjonizm i hegemonia paradygmatu językowego w teoriach narracji

„Po latach kontrofensywy poststrukturalizmu badania w humanistyce nadal – nieustannie i bezsilnie – wpadają w sidła modeli bardziej lub mniej skrycie syntagmatycznych, w których wciąż chroni się struktura”² – twierdzi Roma Sendyka. Badaczka stawia taką diagnozę w odniesieniu do ogólnych tendencji w humanistyce, ale warto rozważyć tę tezę w pierwszej kolejności w kontekście badań nad narracją, które w swoim klasycznym wariancie (Genette, Todorov, Barthes) ufundowane zostały na kategorii struktury, dodajmy: struktury opartej na kodzie językowym. Mimo wyraźnych dążeń, artykułowanych choćby przez jedną z najważniejszych przedstawicielek narratologii kognitywnej Marie-Laure Ryan³, trudno mi jest oprzeć się wrażeniu, że optyka językowa wciąż pozostaje dominująca na tym obszarze badawczym. Rozpoznanie to nie oznacza oczywiście, że postklasyczny zwrot w myśleniu o narracji nie zmienił pozycji, jaką zajmuje w nim kategoria struktury, i że nie zostało zniesione hegemoniczne przekonanie, że narracyjność realizowana jest jedynie poprzez konkretne struktury tekstowe. Nasuwa się jednak wątpliwość, czy w postklasycznym, wynikającym z osiągnięć poststrukturalistów, rozumieniu narracji struktura odeszła w niepamięć, czy po prostu zmieniła swoje miejsce, a podstawą rozważań nad narracją pozostaje reprezentacja. Reprezentacja już nie wyłącznie tekstowa, ale wciąż znakowa, a w związku z tym główną perspektywą badań nad narracją jest niezmiennie analiza/krytyka dyskursywna. Patrick C. Hogan popiera analogiczną hipotezę wskazaniem, że rozważania nad kategorią czasowości w narracji wciąż sprowadzają się głównie do linearnego, strukturalnego ujęcia czasu wyłożonego przez Genette’a⁴, które ma swoją niekwestionowaną wartość, ale w dobie coraz śmielszych i bardziej transdyscyplinarnych propozycji współczesnej humanistyki domaga się co najmniej renegotiacji. Oczywiście należy podkreślić, że zwrot postklasyczny zmienił

¹ Projekt finansowany w ramach programu Ministra Nauki i Szkolnictwa Wyższego pod nazwą „Narodowy Program Rozwoju Humanistyki” w latach 2014–2016.

² R. Sendyka, *Nowe przestrzenie humanistyki: pamięć, afekty i inne terytoria* [w:] *Pamięć i afekty*, pod red. Z. Budrewicza, R. Sendyki i R. Nycza, Warszawa 2014, s. 17.

³ M.-L. Ryan, *Introduction* [w:] *Narrative across Media. The Languages of Storytelling*, pod red. M.-L. Ryan, Lincoln 2004, s. 16–17. W obserwacji tej pozostają w zgodzie z Patrickiem C. Hoganem, który odnosi się wprost do pozycji, jaką zajmuje współczesna narratologia. Zob. P.C. Hogan, *Affective Narratology. The Emotional Structure of Stories*, Nebraska 2011, s. 1–2.

⁴ P.C. Hogan, op. cit., s. 3.

wiele w rozumieniu narracji, a teoretycy narracyjności ciągle rozszerzają granice tej dyscypliny, ale mimo to pewne kwestie są wciąż zastanawiające.

Jak już wspominałam, Marie-Laure Ryan zdecydowanie opowiada się przeciwko ograniczaniu rozważań nad narracyjnością do medium słowa, twierdząc, iż narracja jest konstruowana jako skrypt mentalny/kognitywny, który może być realizowany w różnych formach medialnych⁵. Ryan wyraźnie zaznacza też, że nie zamierza ujmować narracji jako elementu⁶ (*member*) paradygmatu językowego. Twierdzi za to, że alternatywą dla takiej kodyfikacji jest rozważenie tej kategorii jako pewnego typu znaczenia⁷. Mimo iż badaczka nie zamierza zaprzeczać istnieniu narracji zarówno na poziomie dyskursu, jak i opowieści (*discourse and story levels*), skupia się na tym drugim, z którego wynika określenie znaczenia narracji. Znaczenie to Ryan definiuje jako konstrukt poznawczy (*cognitive construct*) czy obraz mentalny (*mental image*) budowany przez interpretatora w odniesieniu do tekstu⁸. Narracja jest zatem konstruowana dwutorowo: jako „akt tekstualnej reprezentacji” (*textual act of representation*), polegający na kodowaniu znaczeń, oraz jako wspomniany mentalny skrypt, który jak podkreśla Ryan, nie generuje narracji, lecz sam jest konstruowany jako narracja⁹. Tłumacząc swoje rozróżnienie na charakteryzowanie się narracyjnością (*having narrativity*) i bycie narracją (*being a narrative*), badaczka stwierdza, że pewne wytwory kultury i doświadczenia mogą mieć potencjał narracyjny oraz zdolność do wytwarzania tego skryptu mentalnego, a inne „obiekty semiotyczne” zostały już wytworzone z wyraźną intencją wywołania tego konstruktu¹⁰. Rozróżnienie Ryan i jej zwrot w stronę odbiorcy-konstruktora narracji otwiera nowe możliwości badań nad narracją czy raczej narracyjnością jako potencjalnością poznawczą, wykraczając poza medium do tego najbardziej predestynowane. Rozpoznania Ryan, funkcjonujące niezaprzeczalnie w obrębie rozważań nad reprezentacją znakową i językiem jako najbardziej naturalną referencją dla procesów mentalnych, pozostają jednak w obrębie kategorii, które uformowały klasyczną teorię narracji. Oczywiście Ryan podkreśla rolę funkcji poznawczych, kieruje się w stronę badań nad umysłem, za którymi optuje również David Herman¹¹, jednak wydaje się, że nie próbuje podważać kategorii najśliszniej ugruntowanych w narratologii.

Zadanie takie nie jest zresztą proste. Być może dlatego nawet w najnowszych ujęciach narracji i narracyjności tak niewielu badaczy usiłuje wyjść poza obszar medialnych wytworów kultury, które w sposób najprostszy poddają się analizie narracyjnej. Rozważania nad narracją w odniesieniu do obiektów wizualnych w ogóle nie są czymś oczywistym, jak udowadniają skądinąd interesujące próby ujęcia narracji na tym obszarze poprzez

⁵ M.-L. Ryan, *Introduction...*, op. cit., s. 1.

⁶ Jeżeli nie zaznaczono inaczej, wszystkie tłumaczenia fragmentów tekstów obcojęzycznych pochodzą od autorki artykułu.

⁷ *Ibidem*, s. 8.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*, s. 9.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ D. Herman, *Storytelling and the Sciences of Mind*, Cambridge 2013, s. 12.

teorie gradacji czy modalności narracji¹². Niełatwo sprostać takiemu zadaniu, zwłaszcza jeśli badacze nie chcą ograniczać się do analizy warstwy słownej, występującej w większości projektów audiowizualnych oraz multimedialnych. Sprowadzenie narracji do tekstu oferuje wszak oczywistą drogę wyjścia z takiego zadania. Korzystają z niej niestety autorzy książki *New Narratives. Stories and Storytelling in the Digital Age* pod redakcją Ruth Page i Bronwena Thomasa, której tytuł obiecuje znacznie więcej niż to, co w niej faktycznie zawarto, oraz większość tych teoretyków, którzy deklarują, iż rozważają specyfikę narracyjną mediów, takich jak gry komputerowe czy komiksy. Zauważalna współcześnie tendencja do głoszenia potrzeby narratologii transmedialnej (Ryan¹³), ujmującej fakt multimodalności i translacyjności współczesnych mediów (Doloughan¹⁴), jest więc ideą szczytną, ale wymaga raczej stawiania coraz to nowych pytań niż formułowania oczywistych diagnoz.

Oceniający wydzwięk ostatnich dwóch akapitów jest pozorny. Podskórne i być może niekoniecznie błędne przywiązanie narratologów do semiotyki (by nie powiedzieć – do strukturalizmu) stanowi raczej motywację do tego, by zadać niewygodne dla teorii narracji pytania, które wynikają z obserwacji współczesnych praktyk artystycznych i rozważań filozoficznych. Są to pytania o to, czy możliwa jest narracja, która nie stanowi reprezentacji poprzez język/tekst, oraz czy możliwa jest narracja, czy nawet jedynie narracyjność, rozumiana jako pewna potencjalność bez jakiegokolwiek formy reprezentacji znakowej. Kwestie te nie znajdują wyczerpującej i ostatecznej odpowiedzi w niniejszym tekście (tak jak nie znalazły dotychczas w żadnym mi znanym), ale nie zostały zadane przypadkowo i będą rozważane. Wiążą się bowiem ściśle z propozycjami formułowanymi przez teorie afektywności (są to raczej różne propozycje teoretyczne niż spójny nurt refleksji) – perspektywą badawczą silnie rozwijaną we współczesnej humanistyce, także na polu narratologicznym¹⁵, która może być użyteczna w rozwoju refleksji nad narracją, a zwłaszcza nad jej przypadkami granicznymi. Teorie afektywności oferują również włączenie w obręb narratologii rozważań nad cielesnością przy jednoczesnym zachowaniu jej granic definicyjnych.

Perspektywa afektywna jest tym cenniejsza dla moich rozważań nad przypadkami granicznymi narracji, że sztuka nowych mediów, w której obrębie umieszczam analizowaną w tekście sztukę biologiczną, niezwykle rzadko zostaje poddana analizie narracyjnej. Najnowsza książka Ryan i Thona z 2014 roku dotycząca koncepcji *storyworld* realizowanej w różnych mediach¹⁶ nie sugeruje nawet możliwości narracyjnego badania

¹² W. Wolf, *Das Problem der Narrativität in Literatur, bildener Kunst und Musik: Ein Beitrag zu einer intermedialen Erzähltheorie* [w:] V. Nünning, A. Nünning (red.), *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*, pod red. V. Nünning i A. Nünninga, Tübingen 2002, s. 23–104.

¹³ M.-L. Ryan, *Introduction...*, op. cit.

¹⁴ F.J. Doloughan, *Contemporary Narrative. Textual Production, Multimodality and Multiliteracies*, London 2011, s. 1–7.

¹⁵ Mowa o książce Patricia C. Hogana *Affective Narratology...*

¹⁶ *Storyworlds across Media. Toward a Media-Conscious Narratology*, pod red. M.-L. Ryan i J.-N. Thona, Lincoln 2014.

sztuki współczesnej w ogóle. Być może dzieje się tak właśnie dlatego, że bio art nieustannie testuje granice reprezentacji, od której narratologia nie potrafi się zdystansować, kierując się w stronę cielesności, nierzadko pozostającej tu w relacji pewnego rodzaju autonomii wobec naszej racjonalnej, świadomej kontroli. W przypadku dzieł bio artu trudno bowiem mówić o jakiegokolwiek treści, która nie byłaby naddana, trudno wyróżnić chwytów formalne czy stylistyczne tworzące narrację, bezowocna w tym względzie byłaby również ich analiza w tradycyjnym kluczu estetycznym. I choć pewnych użytecznych narzędzi badawczych można poszukiwać na obszarze badań narracyjnych nad nowymi mediami w ogóle (zwłaszcza nad literaturą elektroniczną¹⁷) czy też nad literaturą, ale w kontekście kognitywistycznym¹⁸, to sztuka ta, oparta na procedurach biotechnologicznych i koncepcjach filozoficznych, operująca na żywych organizmach, domaga się w gruncie rzeczy stworzenia nowej metodologii albo przynajmniej przeprowadzenia odmiennych od dotychczasowych kategoryzacji i zredefiniowania pojęć narratologicznych. W prezentowanych rozważaniach, rozpoznając dopiero możliwości prowadzenia takich badań, chciałabym zaproponować użycie teorii afektywnych, kategorii doświadczeniowości (w rozumieniu Moniki Fludernik), fokalizacji, koncepcji światów możliwych oraz światoopowieści¹⁹ (*storyworld*).

Narracyjność i afektywność

Isobel Armstrong stwierdza, że:

„Najważniejszym aksjomatem, o którym należy pamiętać, jest założenie, że afekty, doświadczane w świadomości i odbierane przez ciało, przekraczają granice kategorii, że przynależą zarówno do umysłu, jak i do sfery soma, obejmując świadomość i nieświadomość, dokładnie tak jak obejmują umysł i fizjologię”²⁰.

W takiej wykładni afektu teoretyczka widzi możliwość przełamania dychotomii myśl – emocje i jest to przekonanie na tyle silne, że nazywa je aksjomatem. Perspektywa afektywna nie stanowi jednak spójnego pola badawczego, gdyż rozwijana jest przez różne dyscypliny, które łączy właściwie wyłącznie kategoria afektu²¹. Sam afekt bywa zaś interpretowany na różne, często opozycyjne, sposoby. Zasadniczo punkty sporne wyznaczające różnice między teoretykami afektywności są dwa. Pierwszy dotyczy relacji (utożsamienia, podobieństwa bądź różnicy) między afektami a emocjami, drugi – sporu o to, czy doświadczenia afektywne są prekognitywne, czy stanowią nieświadomą,

¹⁷ Warto wspomnieć o książce Moniki Górskiej-Olesińskiej: *Słowo w sieci. Elektroniczne dyskursy*, Opole 2010, klasyczna pozycja Katherine Hayles: *Writing machines*, Cambridge 2010 czy najnowsze badania Kathie Inman Berens.

¹⁸ Ciekawą propozycję w tym zakresie przedstawia Magdalena Rembowska-Pluciennik w książce *Poetyka intersubiektywności. Kognitywistyczna teoria narracji a proza XX wieku*, Toruń 2012, do której będę się odwoływać w niniejszym tekście.

¹⁹ Tłumaczenie terminu przyjmuję za Piotrem Kubińskim, który w artykule znajdującym się w niniejszym zbiorze „Tekstualiołów” przedstawił przekonujące i wyczerpujące wyjaśnienie swojego wyboru, zob. P. Kubiński, *Gry wideo w świetle narratologii transmedialnej oraz koncepcji światoopowieści (storyworld)*.

²⁰ I. Armstrong, *Myślenie afektu* [w:] Z. Budrewicz, R. Sendyka i R. Nycz (red.), op. cit., s. 431.

²¹ G. Colombetti, *The Feeling Body. Affective Science Meets the Enactive Mind*, Cambridge 2014, s. XIII.

automatyczną reakcję biologicznego organizmu, czy też uwikłane są ze świadomością w bardziej skomplikowany związek²². Ścisłe utożsamienie między afektami i emocjami – w odniesieniu do badań neurobiologicznych – dostrzega Patrick C. Hogan, proponując przejście od formalnej narratologii do badania nad emocjami, traktowanymi jako jej podstawa²³. Hogan zauważa, że dotychczasowe badania nad narracją opierały się na poszukiwaniu językowych, głównie retorycznych, operacji w tekście, i na ich opisywaniu. On sam z kolei proponuje skierować uwagę w stronę wydarzeń i działań postaci, które mają swoje podstawy w systemie emocjonalnym, opisywanym przez badania neurokognitywne²⁴. Hogan uważa, że struktury narracyjne obecne w opowieściach są produktem systemu emocjonalnego człowieka, a więc że pewne emocje (pożądanie, strach, nienawiść) mogą być rozwijane jako narratyzowane opowieści, co jest niezwykle ważne w odniesieniu do rozwoju gatunków literackich, takich jak epos czy romans. U podstaw kategorii charakterystycznych dla narracji (na przykład czasu) leży nasze emocjonalne ich postrzeganie, a nie tylko to, w jakiej formie się je konwencjonalnie przedstawia²⁵. Co również istotne, Hogan nie oddziela sfery emocji od dyskursu, mimo iż uważa, że wykraczają one poza medium języka.

Postrzeganie afektów (równoznacznych tu z emocjami) jako zracjonalizowanych form cielesnego doświadczenia pomaga Hoganowi uniknąć wyzwania, które niesie ze sobą definiowanie afektów jako reakcji ciała wykraczających poza naszą świadomą kontrolę. A jest to perspektywa postulowana przez wielu jej kodyfikatorów, takich jak Brian Massumi, Nigel Thrift, Teresa Brennan czy Patricia Ticineto Clough. Według Clough emocje i afekty są ze sobą powiązane, jednakże afektywność stanowi tę sferę cielesności, która wymyka się racjonalizacji i świadomej kontroli i jest – przynajmniej częściowo – niezależna od sfery refleksji, lecz niebezpośrednio się z nią wiąże. Takie myślenie o afektach Clough wiąże z rozpoznaniem Deleuze'a, Guattariego, Bergsona i Spinozy²⁶. Brian Massumi z kolei nazywa afektywność „wewnątrzcielesnym materializmem” (*incorporeal materialism*) i odwołuje się do wizji materialności proponowanej przez Deleuze'a i Guattariego, postrzegając ciało jako przestrzeń, w której afekty wyrażają się w postaci ciągłego, dynamicznego procesu przemiany. Afekty to doświadczenia głęboko cielesne, angażujące zmysły, przepływy energii, procesy biochemiczne²⁷. Teoretyk zaznacza też, że podczas gdy emocje są narratyzowanymi procesami akcji i reakcji, mającymi określone funkcje i znaczenia, afektów nie sposób tak jednoznacznie określić²⁸. Massumi odnosi się w swoim stwierdzeniu do kwestii, która z punktu widzenia badań nad narracją wydaje się niezwykle ważna i problematyczna, a której nie porusza Hogan

²² Zob. B.T. Knudes, C. Stage, *Global Media, Biopolitics and Affect. Politicizing Bodily Vulnerability*, Nowy Jork 2015, s. 14–15.

²³ P.C. Hogan, op. cit., s. 7.

²⁴ Ibidem, s. 2.

²⁵ Ibidem, s. 4.

²⁶ *The Affective Turn: Theorizing the Social*, pod red. P.T. Clough i J. Halley, Durham 2007, s. 1–2.

²⁷ B. Massumi, *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*, Durham 2002, s. 27.

²⁸ Ibidem, s. 11.

(optujący za prostym utożsamieniem emocji z afektami). Według teoretyków afektywności rozumianej prekognitywnie afekty są czymś pozanarracyjnym, dlatego że są niejęzykowe i nielinearne. Tomasz Dalasiński podsumowuje tę kwestię następująco:

„Afekty przenoszą (...) myślenie o podmiocie z trybu narracyjno-dyskursywnego do postnarracyjnego, a nawet postdyskursywnego, w którym rolę kluczową odgrywa nie rozwój »ja«, lecz jego wciąż zmieniająca się terażniejszość”²⁹.

Również Roma Sendyka, przytaczając sformułowanie Gumbrechta o „pogoni za nienarracyjnymi formami”³⁰, odnajduje te „nienarracyjne formy” w afektach rezydujących poza językiem³¹, w przestrzeni „postsemiotycznej” i „postmimetycznej”³². Semantyka i semiotyka stanowią więc, zdaniem badaczki, chybiony szlak analizy afektywnej³³. Stwierdzenia te, nawet jeśli sformułowane zbyt pośpiesznie, uwidaczniają wyraźną tendencję do myślenia o narracji w kontekście języka, linearności, teorii znaku oraz reprezentacji – choć ta ostatnia stanowi kwestię znacznie bardziej złożoną. Zasadnicze pytanie, które należy więc postawić, zastanawiając się nad aplikacją perspektywy afektywnej do badań nad narracją, jest takie: czy jest to opcja możliwa do zrealizowania. Kompromisowe rozwiązanie tej kwestii mogą przynieść koncepcje afektywności, które nie sytuują jej wyłącznie w przestrzeni prekognitywnej. Za chwilę przejdę do ich omówienia, jednak radykalne pytanie o możliwość istnienia narracji poza dyskursem, językiem i jakkolwiek formą reprezentacji uważam za otwarte i niesłychanie istotne.

Według Tomasza Dalasińskiego:

„Hybrydalność afektowości oznacza, że afektów nie można z całą odpowiedzialnością definiować jako zjawisk świadomych lub nieświadomych, biologicznych (cielesnych) lub społecznych (cywilizacyjno-kulturowych), materialnych lub niematerialnych itd., afekty dążą bowiem do znoszenia tych dychotomii (...)”³⁴.

Dalasiński potwierdza więc w swojej koncepcji cytowane wcześniej stwierdzenie Isabel Armstrong, która rozważa afekty jako kategorie negocjowalne, płynne. Britta Timm Knudsen i Carsten Stage słusznie wyróżniają grupę badaczek związanych z feminizmem i posthumanizmem (mowa o Judith Butler, Margaret Wetherell czy Lisie Blackman), które przychylają się do wizji afektywności nierozstrzygującej ostatecznie, gdzie należałoby przyporządkować afekty³⁵. Same autorki zaproponowały natomiast typologię afektów, która łączy obie perspektywy, konfrontując afekt z kategorią dyskursu. Proponowana typologia opiera się na wyróżnieniu trzech rodzajów afektów: predyskursywnych (*pre-discursive*), częściowo dyskursywnych (*partly discursive*) oraz częściowo niedyskursywnych (*partly non-discursive*). Pierwsza z tych kategorii oznacza doświadczenie afektywne

²⁹ T. Dalasiński, *Ludzkie, arcy(nie)ludzkie. Efekt afektu i aktualność podmiotu drugiej nowoczesności* [w:] *Pamięć i afekty*, op. cit., s. 108–109.

³⁰ R. Sendyka, op. cit., s. 16.

³¹ *Ibidem*, s. 15.

³² *Ibidem*, s. 17.

³³ *Ibidem*, s. 15.

³⁴ T. Dalasiński, op. cit., s. 108.

³⁵ B.T. Knudsen, C. Stage, op. cit., s. 15.

wyłączone z dyskursu, ale tylko jeśli rozumiemy dyskurs jako kategorię czysto językową, a afekt jako to, czego nie sposób ująć w słowa. Teoretyczki odrzucają definicję afektów jako doświadczeń przed-poznawczych, gdyż – jak zaznaczają, omawiając afekty częściowo dyskursywne – nie da się wyznaczyć wyraźnej granicy między „cielesnym poznaniem, które nie jest reprezentacyjne, a świadomym poznaniem opartym na reprezentacji, gdyż poziomy te nieustannie się przeplatają”³⁶. Stwierdzają tak mimo poparcia dla koncepcji Thrifta oraz Massumiego, którzy ich zdaniem słusznie podważają teorie oparte na reprezentacjonizmie. Trzecia kategoria jest kluczowa i oznacza, że udział dyskursu w produkowaniu afektów jest modalny. Inaczej mówiąc, afekty nigdy nie są wolne od dyskursywnego filtra, ale nie są też od niego zupełnie zależne. Nasze poznanie – autorki podążają w tym miejscu za znaną obserwacją Maurice’a Merleau-Ponty’ego – jest generowane na zasadzie chiazmu między percepcją świata z wnętrza ciała oraz z zewnątrz poprzez wszelkie istniejące konwencje i schematy kulturowe³⁷.

Zasadniczo zgadzam się z koncepcją zaproponowaną przez Knudsen i Stage, i to ona stanowi punkt wyjścia dla mojego myślenia o afektach w kontekście sztuki biologicznej. Jest ona też pomocna we włączeniu perspektywy afektywnej do badań nad narracją, jako że w tej interpretacji afektywność nigdy nie jest całkowicie wolna od dyskursywnego uposażenia. Na przykładzie kilku projektów artystycznych chciałabym jednak zastanowić się, czy nie potrafimy wyodrębnić czysto biologicznego doświadczenia afektywnego, które jako takie może zawierać potencjał narracyjny i skłaniać do projektowania opowieści.

Manipulacje genetyczne, eksperymenty tkankowo-komórkowe i biometria – narracje sztuki biologicznej

Sztukę biologiczną sytuuję w obrębie tak zwanej sztuki nowych mediów, choć wynika to raczej z próby dokonania orientacyjnej kategoryzacji niż z przekonania, że jest to miejsce właściwe. Sztuka biologiczna nie jest bowiem jednorodnym polem działań artystycznych i w jej obrębie można wyróżnić przynajmniej kilka wiodących nurtów, takich jak: sztuka transgeniczna, *in vivo* oraz *in vitro* (dokonywana na żywych organizmach oraz na tkankach lub komórkach wyizolowanych z żywych organizmów i opracowywanych poza nimi), sztuka DNA³⁸ czy ta, którą w swoich badaniach określam jako biometryczną, a więc opartą na procedurach mierzenia funkcji żywych organizmów. Projekty te realizowane są jako rzeźby, instalacje, różnorodne formy obrazowania, projekty architektoniczne i relacyjne.

Polska badaczka sztuki biologicznej Monika Bakke również zaznacza problematyczność swojej kategoryzacji, stwierdzając jednak, niewątpliwie słusznie, że: „cechą wspólną różnorodnych realizacji z tej dziedziny jest to, iż wynikają z zainteresowań fenomenem życia w kontekście biologii i biotechnologii”³⁹. Co również istotne, indywidualny proces

³⁶ Ibidem, s. 19.

³⁷ Ibidem, s. 20–21.

³⁸ Zob. M. Bakke, *Biotransfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań 2010, s. 146–180.

³⁹ Ibidem, s. 146.

twórczy oparty na romantycznie rozumianym natchnieniu został w bio artcie zastąpiony skomplikowanymi procedurami technologicznymi, a sztuka ta zazwyczaj ma charakter procesualny (żywy organizm jako obiekt artystyczny wciąż się rozwija) i nastąpiło w jej obrębie zniesienie dychotomii między dziełem a żywym organizmem, który tradycyjnie jest wyłącznie jej odbiorcą. Status odbiorcy jest negocjowany w większości projektów bioartowych i to nie z uwagi na powinowactwo z modernistycznymi manifestami, tylko ze względu na samą materię działań twórczych.

Działania bioartowe są na tyle liczne, że trudno byłoby dokonać nawet pobieżnego ich zestawienia. Za jeden z ważnych i symptomatycznych dla tego kierunku rozwoju sztuki uznaje się projekt *Semi-living worry dolls* grupy Tissue Culture and Art Project. Jest on inspirowany tak zwanymi *worry dolls* z Gwatemali, które – mimo że obecnie stanowią produkt przeznaczony dla turystów – niegdyś stanowiły element tradycyjnych wierzeń: służyły dzieciom do bezwrotnego przekazywania swoich trosk i zmartwień. W interpretacji grupy, jako zrobione z żywych komórek hodowanych w laboratoriach, opowiadają one historie życia i umierania (w zetknięciu ze środowiskiem, w którym nie panują hermetyczne warunki, „laleczki” umierają), akcentując też to, jak współczesny świat przesunął granicę między tym, co naturalne i sztuczne, żywe oraz martwe⁴⁰. Szczególnie intrygujące, choć mój wybór jest tu arbitralny, są również projekty Anny Dumitriu, a w kontekście badań nad narracyjnością najistotniejszy wydaje się zwłaszcza *The Romantic Disease: An Artistic Investigation of Tuberculosis*, składający się z rzeźb oraz instalacji tworzonych przez historyczne obiekty, które zostały poddane działaniu bakterii wywołującej gruźlicę. Celem tego projektu jest opowiedzenie alternatywnej historii gruźlicy, nie z perspektywy osób, które na nią zachorowały, ale – przedmiotów i dynamiki działania wywołujących tę chorobę mikroorganizmów⁴¹. Projekt ten doskonale wpisywałby się w perspektywę rozważań nad narratologią postantropocentryczną⁴², którą sugeruję w ostatniej części artykułu. Na przykładzie obu projektów doskonale widoczne jest zjawisko, którego szerzej nie będę omawiać, a które chciałabym wskazać i nazwać „ponownym narratywizowaniem”, a więc medialnym zapożyczeniem, przenoszeniem i przekształcaniem pewnych zakorzenionych w kulturze narracji – funkcjonujących pod postacią fabuł, wątków lub motywów mitologicznych, wierzeń religijnych czy literatury. Jest to proces bardzo istotny w kontekście sztuki biologicznej, gdyż przekształcenie to wiąże się również ze zmianą samej „materii narracji”, charakteryzującej się właściwościami tak specyficznego medium, jakim jest ciało. Elementy wierzeń gwatemalskich czy też zapisy o gruźlicy zostały bowiem przekształcone w ich cielesne, biologiczne warianty, funkcjonując na poziomie afektywnym nie tylko

⁴⁰ Zob. <https://dublin.sciencegallery.com/visceral/semi-living-worry-dolls/> [dostęp: 11.08.2015].

⁴¹ *'The Romantic Disease: An Artistic Investigation of Tuberculosis' by Anna Dumitriu*, <http://www.wellcome.ac.uk/News/2014/WTP055336.htm> [dostęp: 11.08.2015].

⁴² Nie spotkałam się dotychczas z użyciem tego terminu w opracowaniach naukowych, jednak warto zaznaczyć, że w stronę przekroczenia ram antropocentrycznych w badaniach nad narracją idzie również David Herman, nazywając tę perspektywę „narratology beyond the Human”. W swoich rozważaniach poszukuje on miejsca dla ludzkiego „ja” w przestrzeni zamieszkiwanej przez różne formy życia; zob. D. Herman, *Narratology beyond the Human*, „Diegesis 3. Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung”, nr 2/2014, <https://www.diegesis.uni-wuppertal.de/index.php/diegesis/article/view/165/218> [dostęp: 19.09.2015].

po stronie odbiorcy, lecz także samego dzieła sztuki. Opowieści, które miały formę słowną, niebudzącą wątpliwości, zostały przekształcone na język, który trudno nazywać językiem, gdyż funkcjonuje on, jak sądzę, poza sferą reprezentacji znakowej.

Inną perspektywę badawczą w tym zakresie wskazuje Monika Bakke, silnie wpisując sztukę biologiczną w kontekst społeczny: „W ten sposób *bio art* wpisuje się w obszar rozmaitych narracji, jakie tworzymy zainspirowani odkryciami biologii i możliwościami biotechnologii (...)”⁴³, pozwalając niespecjalistom choć w pewnym stopniu zrozumieć ich znaczenie. Sztuka biologiczna może być więc rozważana również jako narracja, będąca translacją tych obszarów wiedzy i działań, które z założenia nie są narracyjne. Co więcej, jak w przypadku każdego nurtu sztuki konceptualnej i krytycznej, w obrębie których sztuka biologiczna się sytuuje, jej potencjał narracyjny ustanawiany jest nie tylko przez sam obiekt artystyczny, lecz także przez jego kontekst – znaczenie polityczne i społeczne. Całość nie tworzy wielkiej modernistycznej narracji, tylko jej hybrydyczną, performatywną wersję, aczkolwiek analiza kontekstu społeczno-politycznego jest z pewnością kolejną z możliwych dróg badania narracji w *bio art*ie⁴⁴.

W moim tekście jednak chciałabym rozważyć jeszcze inne drogi w myśleniu o narracji i narracyjności w sztuce biologicznej i odwołać się do prac tureckiej artystki Pinar Yoldas oraz do dzieł Philippe’a Rahma i Jeana-Jacques’a Decosterda określanymi mianem *physiological architecture*. Są to prace z całą pewnością mniej znane polskim odbiorcom niż wymienione wyżej sztanदारowe dzieła *bio art*u.

a) Pinar Yoldas i alternatywne opowieści o ewolucji

Pinar Yoldas swoją karierę rozwija w Stanach Zjednoczonych i tam też kończyła studia, zwieńczone projektem o tytule symptomatycznym dla całości jej artystycznych działań *Fabula (Fables from a Posthuman World)*⁴⁵, co oznacza „bajki z posthumanistycznego świata”. Tak jak głosi tytuł, większość projektów to właśnie opowieści o światach i istotach posthumanistycznych⁴⁶, choć nie są one zapisywane, tylko kreowane – pod postacią instalacji oraz szczególnego rodzaju rzeźb – z materiałów organicznych: tkanek hodowanych w laboratorium, silikonu, szkła. Naczelną ideą prac artystki jest biologia spekulatywna, czyli prezentacja wizji alternatywnej ewolucji, spekulacji, jak może wyglądać świat i zamieszkujące go gatunki, jeśli zasady ewolucyjne, które w dzisiejszych czasach dość mocno zostały zaburzone, przestaną obowiązywać. Yoldas ma na koncie kilkanaście cykli prac. Ja skupię się na dwóch – *Fabula: Origins of Species* (2008) oraz *After Evolution* (2013), które koncentrują się wokół kreowania alternatywnych biologicznych światów w odniesieniu do świata natury. Sztuka biologiczna w ogóle, a zwłaszcza projekty

⁴³ M. Bakke, op. cit., s. 146.

⁴⁴ Równie istotne mogłoby się okazać ich odniesienie do debaty nad biopolityką i biomedycyzacją (Nikolas Rose, Roberto Esposito), a także chociażby do medioznawczych rozważań nad obrazem (post)cyfrowym (B. Bolt) czy nad koncepcją ciała jako obrazu (Mark B.N. Hansen, 2004).

⁴⁵ Zob. http://pinaryoldas.info/pinaryoldas_cv_march2014.pdf [dostęp: 12.08.2015].

⁴⁶ Posthumanizm jest w tekście rozumiany nie jako idea ulepszenia człowieka i przekroczenia jego możliwości (transhumanizm), ale jako próba wyjścia poza paradygmat antropocentryczny, w którym jedynie człowiek zajmuje wyróżnioną pozycję.

Pinar Yoldas, podejmując niezwykle istotną kwestię zależności między medium (a w tym kontekście – ciała jako medium) i narracyjności. Szersze omówienie tego medialnego warunkowania niestety przekracza ramy niniejszego artykułu, ale będzie wartościowym materiałem dla odrębnej publikacji.

Fabula: Origins of Species, jak pisze sama Yoldas, to cykl rysunków, responsywnych rzeźb umieszczonych w laboratoryjnych słojach oraz fotografii, które ukazują powstawanie nowych form życia, wyłaniających się na skutek szybkiego rozwoju biotechnologii, medycyny i inżynierii, który powoduje przekształcanie naturalnych ciał⁴⁷. Za sprawą tych zmian w wizji Yoldas świat w coraz większym stopniu zasiedlany jest przez zmutowane osobniki, symbionty i hybrydy. Trudno stwierdzić, czy jest to diagnoza obecnego stanu rzeczy, czy raczej przewidywanie niedalekiej przyszłości, jednakże z perspektywy odbiorcy jest to wizja alternatywna wobec codzienności. W projekcie zostały stworzone postaci (niektóre zupełnie fikcyjne, inne stanowiące niestandardowe połączenie elementów występujących w naturze) oraz uniwersa z własnymi charakterystycznymi parametrami fizycznymi, na przykład przestrzeń wodna albo tak zwana *red fabula*, czyli uniwersum zanurzone w cieczy w kolorze czerwonym. Jedną z najciekawszych rzeźb w projekcie i w twórczości Yoldas w ogóle jest *Breathing Brain* – wizja istoty, która zamiast płucami oddycha mózgiem umieszczonym na zewnątrz czaszki.

Analogicznie skonstruowany został projekt *After Evolution*, składający się również z rysunków, zdjęć i – najbardziej interesujących – rzeźb, poprzez które Yoldas wykreowała świat postewolucyjny, w którym ewolucja Darwinowska przestała mieć znaczenie⁴⁸. W świecie tym znajdują się umieszczone w swoich mikrośrodkowiskach rośliny oraz stworzenia, które wydają się należeć do jednego gatunku, nieprzypominającego jednak ani ludzkiego, ani żadnego ze znanych zwierzęcych. Wszystkie znajdują się w odpowiednio dla nich stworzonych warunkach – są zanurzone w specjalnej cieczy, naświetlane, nieprzypadkowo rozstawione w ekspozycji – tak by można było rozpoznać, że pozostają wobec siebie w pewnej relacji. Najciekawsza wydaje się instalacja przedstawiająca – jak sądzę – moment narodzin jednego ze stworzeń. Jako że nie widać jego matki, a oplecione jest czerwonymi „pnąciami”, budzącymi skojarzenia z pępownią, można przypuszczać, że jest to zjawisko samoródtwa, *creatio ex nihilo*.

Przy okazji analizy tych dwóch projektów szczególnie interesujące okazuje się odniesienie do kategorii doświadczeniowości (*experientality*) Moniki Fludernik, a także do koncepcji światoopowieści (*storyworld*) i teorii światów możliwych (*possible worlds*) sformułowanych przez Marie-Laure Ryan na gruncie narratologii. Koncepcja doświadczeniowości to istotny element projektu „naturalnej narratologii” (*„natural” narratology*). „Naturalna narratologia” w wykładni Fludernik została przede wszystkim przeciwstawiona pasywnym, statycznym teoriom narracji, opartym na opisie jej elementów. Postulując dynamiczną, procesualną wizję narracji, teoretyczka uznaje narracyjność za efekt procesu narratywizowania, to znaczy tworzenia narracji za sprawą funkcji i narzędzi poznawczych w umyśle

⁴⁷ Zob. <http://pinaryoldas.info/Fabula/> [dostęp: 12.08.2015].

⁴⁸ Zob. <https://vimeo.com/78141741> [dostęp: 12.08.2015].

odbiorcy⁴⁹, odnoszących się do codziennych doświadczeń w realnym świecie. By proces ten mógł zaistnieć, konieczna jest „mediatyzacja poprzez świadomość”, a może ona być kluczowa na różnych poziomach tworzenia narracji: na poziomie narratora, ale również interpretacji odbiorcy⁵⁰. Ten aspekt teorii Fludernik Magdalena Rembowska-Płuciennik uznaje za „fenomenalną zmianę”, jakiej dokonała niemiecka badaczka. Zmiana ta polega na porzuceniu rozumienia świadomości jako tej, która ma swoje tekstowe reprezentacje, i postrzeganiu jej jako medium w procesie poznawczym zarówno twórcy, jak i odbiorcy narracji⁵¹. Z tego też względu, zdaniem Fludernik, narracja nie musi być determinowana przez fabułę rozumianą jako sekwencja zdarzeń połączonych na zasadzie przyczyny i skutku. Poezja na przykład, która z założenia jest afabularna, może bowiem wywołać istotniejsze doświadczenie narracyjne w odbiorcy niż na przykład raport, który jest sporządzany zgodnie ze ścisłymi zasadami sekwencyjności⁵². Stwierdzenie to pozostaje w zgodzie z przekonaniem Davida Hermana, który uznaje narrację za instrument poznawczy nadający sens wszelkim działaniom⁵³.

W odniesieniu do kategoryzacji Fludernik prace Yoldas mają ogromny potencjał narracyjny, gdyż jak sądzę, afektywno-emocjonalne doznania, które aktywizują odbiorcę, szczególnie mocno skłaniają do budowania wokół nich opowieści, stymulując nasz aparat poznawczy do pracy. Jak pisze Fludernik: „Doświadczenie jest zapisywane jako wspomnienie nasycone emocjonalnie i reprodukowane w formie narracji, ponieważ było godne zapamiętania, śmieszne, przerażające lub ekscytujące”⁵⁴. W odniesieniu do projektów Yoldas bodźce inicjujące proces narratywizowania wydają się wyjątkowo intensywne. Z pewnością silnie odnoszą też do doświadczeń realnego życia, które jest kluczowe w budowaniu narracji poprzez zmediatyzowaną świadomość⁵⁵. Dzieje się tak dlatego, że: „Funkcją afektu nie jest jedynie referowanie określonych emocji, lecz ich aktywowanie, sprawienie, że są przeżywane i doznawane”⁵⁶ – jak słusznie zauważa Justyna Tabaszewska. Kwestią kluczową nie jest tu jednak abstrakcyjna teza o większej atrakcyjności pewnych bodźców, ale pragmatyka narracji, podkreślana wielokrotnie przez Rembowską-Płuciennik, która zakłada, że narracja ma funkcję komunikatu⁵⁷. U Yoldas komunikat ten jest szczególnie intensywny, angażujący świadomość perceptora odwołującego się do swoich intymnych doświadczeń. W konfrontacji z projektami Yoldas odbiorca prawdopodobnie nie wytworzy spójnej fabuły, ale bardzo możliwe, że to silne percepcyjne doświadczenie wywoła intensywniejszy proces narratywizacji niż przy próbie ustalania

⁴⁹ M. Fludernik, *Toward a Natural Narratology*, Londyn 1996, s. 15.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 278.

⁵¹ M. Rembowska-Płuciennik, *op. cit.*, s. 83.

⁵² *Ibidem*, s. 16.

⁵³ D. Herman, *Storytelling...*, *op. cit.*, s. 228–240.

⁵⁴ *Ibidem*, s. 21.

⁵⁵ *Ibidem*, s. 9.

⁵⁶ J. Tabaszewska, *Afektywne interpretacje. Afekt w koncepcjach Jill Bennett oraz Valerie Walkerdine* [w:] *Pamięć i afekty*, *op. cit.*, s. 218.

⁵⁷ M. Rembowska-Płuciennik, *op. cit.*, s. 98–102.

przyczyny i skutków danych zdarzeń. Niezależnie więc od tego, że, jak sądzę, pozostajemy tu w sferze potencjalności narracyjnej, to wytworzona w ich kontekście narracja może być znacznie bardziej rozbudowana i opierać się na silniejszych poznawczych doznaniach niż taka, która polegałaby na odkodowywaniu ewidentnych narracyjnych elementów w tekście bądź innym obiekcie będącym narracją.

Światoopowieść w propozycji Ryan to z kolei świat przystosowany do tego – stwarzający/posiadający odpowiednie warunki – by mogła się w nim pojawić i istnieć opowieść. Jest to też zawsze dynamiczny model zmieniających się zdarzeń i sytuacji, z reprezentacją w umyśle odbiorcy⁵⁸. Ma on własne parametry: postaci, usytuowanie (*setting*), prawa fizyczne, zasady społeczno-moralne, wydarzenia oraz wydarzenia mentalne⁵⁹. Wydarzenia są przy tym ściśle związane z fabułą i to powiązanie przez Ryan narracji z kategorią fabularności utrudnia aplikowanie koncepcji światoopowieści do mediów innych niż literatura (i to niemal wyłącznie powieści) oraz film, choć ideą książki jest rozważenie go w perspektywie transmedialnej. Ryan twierdzi również, że światoopowieść składa się z elementów ekstra- oraz intradiegetycznych, czyli takich części narracji, które albo w sposób ewidentny należą do świata przedstawionego opowieści, albo przynależą do niego jedynie częściowo, albo pozostają poza nim, ale mają wpływ na jego kształt⁶⁰. Teoretyczka nie podaje zbyt wielu przykładów niekonwencjonalnych realizacji idei światoopowieści, pozostając głównie w obrębie uniwersów tekstowych. Tymczasem odniesienie tej idei do czasoprzestrzeni wykreowanej z materiałów biologicznych, częściowo w laboratorium, może prowadzić do interesujących wniosków. Uniwersa z projektów Yoldas opierają się bowiem nie na ustalonych, ogólnych zasadach funkcjonowania, które czytelnik musi sobie dalej rozwinąć, traktując je jako pewne teoretyczne ramy i założenia odnoszące się do codziennych doświadczeń. Tutaj świat, choć nie jest przestrzenią zamkniętą na pracę wyobraźni, jest jednocześnie nie tylko zaprojektowany, lecz także wykonany, zainscenizowany. Taki rodzaj światoopowieści, bo zakładam, kierując się wyszczególnionymi wyznacznikami, że uprawnione jest mówienie o nim w odniesieniu do projektów tureckiej artystki, ma swoje prawa fizyczne, biologicznie uformowane postaci, zasady funkcjonowania zależne od materii wykonania, a – już za sprawą operacji poznawczych – zależnie od kompetencji, można ustalić obowiązujące w nim zasady społeczno-moralne. Generowana w ramach takiego rodzaju światoopowieści narracyjność nie jest więc wyznaczona przez zapisane reguły i opisane elementy, ale została zaprojektowana tak, by inicjować narrację za sprawą intensywnych bodźców stymulujących aparat poznawczy, takich jak: konfrontacja z „postawioną” przed nami fizyczną cielesnością, z kształtami, przy zetknięciu z którymi nie czujemy się komfortowo, czy poprzez symulowanie czasowości nie na zasadzie słownych wyznaczników sekwencyjności, ale poprzez zmiany stanów zależne od praw wykreowanego świata oraz naszych doznań. W tak zbudowanej, bazującej na stymulacji afektywnej, światoopowieści niektóre przyporządkowane tej kategorii

⁵⁸ M.-L. Ryan, J.-N. Thon, op. cit., s. 33.

⁵⁹ Ibidem, s. 34–37.

⁶⁰ Ibidem, s. 37–38.

wyznaczniki ulegają więc redefinicji albo negocjacji, jednakże nie dlatego, że ich wyodrębnienie jest nieuprawnione, ale ze względu na ich materialne ukonkretnienie. Jest to wszak świat, o którym się nie spekuluje na podstawie tekstowych wyznaczników, ale który dosłownie ma się przed oczami i który – bazując na takiej podstawie – można ewentualnie obudowywać dalszymi szczegółami. Taki fizycznie istniejący świat w znacznie większym stopniu wydaje się predestynowany do zaistnienia w nim opowieści niż tradycyjny świat tekstowy. Świat taki nie jest już bowiem już opowiadany za pomocą słów, reprezentowany, ale jest to świat istniejący, którego się doświadcza i w odniesieniu do którego tworzy się konstrukcje mentalne. Oczywiście nie chodzi o tę gradację, ale o wskazanie, że światopowieść może mieć swoje egzemplifikacje również w realizacjach, które stanowią wyzwanie dla narratologii.

Projekty uniwersów autorstwa Yoldas, wykraczając poza materię tekstową, a jednocześnie kreując szczególnego rodzaju światopowieść, realizują również ideę światów możliwych, zaszczepioną na polu badań narratologicznych w sposób bezpośredni (wcześniej sygnalizowali jej użyteczność Eco, Pavel, Doležel⁶¹) przez Marie-Laure Ryan w książce z 1991 roku⁶². Wyróżnienie obu kategorii – światopowieści oraz światów możliwych – jest w odniesieniu do projektów tureckiej artystki szczególnie istotne, gdyż z jednej strony podkreśla potencjalną narracyjność uniwersów, a z drugiej uwidacznia ich ontologiczną kompletność (światy możliwe to koncept w pierwszej kolejności filozoficzny), która wydaje się dodatkowo wzmacniać i aktualizować opowieściowy potencjał tych światów. Warto w tym miejscu podkreślić, że odniesienie teorii światów możliwych do badań nad narracyjnością było krytykowane przez filozofów (Ruth Ronen) ze względu na nieprzystawalność uniwersów literackich do tej ontologicznej koncepcji⁶³. Wyjście poza utożsamienie narracji z materią języka może więc przynieść tym ciekawszą aplikację teorii światów możliwych do rozważań narracyjnych.

Światy możliwe, zgodnie z ich filozoficzną definicją, określane są w odniesieniu do świata aktualnego (*the actual world*), który stanowi naczelny element rzeczywistości i w zależności od interpretacji jest tym, w którym ja jako jego mieszkaniec jestem umieszczony (Lewis), albo tym, który istnieje autonomicznie wobec innych, jest niezależnym bytem (Rescher). Jak zauważa Ryan, w odniesieniu do literatury kluczowa stała się kwestia prawdziwości pewnych stwierdzeń oraz praw logicznych pozostających w relacji do fikcyjnych światów opowieści⁶⁴. Konsekwencją tych rozważań jest ustalenie – zaproponowane przez Ryan oraz Kendalla Waltona – że gdy czytelnik rekonstruuje świat fikcyjny, wypełnia luki w jego projekcie, zakładając jego podobieństwo do doświadczanej przez siebie rzeczywistości. To znaczy, że świat możliwy staje się wówczas światem aktualnym, istotnym elementem rzeczywistości⁶⁵. Co więcej, możliwość świata fikcyjnego do pewnego

⁶¹ M.-L. Ryan, *Possible-Worlds Theory* [w:] *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, pod red. D. Hermana, M. Jahna i M.-L. Ryan, Londyn 2005, s. 446.

⁶² Idem, *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*, Bloomington 1992.

⁶³ Ibidem, s. 446.

⁶⁴ Ibidem, s. 448.

⁶⁵ Ibidem, s. 447.

stopnia sprawia, że przekracza on granice własnej tekstualności ze względu na swoją bazę w realnym uniwersum⁶⁶. Taki świat możliwy staje się kompletnym systemem modalnym i całościowym bytem ontologicznym, przynajmniej w odniesieniu do doświadczenia odbiorcy, w tym wypadku czytelnika⁶⁷.

Umberto Eco wyróżnia trzy rodzaje światów możliwych⁶⁸, z których dwa określają uniwersa wykreowane przez Yoldas. Pierwszy z nich jest wymyślony i stworzony przez autora, jego elementy są prezentowane w fabule jako aktualne, a drugi to taki, w który wierzy i który wyobraża sobie czytelnik w trakcie lektury, a który w toku rozwoju fabuły jest potwierdzany lub zaprzeczany. Trzeci rodzaj świata możliwego to ten wyobrażany sobie przez postać znajdującą się w uniwersum, jednak w przypadku prac Yoldas możemy jedynie zakładać jego istnienie, trudno je bowiem jednoznacznie potwierdzić⁶⁹. Kryteriami określającymi status światów możliwych są możliwość (*possibility*) oraz dostępność czy raczej osiągalność (*accessibility*) w odniesieniu do świata realnego, a one zależą nie tylko od praw logicznych, lecz także fizycznych oraz od materialnej przyczynowości⁷⁰. Kryteria te pozwalają określić, czy świat skonstruowany w taki, a nie inny sposób mógłby zaistnieć w rzeczywistości.

Ta krótka charakterystyka koncepcji światów możliwych pozwala dostrzec, że w projektach Pinar Yoldas mamy do czynienia ze szczególnym rodzajem kreacji uniwersum. Nie jest to świat tekstowy ani jednoznacznie fikcyjny, stanowi raczej rodzaj alternatywnej spekulacji na temat rzeczywistości. Jest on o tyle przystawalny do świata rzeczywistego, że stanowi jego wariację, a możliwość jego zaistnienia została potwierdzona przez dane, czy raczej przewidywania, naukowe. Ma on więc – podkreślę raz jeszcze – własne parametry i prawa fizyczne, które nie są jedynie teoretycznymi wyznacznikami, ale bezpośrednio determinują wykreowany świat i istoty go zasiedlające. Został on wyobrażony przez autorkę, ale wyobrażenia te były na bieżąco weryfikowane przez procedury biotechnologiczne, mające na celu wprowadzenie danych optymalnych. Świat ten przechodzi ze sfery możliwości do aktualności już na poziomie konstruktów autorskiego, ale nie znaczy to, że nie pozostawia miejsca dla odbiorcy. W konfrontacji z projektami tureckiej artystki wciąż jesteśmy bowiem zapraszani do wypełniania luk, do pracy wyobraźni, do odnoszenia się do codziennych doświadczeń. Wydaje się wręcz, że ze względu na materię realizacji uniwersów inicjują one narrację intensywniej, angażując zmysły, które w procesie lektury pozostają raczej pasywne, tak jak na przykład dotyk. Co więcej, choć projekty pozostawiają węższe pole dla wyobraźni w zakresie kreacji samej czasoprzestrzeni, wydaje się, że tym intensywniej zapraszają osobę doświadczającą do wypełniania jej opowieściami łączącymi elementy w spójną całość, konfrontującymi je z rzeczywistością. Jest to z jednej strony świat autonomiczny, który istnieje (materialnie,

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ U. Eco, *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Text*, Bloomington 1984, s. 246.

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ M.-L. Ryan, *Possible-Worlds...*, op. cit., s. 448–449.

fizycznie) niezależnie od interpretacji, a z drugiej strony taki, który mając potencjał narracyjny, poprzez różne interpretacje odbiorcze jest aktualizowany w różnorodnych formach wariacyjnych wobec swojej wersji bazowej. Medium działań artystycznych wpływa tu więc nie tylko na sam projekt uniwersum, lecz także na czynniki warunkujące zaistnienie opowieści.

Projekty Pinar Yoldas są niezwykle ciekawe konceptualnie i zdają sobie sprawę, że powyższe opisy stanowią jedynie wprowadzenie do perspektywy badań nad narracją, jednakże wierzę, iż wskazują one na kwestię najistotniejszą w tym kontekście: teoria afektywna może stanowić narzędzie interpretacyjne⁷¹/analityczne narracji. Warto też dodać, że odwołując się do typologii Knudsen i Stage, mamy tu do czynienia z odbiorczymi praktykami częściowo niedyskursywnymi, opierającymi się na afektywnych doznaniach, przekuwanych w ich emocjonalne oraz konceptualne interpretacje. Zgodnie z kategoryzacją badaczek, łączą one – trudne w tym wypadku do oddzielenia – niereprezentacyjną sferę cielesną ze sferą dyskursywną.

b) Procesy biochemiczne i doznania – narracyjność przestrzeni fizjologicznych

Tak zwana architektura fizjologiczna (*physiological architecture*) stanowi jeden z najbardziej interesujących przykładów sztuki biologicznej, choć oczywiście taka kategoryzacja nie jest jedyną obowiązującą. Nathaniel Stern, odnosząc się do prac jednego z najbardziej znanych artystów tego nurtu Rafaela Lozano-Hemmera, nazywa ten rodzaj działań artystycznych środowiskami łączącymi (*connective environments*), architekturą relacyjną, realizowaną w obrębie tak zwanej *flesh space* (co w języku polskim winno się oddać opisowo jako przestrzeń głębokiej/realnej cielesności⁷²), i klasyfikuje jako sztukę interaktywną. Relacyjność, interaktywność, procesualność, cielesność to z pewnością najważniejsze określenia dla projektów Lozano-Hemmera oraz Philippe'a Rahma i Jeana-Gilles'a Decosterda – duetu zajmującego się projektowaniem przestrzeni architektonicznych testujących, jak reaguje ciało ludzkie na czynniki zewnętrzne: zmiany oświetlenia, zmiany klimatyczne, zmiany wywołane promieniowaniem. Na ich pracach chciałabym skupić się w tej części artykułu⁷³.

W tekście omówię przede wszystkim jedną pracę duetu, *Hormonorium* z 2002 roku, ale w pierwszej kolejności odniosę się do ich innego intrygującego projektu, wykorzystującego umiejętność operowania danymi meteorologicznymi: *Split time café* z roku 2007. Projekt ten stanowi próbę manipulacji czasem, a mówiąc precyzyjniej – tym, jak nasze ciało doznaje zmian czasowych. W jednej przestrzeni (kawiarni) skonstruowane zostały trzy perspektywy czasowe. Pierwsza odpowiada naturalnej, zgodnej z realnymi parametrami pogodowymi. Druga to inscenizacja nocy za pomocą specjalnej szklanej powłoki zabarwionej na żółto, która powoduje blokowanie promieni słonecznych, a co za tym

⁷¹ Sformułowanie to zapożyczam od Justyny Tabaszewskiej, zob. J. Tabaszewska, op. cit., s. 223–226.

⁷² N. Stern, *Interactive body and embodiment. The implicit body as performance*, Canterbury 2013, s. 180.

⁷³ Zob. oficjalna strona internetowa artysty: <http://www.philipperahm.com/data/about.html> [dostęp: 13.08.2015].

idzie, gwałtowne wydzielanie melatoniny w organizmie, odpowiadającej za potrzebę snu. Trzecia została wytworzona za pomocą szklanej pokrywy niebieskiej, przepuszczającej i emitującej promieniowanie blokujące wytwarzanie melatoniny. Tym samym, zdaniem samych projektantów, architektura ta jest nie tylko designem przestrzeni, lecz także – czasu⁷⁴. Rafael Hartmann Schweizer nazywa zresztą projekty duetu odkrywaniem „czwartego wymiaru architektury”⁷⁵. Z tego względu *Split time café* może być rozpatrywany również jako projekt dyskutujący z ustaloną w odniesieniu do ścisłych reguł chronologii linearną czasowością, charakterystyczną nie tylko dla klasycznych koncepcji narracji. Projekt Rahma i Decosterda pokazuje bowiem, jak łatwo jest manipulować doznawaniem czasu oraz że to doznania budują czasowość. Wyznaczniki językowe czasowości w powieściach czy chwytły techniczne w filmach mają za zadanie zasugerować nam to doznanie, stworzyć czasowe ramy dla narracji. *Split time café* doznania tego nie sugeruje, lecz odtwarza (i stwarza) na podstawie naszych doświadczeń z codziennego życia. Inscenizuje je, wywołując doświadczenie afektywne oparte na stymulacji poziomu hormonów, reakcji skórnych, odpowiedzi siatkówki. W narracjach słownych czasowość jest mniej lub bardziej skutecznie sugerowana, w projekcie Rahma i Decosterda jest zbudowana tak, by wywołać bezpośrednie przeżycie, oparte na reakcji afektywnej oraz emocjonalnej.

Myślę, że drugi rodzaj czasowości doskonale spełnia kryteria narracyjności, zwłaszcza jeśli potraktujemy go jako element narracji (nieprzypadkowe zmiany stanu rzeczy, sekwencyjność wynikająca z naszej percepcji upływu czasu) i odniesiemy do omawianej już przeze mnie kategorii doświadczeniowości. W przypadku architektury fizjologicznej kategoria ta ulega jednak znacznemu skomplikowaniu. Nie mamy tu już wszak do czynienia z bodźcem w postaci autonomicznego dzieła sztuki „zrobionego” z ciała, który dzięki stymulacji schematów poznawczych inicjuje narrację. Doświadczeniowość staje się w tym przypadku partycypacyjna, performatywna, gdyż „dzieło sztuki” to projekt relacyjny, który już sam w sobie opiera się na stymulacji doświadczeń afektywnych. Narratywizowanie, które dokonuje się dzięki procesom poznawczym zmediatyzowanej świadomości, zachodzi więc tutaj nie tylko na zasadzie zewnętrznej wobec dzieła, lecz także w samym projekcie, w którym partycypacja oznacza współtworzenie. Narratywizowanie nie odbywa się tylko w procesie odbioru, ale – jako że granice między odbiorem i współtworzeniem się zacierają – również w trakcie aktu kreacyjnego, a więc na więcej niż jednym poziomie generowania narracji. Doskonale sprawdza się w tym miejscu stwierdzenie Jill Bennett, która odnosząc afekty do doświadczenia traumy, zaznacza, że: „doświadczenie afektywne nie jest jedynie przywoływane za pomocą referencji, lecz aktywowane czy też w pewien sposób inscenizowane”⁷⁶. Taki rodzaj doświadczenia-tworzenia dzieła sztuki wyraźnie podaje w wątpliwość kwestię reprezentacji, gdyż w tym wypadku odbiorca nie percypuje reprezentacji pewnych sytuacji/zdarzeń afektywnych, lecz sam ich doświadcza.

⁷⁴ *Split time café*. Constructed temporalities, <http://www.philipperahm.com/data/projects/splittimescafe/index.html> [dostęp: 13.08.2015].

⁷⁵ R.H. Schweizer, Decosterd & Rahm - *physiologische Architektur*, „TEC21” 2004, nr 43, s. 7.

⁷⁶ J. Bennett, *Vibrant matter. A political ecology of things*, Durham 2009, s. 148.

Myślę, że kwestia ta wybrzmi jeszcze dobitniej, gdy odniosę ją do projektu *Hormonorium*, wskazując też, jakie inne konsekwencje narracyjne może ze sobą przynosić. *Hormonorium* jest projektem o dość skomplikowanej specyfikacji technicznej, więc omówię ją ogólnie, odsyłając zainteresowanych do szczegółowego opisu dokonanego przez samych autorów⁷⁷. Jak zaznaczają Rahm i Decosterd:

„[Projekt] jest oparty na wyeliminowaniu fizycznych granic między przestrzenią i organizmem (...). Jest to wyjście poza wizualną oraz metryczną mediację, ustanawiające połączenie między tym, co żyjące i nie-żyjące; *Hormonorium* otwiera nas na to, co niewidzialne, na to, co determinowane biologicznie oraz elektromagnetycznie”⁷⁸.

Projekt polega na symulacji wysokogórskiego klimatu poprzez manipulację siatkówką, reakcjami skóry oraz procesem oddychania. W podłodze znajduje się kilkaset tub fluorescencyjnych, które emitują promieniowanie UV-A oraz UV-B. Za sprawą promieniowania siatkówka jest stymulowana w taki sposób, że pobudza aktywność szyszynki, wywołując manipulację poziomem melatoniny w organizmie. W zależności od jego poziomu odbiorca może odczuwać gwałtowne zmęczenie, uczucie senności, ale też natychmiastowe pobudzenie, pożądanie, ekscytację. Z kolei manipulacja poziomem azotu w powietrzu, która również jest możliwa do wywołania w projekcie, powoduje zmniejszenie ilości tlenu w powietrzu na tym poziomie, który utrzymuje się na wysokości około 3000 metrów. Wywołane w ten sposób niedotlenienie powoduje uczucie dezorientacji, konfuzji, ale również euforii. Po 10 minutach, co niezwykle interesujące, dochodzi jednak do naturalnej produkcji erytropoetyny, która z kolei podnosi poziom czerwonych krwinek w organizmie, powodując gwałtowne dotlenienie mięśni, a co za tym idzie – chwilowe zwiększenie sprawności i wytrzymałości fizycznej⁷⁹. Doświadczenia odbiorcze, jakich doznajemy w przestrzeni *Hormonorium*, z czasem rozpoznajemy jako stany emocjonalne, ale po pierwsze, dość trudno jest je świadomie i jednoznacznie określić, a po drugie, pierwotnie są to doznania czysto afektywne, niezależne od naszej woli. To z tych doświadczeń zmiany stanu: poczucia senności, zmęczenia etc., budujemy subiektywną opowieść, narrację pozastalną, która – odwołując się kolejny raz do Fludernik – nie musi mieć postaci fabuły⁸⁰.

Z takiej partycypacyjnej, afektywnej doświadczeniowości może również wynikać próba redefinicji kategorii focalizacji, dyskusyjnej w badaniach nad narracją. Luc Herman i Bart Vervaeck w swoim tekście dotyczącym zagadnienia focalizacji, przywołując różnice między rozumieniem tej kategorii w klasycznej i postklasycznej teorii narracji, uosabiają zresztą przez Genette’a oraz Mieke Bal, rozważając focalizację jako sposób, dzięki któremu czytelnik otrzymuje dostęp do narracyjnych światów postaci oraz zdarzeń⁸¹. Jeśli focalizerem jest bohater, to czytelnik percypuje narrację (zdarzenia, inne postaci,

⁷⁷ Zob. <http://www.philipperahm.com/data/projects/hormonorium/index.html> [dostęp: 13.08.2015].

⁷⁸ Ibidem.

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ M. Fludernik, op. cit., s. 16.

⁸¹ L. Herman, B. Vervaeck, *Focalization between Classical and Postclassical Narratology* [w:] *The Dynamics of Narrative Form: Studies in Anglo-American Narratology*, pod red. J. Pier, Berlin 2004, s. 117.

czasoprzestrzeń) przez pryzmat jego doświadczeń⁸². Narracja jest prowadzona z punktu widzenia bohatera, a czytelnik jest jej odbiorcą.

Interesujące rozważania na temat miejsca i funkcji narracji w literaturze przedstawia Magdalena Rembowska-Płuciennik. Są one dlatego cenne dla niniejszej analizy, że mogą stanowić ważny punkt wyjścia dla dalszych koniecznych renegotjacji tej kategorii. Rembowska-Płuciennik wprowadza pojęcie fokalizacji zmysłowej, które rozumie jako reprezentację „doświadczeń sensualnych jako ważnego elementu narracyjnych przedstawień świadomości postaci”⁸³ oraz narzędzie intersubiektywne, dzięki któremu czytelnik otrzymuje dostęp do światów wewnętrznych postaci⁸⁴. Jest to więc „wgląd w doświadczenie percepcyjne postaci”⁸⁵, ale przy silnym założeniu, że mówimy tu o symulowaniu „doznań zmysłowych innego podmiotu przez narratora, jak i przez inne postaci”⁸⁶. By odtworzyć w sposób sensowny doznania innego podmiotu, musimy je odnieść do własnych doświadczeń pochodzących z realnego życia. Bez osoby percypującej dane przeżycie i poniekąd partycypującej w nim, narracja nie mogłaby więc zaistnieć. Rembowska-Płuciennik słusznie zaznacza również, iż:

„Najwyższy stopień zbliżenia między narratorem i bohaterem następuje wtedy, gdy reprezentowane są doznania psychosomatyczne, cielesne reakcje na emocje i stany uczuciowe oraz bodźce pochodzące od zmysłów kontaktu bezpośredniego: dotyku, woni i smaku”⁸⁷.

Jest to cenne spostrzeżenie również wówczas, gdy odnosimy je nie tylko do literatury. Jednakże – jak zaznacza sama autorka – pozostaje ono figurą mającą charakter „symulacji ucieleśnionej”⁸⁸, a więc reprezentacji doświadczeń i doznań. Są to przeżycia, z którymi narrator może się utożsamiać, które może nawet współprzeżywać na zasadzie transowej, ale nigdy nie są one jego własnymi. Ograniczeniem pozostaje tu medium tekstowe.

W odniesieniu do architektury fizjologicznej należałoby z kolei zapytać, co dzieje się wówczas, gdy fokalizer, bohater, odbiorca i być może również narrator są tożsami albo gdy fokalizer jest jednocześnie bohaterem, narratorem i odbiorcą narracji. Jest to sytuacja mało prawdopodobna w literaturze i filmie⁸⁹, ale możemy ją zaobserwować w projektach relacyjnych. Sytuacja podstawowa jest taka: odbiorca, który wchodzi do przestrzeni projektu, nieustannie percypuje wszystko, co przynależy do danego uniwersum, oraz w nim uczestniczy. Staje się bohaterem danego świata, danej przestrzeni, gdyż to jego doświadczenie stanowi część składową projektu, ale w tym samym czasie percypuje całe działanie artystyczne, jest więc jego odbiorcą. Doznaje tego, czego doświadcza on sam jako bohater i subiektywny narrator albo przynajmniej „narratywizator”

⁸² Ibidem.

⁸³ M. Rembowska-Płuciennik, op. cit. s. 189.

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ Ibidem, s. 191.

⁸⁶ Ibidem, s. 190.

⁸⁷ Ibidem, s. 195.

⁸⁸ Ibidem, s. 198.

⁸⁹ Jest możliwa do zaistnienia w literaturze hipertekstowej, ale nie wyobrażam sobie takiego wariantu w pełnej wersji w literaturze tradycyjnej. W filmie odgrywanie tych ról w jednym czasie również wydaje się niemożliwe.

opowieści. Narracja jest tu tworzona jednocześnie z poziomu bohatera i odbiorcy, a ten ostatni w oczywisty sposób zyskuje dostęp do narracji kreowanej z perspektywy postaci – by podjąć za przytoczoną definicję focalizacji Hermana i Vervaecka. Odwołując się do rozpoznania Rembowskiej-Płuciennik, trzeba więc dodać, iż w takiej sytuacji stany wewnętrzne należą do bohatera zdarzenia, ale nie do innego podmiotu – co dla badaczki jest istotnym elementem focalizacji. Nie są reprezentowane czy symulowane, tylko psychosomatycznie odczuwane w dziele tworzoną *in statu nascendi*. Trudno jest natomiast wyobrazić sobie sytuację narracyjną w literaturze czy każdym innym medium bazującym na reprezentacji znakowej, która wykraczałaby poza symulacyjność. Nie mamy też w tym wypadku do czynienia z doświadczeniem intersubiektywnym, lecz raczej intrasubiektywnym, nadającym sens własnym doznaniom.

Tak „zredefiniowana” focalizacja wydaje się niezwykle interesującym wyzwaniem dla teorii narracji i nie sądzę, by można ją było w prosty sposób odrzucić jako coś przekraczającego ramy tej kategorii. Proponuję więc nazwać ją focalizacją afektywną w odróżnieniu od „focalizacji sensualnej” Rembowskiej-Płuciennik, by wskazać na to, iż mamy tu do czynienia nie tylko z próbą reprezentacji doświadczenia, ale z nim samym, często nie do końca zależnym od naszej świadomości. Kategoria ta podkreśla również przeplatanie się ze sobą funkcji – w tym wypadku przede wszystkim odbiorcy oraz bohatera narracji – oraz akcentuje sensualną, cielesną doznaniowość jako bazę dla funkcjonowania każdej z nich.

Analogicznej redefinicji mogłyby zostać poddane również inne istotne terminy w badaniach nad narracją, jednak na potrzeby artykułu wybrałam te, które udowadniają, jak sądzę, iż zastosowanie afektywności w rozważaniach nad narracyjnością jest możliwe nawet w odniesieniu do klasycznych pojęć, a reprezentacjonizm nie jest tu perspektywą nieprzekraczalną, ale podlegającą negocjowaniu.

Dalsze (albo już nie) perspektywy – narracyjność postantropocentryczna?

Zastosowanie teorii afektywnej do badań nad narracją może przynieść narratologii wiele interesujących rozwiązań teoretycznych i stworzyć pola badawcze, które będzie w stanie objąć za pomocą zredefiniowanych narzędzi i kategorii. Sam zwrot afektywny wiąże się też z kilkoma innymi tendencjami we współczesnej humanistyce, na których omówienie nie ma miejsca w niniejszym tekście, ale które z czasem, jestem przekonana, wyznaczą nową drogę w rozważaniach narratologicznych.

Najważniejsze spośród zagadnień związane są z nowym spojrzeniem na kwestię materialności oraz na powiązaną z nią koncepcję tak zwanych aktorów nieludzkich⁹⁰.

⁹⁰ Termin ten, używany często w humanistyce, odnosi się do teorii aktora-sieci (ANT) Brunona Latoura oraz na przykład do też Andrew Pickeringa czy Leviego Bryanta, rozważającego miejsce rzeczy oraz obiektów nieożywionych w (nie)ludzkim świecie. Koncepcja aktorów nieludzkich stanowi jedną z istotniejszych kategorii rozważanych w kontekście posthumanistycznej wizji świata, w dziedzinach takich jak studia nad zwierzętami, w medioznawstwie czy *object oriented philosophy* (nowej ontologii obiektów) oraz we wspomnianym nowym materializmie, oferującym innowacyjne dla humanistyki spojrzenie na materię, inspirowane osiągnięciami nauk ścisłych, przede wszystkim fizyki. Zob. B. Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, Kraków 2010, A. Pickering, *The Mangle of Practice. Time, Agency and Science*, Chicago 1996, L.R. Bryant, *The Democracy of Objects*, Open Humanities Press 2011.

Przykładem koncepcji łączących obie sfery refleksji są teoria tak zwanej wibrującej materii (*vibrant matter*) Jane Bennett⁹¹ oraz teoria hiperobiektów Timothy’ego Mortona⁹². Obie sytuują istotę ludzką w innym punkcie niż ten, który dotychczas był dla niego komfortową oczywistością – na linii oddziaływań różnorodnych sił natury, przepływów energii, przekształceń materii, które mają ogromne znaczenie polityczne i kulturowe, które tworzą więcej niż ludzki świat, ale są istotne również wtedy, gdy myślimy wyłącznie o historii ludzkości. Koncepcje te wskazują, jak wielki wpływ na rozwój człowieka miały czynniki nieludzkie – jak choćby szczepa bakterii we wspomnianym wcześniej projekcie Anny Dumitriu.

Taka „ucieleśniona” (*embodied*) czy wręcz postantropocentryczna narratologia pozostaje póki co w sferze eksperymentu myślowego, jednak warto dodać, że zwrot ten bynajmniej nie sprowadzałby się wyłącznie do próby odpowiedzi na pytanie, czy dane zwierzęta tworzą swoje narracje, a jeśli tak, to w jaki sposób i jakie (perspektywa skądinąd ze wszech miar interesująca), natomiast otwierałby miejsce dla opowieści tworzonych nie tylko przez istoty ludzkie, lecz także te odbywające się poza ludzką kontrolą i świadomością oraz dla pozaludzkich czynników wpływających na powstawanie narracji, opowieści, historii istotnych kulturowo. Jak pisze Michael Tollan:

„Narracja stanowi percypowaną sekwencję nieprzypadkowo powiązanych ze sobą zdarzeń, zazwyczaj angażujących, jako doświadczających agonistów, ludzi lub nieludzi, lub inne czujące istoty, z których doświadczeń my, ludzie, możemy czerpać”⁹³.

Postantropocentryzm nie jest tu czymś nawoływaniem do połączenia z naturą, ale próbą rozszerzenia granic naszej percepcji – biologicznej i kulturowej. Zazwyczaj z tego względu sprowadza się on do aporii znanej doskonale w filozofii: nie potrafimy zdać sprawy z postantropocentryzmu poza perspektywą antropocentryczną. Nawet jeśli jako aporia – z założenia – próba ta okaże się chybiona, wierzę, że konieczność redefinicji kluczowych kategorii i rozszerzenie teorii narracji w mniej oczywistą stronę może okazać się niezwykle cenne dla narratologii antropocentrycznej, ukierunkowanej między innymi na sferę cielesności.

Summary

Affective Tales of the Body: Narration and Narrativity in Biological Art

The paper aims to introduce biological art projects into the field of narration studies, with a focus on two examples: physiological architecture projects (including Jean-Gilles Decosterd’s and Philippe Rahm’s ‘Hormonarium’ and ‘Split time café’), which go beyond classical representation and concentrate on the hormonal dimensions or the movement of retina, trying to explore the affective aspects of the body, and the artistic experiments

⁹¹ J. Bennett, op. cit., s. xi.

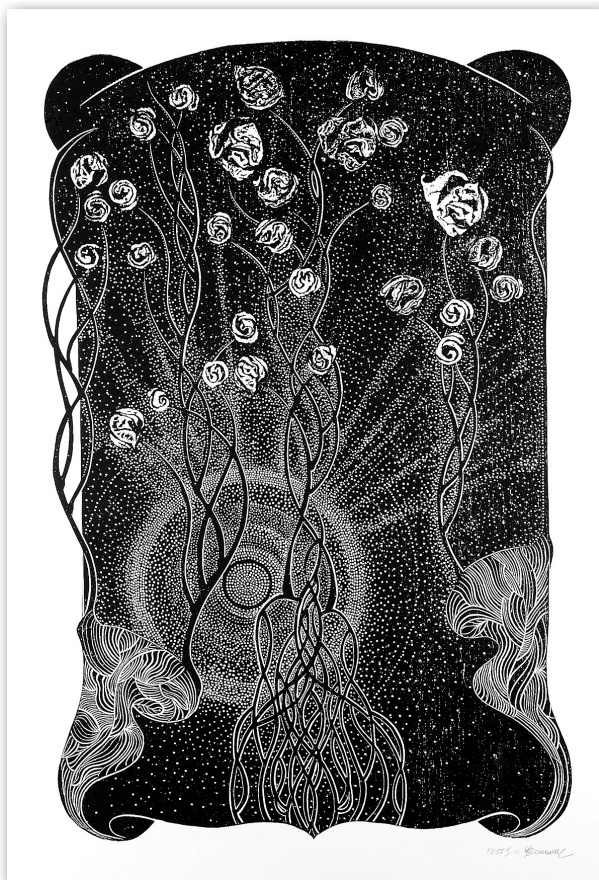
⁹² T. Morton, *Hyperobjects. Philosophy and Ecology after the End of the World*, Minneapolis 2013.

⁹³ M. Tollan, *Narrative: A Critical Linguistic Introduction*, Londyn 2001, s. 8.

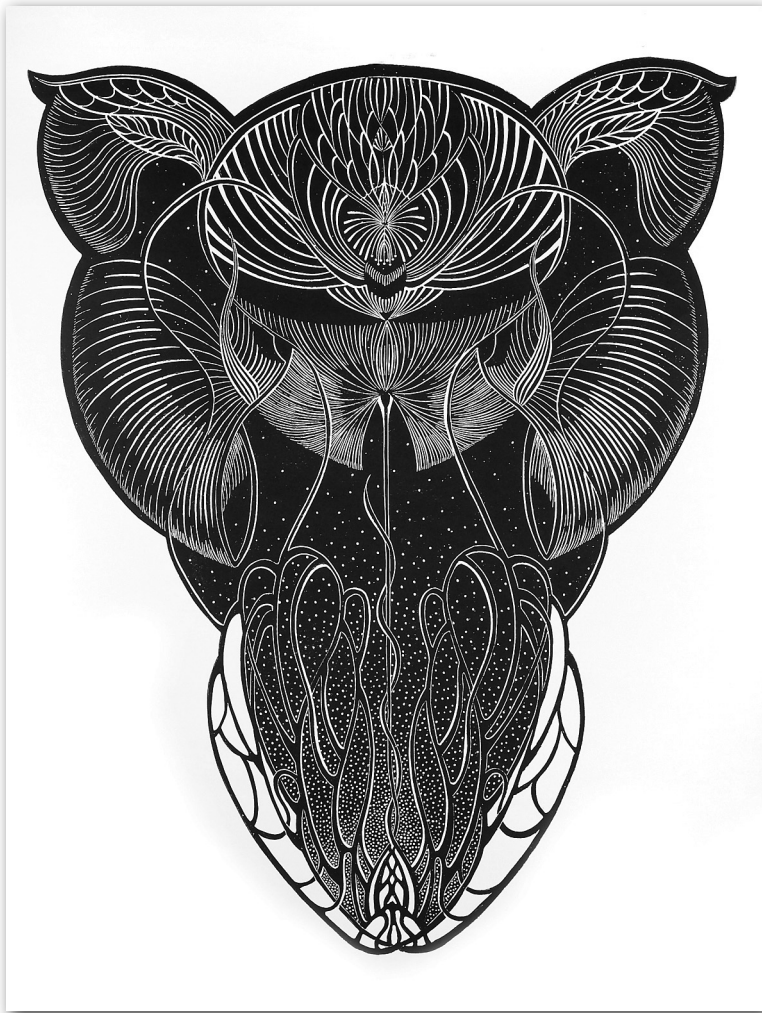
of Turkish artist Pinar Yoldas ('Fabula: Origins of Species', 'Speculative Biologies', 'After Evolution' and 'Remembering The Future') – sculptures, photos and instalations based on organic materials. The article combines the theory of affect, cognitive narratology, the concepts of storyworld and possible worlds, and redefines the terms of post-classical narratology in order to determine whether it is possible to construct a narrative beyond language, an embodied one.

Słowa kluczowe: afektywność, narracja, sztuka biologiczna, architektura fizjologiczna, światy możliwe, światopowieść, focalizacja, Pinar Yoldas, Decosterd & Rahm

Keywords: narrative, affective, bio-art, physiological architecture, possible worlds, storyworld, focalization, Pinar Yoldas, Decosterd & Rahm



Jagoda Pajdas-Siwanowicz



Jagoda Pajdas-Siwanowicz