

MONIKA ŻÓŁKOŚ (Uniwersytet Gdański)

TEATR OWADÓW

Monika Żółkoś – adiunkt w Instytucie Filologii Polskiej UG. W swojej pracy naukowej zajmuje się m.in. posthumanizmem oraz problematyką płci. Publikuje w czasopismach specjalistycznych oraz książkach zbiorowych. Członkini zespołu badawczego HyPaTia. Numer ORCID: 0000-0002-1644-973X

Abstract: Monika Żółkoś. „A Theater of Insects”

This article addresses the issue of the culture construction of visual experience focused on the world of insects. Various situations of observing these creatures have been framed in the context of a cultural theory that uses performative practices, such as training bees or flea circuses. An important aspect of this article concerns the technologies that facilitate a precise image of insects, such as the microscope or photography. This allows us her to explore epistemological questions and inquire into the limits of human knowledge in contact with animals.

Key words: Entomology; Animal Studies; Anthropocentrism

DOI: 10.34762/6bz6-6a32

To już naprawdę przesada. Można rozprawiać o zwierzętach używanych do rozmaitych praktyk scenicznych, od spektakli misteryjnych po teatr współczesny (zob.: Morawski, 2014). Można opisywać widowiska zwierzęce, pełniące złożone funkcje kulturowe w świecie człowieka – ogrody zoologiczne, spektakle cyrkowe, walki zwierząt, polowania, nawet egzekucje, w których wykonawcami woli społecznej stawały się lwy, niedźwiedzie czy byki¹. Można wreszcie pytać za Richardem Schechnerem o performatywny charakter niektórych zachowań małp człekokształtnych, by wskazać choćby przykład Mike’a, szympansa opisanego przez amerykańską prymatolożkę Jane Goodall, który rzucił wyzwanie innym samcom nie poprzez realny atak, lecz teatralne odegranie gestów dominacji². Ale owady? Czy próba objęcia tych zwierząt kulturowym dyskursem nie nasuwa wątpliwości, że posthumanistyczne przekroczenie posuwa się tym razem za daleko? Bo czym miałyby być ów tytułowy „teatr owadów” – poza grą znaczeń, która podkreśla spektakularność świata mikrofauny, wydobywa walory estetyczne, bogactwo form i kształtów? Na ile uprawnione jest inne niż metaforyczne wskazywanie na performatywny wymiar zwierząt, które zdają się odporne wobec jakiegokolwiek tresury i scenicznych zawłaszczeń? Problemów nastrocza nie tylko Linneuszowska systematyka, która mniej lub bardziej otwarcie podsuwa ujęcie hierarchiczne, a więc wpisane w biologiczną klasyfikację wartościowanie bytów, w myśl którego człowiek i insekt reprezentują bardzo odległe od siebie kategorie. Performatywność zasadza się na interakcji, wpisana jest w sytuację spotkania, która kreuje rodzaj chwilowej

wspólnoty, tymczasem pole relacji: człowiek – owad wyznaczają raczej pojęcia obcości, pęknięcia, braku. Jak zauważa Adam Dodd, „mimo że owady to zwierzęta fascynujące, ich obecność stwarza niewiele okazji do reaktywnej, społecznej interakcji. Relacje z różnymi ssakami, ptakami, rybami, gadami [...] mogą być odczuwane zarówno przez dorosłych, jak i dzieci, jako wartościowe ze społecznego, psychologicznego i środowiskowego punktu widzenia. Tymczasem owady są najczęściej postrzegane jako istoty «do oglądania», [...] bardziej roboty niż zwierzęta” (Dodd, 2012, s. 25). To ciekawe spostrzeżenie. Owady są ważną częścią naszego doświadczenia wizualnego; przykuwają wzrok, budzą potrzebę widzenia mikroskopowego, które wnika do świata ukrytego w niedostępnej dla ludzi skali. Stawiają nas w sytuacji, w której nie możemy przestać patrzeć. Szeroko rozumiana performatywność to nie tylko społeczne interakcje, ale zmienne, często niezwykle frapujące praktyki oglądu. Kulturowo kształtowane strategie widzenia i strategie niewidzenia, sytuacje odsłaniania i ukrywania czegoś przed wzrokiem widza. Może to właśnie dyskurs wizualności legitymizuje owo ryzykowne spotkanie performatyki z entomologią?

Nie ulega wątpliwości, że konceptualizacje owadów wykorzystujące pojęcia z zakresu sztuki scenicznej, jak i teatralne użycia tych zwierząt, są historycznie zmienne. Moment, w którym insekty po raz pierwszy pojawiają się jako część teatralnego imaginarium, zbiega się z kulturową zmianą optyki widzenia i nową skalą poznawczą, związaną z wynalezieniem mikroskopu. Owady wchodzą w obszar społecznego oglądu i stają się częścią praktyk performatywnych, które, jak pragnę tutaj pokazać, wykorzystują tę grupę zwierząt do modelowania ludzkiego świata, nałożenia nań określonych wyobrażeń dotyczących władzy, płciowości, narzędzi poznania. Stawiam sobie za cel uchwycenie pewnych przejawów tego procesu – w czterech odsłonach, ulokowanych w odmiennych kontekstach społecznych, a przede wszystkim w różnych porządkach czasowych. Zamierzam pokazać sprzężenie naszych wyobrażeń o owadach z przedstawieniowym charakterem kultury, jak również fascynującą zmienność tych konceptów.

Spojrzenie pierwsze: Thomas Moffet

Opublikowana w 1634 roku książka Thomasa Moffeta *Insectorum sive minimorum animalium theatrum* była jedną z pierwszych naukowych rozpraw w całości poświęconych

owadom (Moffet, 1658)³. Razem z albumem *Ignis* (1586) holenderskiego malarza Jorisa Hoefnagela oraz pracą *De animalibus insecti* (1602) Ulisse Aldrovandiego, włoskiego badacza i kolekcjonera, dzieło Moffetta tworzyło podstawy historii naturalnej opisującej anatomię, fizjologię i systematykę owadów. Mimo że każda z tych książek opublikowana została w innej dekadzie, wszystkie trzy powstały pod koniec XVI wieku i były tyleż efektem jednostkowych poszukiwań, ile przejawem intelektualnego klimatu swojej epoki, na której silne piętno odcisnęły wyprawy kolonialne, otwierające wyobraźni Europejczyków świat nieznaną dotąd fauny i flory. Jak zauważył w *Insectopedii* Hugh Ruffles, prace Hoefnagela, Aldrovandiego i Moffeta „położyły fundamenty nowożytnego dyskursu poświęconego owadom, tworząc naukowy projekt, który swoim oddziaływaniem objął cały kontynent; projekt, którego impulsem były eksploracje Nowego Świata, ekspansja oceaniczna i kupiecka sieć wymiany dóbr” (Raffles, 2010, s. 124-125). Thomas Moffet, angielski lekarz, botanik i fascynat mikrofauny, pracował nad swoją rozprawą w oparciu o notatki i szkice przejęte po zmarłym Thomasie Penny, który poświęcił ponad dwadzieścia lat na stworzenie kolekcji entomologicznej. Składała się ona zarówno ze szczegółowych rysunków, jak i zakonserwowanych różnymi metodami okazów. W książce poświęconej strategiom wizualizacji owadów w okresie wczesnej nowożytności Janice Neri pisze, że rozprawa Moffeta, która wyrosła z pracy innego naturalisty, stała się swoistym projektem wspólnotowym, źródłem zarówno wiedzy o owadach, jak również obsługującego tę wiedzę języka. Angielski badacz ukończył *Insectorum...* w 1589 roku, ale nie doczekał opublikowania pracy, którą rozbudowywał i cyzelował aż do śmierci w 1604 roku. Wówczas manuskryptem zaopiekował się przyjaciel Moffeta, który chętnie udostępniał go naukowcom zainteresowanym badaniem mikrofauny (zob.: Neri, 2011, s. 45-46). Łacińską wersję książki opublikowano w 1634 roku, angielską – w 1658, jako część *Historii czworonogich zwierząt* Edwarda Topsella. Nosiła krótki i dobitny tytuł: *The Theater of Insects*.

Podobnie jak wielu innych nowożytnych badaczy owadów, Thomas Moffet zajmował się zawodowo medycyną. To powiązanie dyscyplin jest znamienne. Ówczesny rozwój wiedzy dotyczącej ludzkiej fizjologii wytworzył wiele praktyk performatywnych, które podporządkowane były dążeniu do odsłonięcia – nierzadko publicznego i spektakularnego – tego, co dotąd wymykało się poznaniu: wnętrza ludzkiego ciała. Kapitałnym przykładem są aranżowane w teatrach anatomicznych specjalne seanse zwane „lekcjami anatomią”, podczas których uznani chirurdzy przeprowadzali sekcje zwłok, pokazując zgromadzonej publiczności warstwy tkanek, organy, a nawet wnętrza czaszki (zob.: Wilemska, Kidzińska, Kucharzewski, 2001, s. 71-76). Sławę tych widowisk utrwalił obraz Rembranta *Lekcja anatomii doktora Tulpa*. W rozprawie Moffeta opisy fizjologii owadów kilkakrotnie przeplatają się z dyskursem medycznym, chociażby w części poświęconej pasożytniczym we wnętrzu ludzkiego ciała robakom, które, według autora, mogą być spontanicznie wytwarzane przez

humory, płyny regulujące działanie organizmu⁴. Wspólne dla medycyny i pierwszych prób entomologicznych jest jednak coś innego: sytuacja podpatrywania materii pozostającej poza zasięgiem ludzkiego wzroku i uczynienie z aktu oglądu publicznego spektaklu. Teatralność lekcji anatomii zasadzała się bowiem nie tylko na praktyce szerzenia wiedzy (niektóre seanse przyciągały nawet po kilkuset widzów), ale manifestacyjności gestów wnikania do ludzkiego ciała. Tak też można rozumieć teatralny wymiar entomologicznego projektu Moffeta – malutkie zwierzęta, których skala sytuuje je na granicy widzialnego świata, stają się przedmiotem poznania, obiektem oglądu. Sygnalizowana w tytule dzieła widowiskowość owadów oznaczać więc może – po prostu – ich wejście w pole ludzkiego widzenia.

Nie jest przypadkiem, że prace Hoefnagela, Aldrovandiego i Moffeta powstają w tym samym czasie, w którym podejmowane są pierwsze próby wzmocnienia ludzkiego wzroku przez techniki mikro- i makroskopowe. Ich rozwój w kolejnym stuleciu przyczyni się do powstania szeregu kluczowych dla entomologii prac, w których pokazane zostaną obrazy powiększonych owadów i – niedostępne dotychczas wzrokowemu poznaniu – szczegóły anatomiczne tych zwierząt, by wymienić tylko *Micrographie* Roberta Hooke'a (1665) czy *Arcana Natura Detecta* Antoniego van Leeuwenhoeeka (1695). Jak pisze Adam Dodd w artykule poświęconym XVII-wiecznym praktykom powiększonego obrazowania owadów, nie można zapominać, że „wiedza [o ich] anatomii, zachowaniu i habitatach jest fundamentalnie zależna od technologii widzenia i kulturowych konwencji – szczególnie tych, które związane są z wynalazkiem mikroskopu i mikrografu” (Dodd, 2012, s. 16). Udoskonalane przez całe XVII stulecie przyrządy skopieczne odsłoniły nowe światy, umożliwiły obserwację zjawisk dotąd niedostępnych ludzkiemu poznaniu, zbyt małych lub zbyt odległych, by mógł je objąć wzrok człowieka⁵. Przełomowość *Teatru owadów* Moffeta polegała nie tylko na ustanowieniu entomologicznego dyskursu, ale również na tym, że praca wyrosła z próby zobaczenia owadów – i uczynienia ich widzialnymi dla czytelnika.

Janice Neri stawia w swojej pracy tezę, że nowożytne gromadzenie i przyswajanie wiedzy o owadach dokonywało się w dużej mierze poprzez zamianę w obraz. I to obraz puszczony w ruch: Moffet zbudował całą sieć kontaktów z podróżnikami, kupcami i naukowcami, którzy z różnych stron świata przesyłali mu zasuszone okazy oraz rysunki wyjątkowo imponujących osobników. Z Rosji otrzymał potężnego żuka, z Afryki – skolopendrę olbrzymią, z Konstantynopola – purpurowego chrząszcza. Wszystkie martwe i odpowiednio spreparowane. Współpracownicy wysyłali doń szczegółowe szkice przedstawiające tarantule, skorpiony, modliszki (zob.: Neri, 2011, s. 54). Niech nas nie martwi klasyfikacyjny nieporządek tych zbiorów: przed ustanowieniem przez Linneusza jego systematyki w poczet owadów zaliczano zwierzęta, które reprezentowały różne typy stawonogów. Były to arystotelesowskie *entoma*, zwierzęta o ciałach podzielonych na segmenty. Łączyły

je nie tylko porządek fizjologiczny, ale też, jak powiedzielibyśmy dzisiaj, aspekt afektywny, odnoszący się do postrzegania owadów jako istot antyludzkich, budzących irracjonalny lęk, wstręt, rozmaite biofobie⁶. Neri zauważa, że w entomologicznym projekcie Moffeta zasuszone owady i rysunki funkcjonowały wymiennie, jako część kolekcji, która faworyzowała wizualny aspekt poznania. Badaczka podkreśla, że owe „obrazy i praktyki ich wytwarzania odegrały kluczową rolę w nowożytniej koncepcji natury” (Neri, 2011, s. 55). To właśnie wówczas strategie gromadzenia wiedzy na temat roślin i zwierząt sprzęgają się z praktykami widzenia, podglądania, wystawiania na widok publiczny. Paradoksalność owadów w tak kształtującym się procesie poznawczym polegała na ich nieoczywistym statusie w obrębie świata widzialnego i niewidzialnego. Widoczne i bezpośrednio doświadczane, a jednak jakoś nieuchwytnie, niedostępne, stawiające opór władzy wzroku. Zbyt małe, by widzieć je dokładnie, i zbyt duże, by nie widzieć ich wcale.

Hugh Raffles podkreśla, że wyjątkowość projektu Tomasa Moffeta polegała na objęciu entomologicznym spojrzeniem wszystkich zwierząt, identyfikowanych przezeń jako owady, i opisanu ich językiem, który przeciwstawia się ujęciu degradującemu (zob.: Raffles, 2010, s. 125). Negatywne postrzeganie insektów miało dwa, często nakładające się, źródła: biblijne skojarzenie z grzechem, rozpadem i śmiercią⁷ oraz skalarny antropocentryzm. Ten ostatni można, za Adamem Doddem, określić jako postrzeganie i wartościowanie zwierząt pozaludzkich w relacji do rozmiarów dorosłego człowieka (zob.: Dodd, 2012, s. 28). Ciało ludzkie staje się rodzajem milcząco przyjętej normy. Gatunki przekraczające tę skalę budzą zachwyt ogromem, uruchamiają obrazowanie gigantyczne, istoty niewypełniające antropocentrycznej matrycy często widziane są nie tylko jako mikre, ale też błahe, bagatelne, niewarte uwagi⁸. W przeciwieństwie do tego ujęcia, Thomas Moffet pokazuje bogactwo owadziego świata, wielość gatunków i zdumiewającą złożoność zachowań, które podważają piramidę bytów, sytuującą chrabąszcze, mrówki czy osy w niskich rejestrach. W ramach tego przewartościowującego projektu angielski badacz ustanawia własną hierarchię, umieszczając na czele mikrofauny pszczołę, najważniejszą bohaterkę *Teatru owadów*. Jej nadrzędna pozycja wynika ze sprzęgnięcia z porządkiem ludzkim. I to nie tylko z uwagi na pożyteczność tego owada, ale również ze względu na podobieństwo społeczności pszczoł do świata człowieka. Opisuąc drobiazgowo funkcje pełnione w obrębie wspólnoty i bezwzględne oddanie jednostki wobec zbiorowości, Moffet wygłasza apoteozę pszczoł – owadów, które tworzą społeczeństwo oparte na idealnym porządku, bez buntu, słabości, zgubnego indywidualizmu. Tak funkcjonująca wspólnota jest dla badacza emanacją Boga w naturze, a jednocześnie rezonatorem monarchii. To jeszcze jedno możliwe wyjaśnienie teatralnej metafory zamieszczonej w tytule rozprawy: trzy porządki – Boski, ludzki i zwierzęcy – odbijają się w sobie nawzajem, stając się dla siebie rodzajem lustra, a jednocześnie wzajemnie się wzmacniając.

W 1599 roku w Londynie wystawiony zostaje *Henryk V* Szekspira, ostatnia odsłona kronik królewskich. Czy Moffet, wprowadzający wówczas poprawki do gotowego już, ale ciągle uzupełnianego *Teatru owadów*, widział tamtą inscenizację? Tego się zapewne nie dowiemy. Trudno jednak przeoczyć tak charakterystyczne dlań spiętrzenie znaczeń, wzajemne odbicie ludzko-owadziego porządku. W dramacie Szekspira reguły rządzące kolonią pszczoł pokazane zostały jako model dla ludzkiej zbiorowości. Ten obraz pojawia się w słowach biskupa Canterbury, w perspektywie teologicznej, według której, w społeczności pszczoł objawia się wyższy, metafizyczny porządek. Wizja owadów jako nośników boskości jest również ważna, może wręcz kluczowa, dla dzieła Moffeta, które Jussi Parikka określa wprost jako teologiczny tekst przyrodniczy (zob.: Parikka, 2017, s. 56). W scenie z *Henryka V* owadzia wspólnota staje się warunkiem trwania monarszego układu sił, a zarazem projekcją społecznego ładu:

Dlatego Niebios
Różne czynności dały różnym członkom,
Aby spełniały je z ciągłym staraniem,
Cel mając jeden: jest nim posłuszeństwo.
Pszczoly pracują tak; są to stworzenia,
Które, rządzone prawami Natury,
Uczą porządku człowiecze królestwa (Shakespeare, 1984, s. 24).

Claire Preston, autorka monografii poświęconej kulturowemu postrzeganiu pszczoł, podkreśla sprzęgnięcie naukowego języka Moffeta z ujęciem politycznym: „[...] opisał [pszczele] sposoby prowadzenia wojen i narad, uchwalanie praw i funkcjonowanie obywatelskich kar. Według niego, obowiązki w pasiece obejmują sprawowanie straży, wychowanie młodych, chowanie zmarłych, wydawanie sygnałów ostrzegawczych. Jego pszczoły to bez wątpienia monarchistki, które oplakują śmierć króla «tragicznym lamentem», żyją w państwie suwerennym, nie w tyranii; jeśli ich król zatraci się w żądzy, nie dokonują egzekucji, lecz podskubują mu skrzydła, aż zacznie zachowywać się właściwie” (Preston, 2006, s. 60). Nie ma wątpliwości, że z dzisiejszej perspektywy entomologiczna wiedza elżbietańskiego badacza jest nie do utrzymania, niemniej logika jego dyskursu wydaje się warta uwagi. Moffet opisuje wspólnotę pszczoł jako społeczeństwo samokorygujące się i używa do tego języka, który uderza rozbudowanym ciągiem antropomorficznych odwołań. Nie chodzi tu jednak o proste odnowienie tradycji bajki zwierzęcej. Owszem, w *Theatrum owadów* społeczeństwo pszczoł przedstawione zostało jako zorganizowane na kształt ludzkiej wspólnoty, ale jednocześnie elżbietańska struktura społeczna wydaje się przypominać niedoskonały jeszcze i wymagający zmian ul. Ludzie i owady przeglądają się w sobie, ich światy wzajemnie się odbijają. Nie są identyczne czy w pełni tożsame, to raczej mozaika podobieństw i różnic, bliskości i oddalenia.

Spojrzenie drugie: król pszczół

W swoim dziele Thomas Moffet przypisywał kluczowej dla funkcjonowania ula pszczole rolę króla, zgodnie z powszechnymi wyobrażeniami identyfikując ją jako samca. Płeć tego owada określano błędnie aż do lat siedemdziesiątych XVII wieku, kiedy to Jan Swammerdam dokonał sekcji pszczelej matki, odkrywając u niej żeńskie narządy rodne (zob.: Crane, 1999, s. 569; zob. też: Kooijmans, 2010). W pasjonującym artykule *Entertaining Entomology: Insects and Insect Performers in the Eighteenth Century* Deirdre Coleman pokazuje wpływ tego odkrycia na powstające w XVIII wieku narracje dotyczące żeńskiej seksualności oraz społecznego kontraktu płci, a także ówczesne wyobrażenia na temat natury i jej związków z kobiecością (zob.: Coleman, 2006)⁹. Można śmiało powiedzieć, że w XVIII stuleciu figura pszczelej matki obsługuje podobne fantazje i lęki, jak u progu XX wieku modliszka i pasożytnicza osa, opisane z entomologiczną pasją przez francuskiego przyrodnika Jeana-Henri Fabre'a¹⁰. Coleman przywołuje powstające w XVIII wieku prace naukowe dotyczące społecznego życia pszczół, podkreślając niejednorodność wyłaniających się z nich obrazów kobiecości: w niektórych kładzie się nacisk na „męski harem” trutni, podporządkowanych seksualności królowej i zabijanych, gdy spełnią rozplodową funkcję, w innych podkreślona zostaje rodzicielska rola głównej pszczoły, która jawi się jako fantazmat wyolbrzymionej matki, wcielenie kobiecej płodności. „Jest to figura wysoce niestabilna – pisze Coleman – jej władczość i królewskość zmieniają się w obraz udomowionego macierzyństwa, by po pewnym czasie znowu się wyłonić [w pierwotnej wykładni], ale w nowych okolicznościach i w innym kontekście” (Coleman, 2006, s. 116). Te roszady znaczeń są kluczowe dla przywoływanych w artykule australijskiej badaczki owadzich performansów, popularnych w XVIII stuleciu działań powstających na styku teatru i filozofii natury, z których najsłynniejsze były widowiska aranżowane przez Thomasa i Daniela Wildmanów.

Deirdre Coleman zbiera pamiętniki, recenzje, przewodniki miejskie i artykuły ukazujące się w Londynie w latach siedemdziesiątych XVIII wieku, w których pojawiają się wzmianki o działalności Wildmanów, stryja i bratanka. Zasłynęli oni w arystokratycznych kręgach miasta spektaklami z pogranicza akrobatyki, teatru i prestidigitatorstwa, w których wykorzystywali pszczele roje. Akcje Wildmanów były obliczone na wywołanie silnych emocji: szoku, zachwytu, grozy. Budziły u współczesnych ekscytację, ale też niedowierzenie, zwłaszcza że, jak podkreśla Coleman, obaj artyści długo utrzymywali w ścisłej tajemnicy sposób, dzięki któremu byli w stanie kierować zachowaniami owadów. Ich widowiska miały naukową podbudowę i oparte były na rzetelnej wiedzy entomologicznej, a jednocześnie robiły wrażenie akcji magicznych. Zdawały się nie tyle efektem tresury, ile zaklęcia zwierząt. Coleman zauważa: „[...] mimo że ówczesnie postrzegano pszczoły jako istoty bliskie człowiekowi (głównie z uwagi na miód i wosk), to same owady były uznawane za bardzo tajemnicze, a sztuka zajmowania się nimi zdawała się praktyką na wół czarodziejską, zarówno w odniesieniu

do środków ostrożności, jak i uroku [tych zwierząt]” (tamże, s. 115). Co najbardziej uderza w aranżowanych przez Wildmanów widowiskach, to centralne miejsce przyznane ciału performerera, które wchodzi w różne interakcje z otaczającym je rojem pszczół. Coleman wynotowuje szereg takich działań: Daniel Wildman ukazywał się publiczności z twarzą szczelnie pokrytą pszczołami, które tworzyły coś w rodzaju maski, z otworami na usta i oczy. Na dany przez artystę znak część owadów odlatywała na stół, a pozostałe posłusznie wracały do ula. Thomas Wildman zazwyczaj występował w stroju określanym przez siebie jako suknia z pszczół. Do swoich akcji wykorzystywał trzy roje, którymi dowolnie sterował, kierując je na swoje ciało, a następnie nakazując powrót do ustawionych na scenie uli. Jego ulubioną sztuczką była „żywa broda”, zarost stworzony z pszczół oblepiających policzki i głowę mężczyzny, które swobodnie zwisały, trzymając się wzajemnie za odnóża. Ostatecznie udało mu się wykorzystać do swoich występów aż sześć uli. Pszczele roje unosiły się nad głowami zdumionej publiczności, nikogo przy tym nie żądając, by po chwili podlecieć do Wildmana i pokryć całkowicie jego ramiona, klatkę piersiową i twarz. Podczas niektórych występów artysta podrzucał w górę całe „narecza” pszczół, które spokojnie opadały i chowały się do ula, nie czyniąc śmiałkowi żadnej krzywdy (zob.: tamże, s. 120-123). Wyeksponowanie ciała w pokazach Wildmana pozwala posłużyć się w odniesieniu do nich kategorią „teatralności” w znaczeniu, o którym pisała Erika Fischer-Lichte, zwracając uwagę na fakt, że w toku historycznych przemian tego pojęcia zaczęto tak określać „inscenizację cielesności, a więc pewien sposób prezentowania ciała i wystawiania go na pokaz” (Fischer-Lichte, 2018, s. 37). Działania tresera były teatralne nie tyle w odniesieniu do określonej konwencji scenicznej, ile poprzez koncentrację na cielesnej akcji, w ramach której ludzka fizyczność wchodziła w relację z groźną, a zarazem okiełznaną zwierzęcością.

W 1768 roku Thomas Wildman opublikował *A Treatise on the Management of Bees*, rozprawę o sztuce postępowania z pszczołami, w której wreszcie wyjawiał sekret swoich widowisk. Nauczył się kierować pszczołą w dowolne miejsce poprzez odpowiednie zawiadywanie królową, za którą tamte ślepo podążały. Wildman twierdził, że jest w stanie wypatrzyć matkę wśród roju, odczytać, w jakim jest nastroju i tak ją schować w połach ubrania, by nie rozdrażnić jej i nie narazić się na atak. Jak zauważa Coleman, naukowy dyskurs rozprawy opisującej charakter pszczelej matki jest nacechowany znamioną ambiwalencją. Wildman pisze o zmysłowym zapachu owada i delikatnym, pełnym czułości dotykaniu go; wydobywa kobiecy aspekt pszczoły, określa ją za pomocą seksualnie stylizowanego języka (zob.: tamże, s. 127). W ten sposób ujawnia się kluczowy, według badaczki, wymiar owadzich widowisk Wildmanów, które były nie tylko opowieścią o spotkaniu człowieka i zwierzęcia, ale też o relacji między płciami, o związku kobiecości z naturą i roli męskiego podmiotu w porządkowaniu tej żywiołowej siły. Jak pokazuje krytyka ekofeministyczna, powiązanie pierwiastka żeńskiego

ze zwierzęcością było i nadal jest częstą praktyką dyskursywną. W klasycznej dla tego nurtu pracy *The Death of Nature* Carolyn Merchant śledzi nowożytną przemianę wyobrażeń ukazujących naturę jako żywioł sfeminizowany, od renesansowych wizji przyrody-matki po wypracowany w czasie rewolucji przemysłowej obraz świata naturalnego jako domeny chaosu, który człowiek swoimi praktykami pacyfikuje i formuje. Badaczka stawia tezę, że renesansowe narracje o naturze, które sięgały po metafory ogrodu i kreowały obraz nieograniczonego w rozroście organizmu, zostały u progu XIX wieku wyparte przez wyobrażenia akcentujące mechaniczne aspekty świata przyrody. „W centrum organicznej teorii – pisze Merchant – znajdowała się identyfikacja natury, zwłaszcza planety Ziemi, z karmiącą matką; dobroczynną kobietą, która zaspokaja potrzeby ludzkości w ramach uporządkowanego, poukładanego świata. Ale siłę zyskiwał też inny, opozycyjny obraz: dzikiej i niekontrolowanej mocy, która przynosi [...] burze, susze, szeroko rozumiany chaos” (Merchant, 1989, s. 2). Badaczka podkreśla, że każde z wyobrażeń oznaczało inny projekt bycia w naturze i skierowanych na nią działań, kreśliło odmienny typ relacji człowieka ze światem pozaludzkim, a także – i ta podwójność widzenia jest dla wyводу Merchant kluczowa – odmienne odniesienie: męskie – żeńskie. „Nowy obraz przyrody jako kobiecości, którą należy kontrolować, rozkładać na części i analizować, legitymizował eksploatację zasobów naturalnych” (tamże, s. 189), pisze amerykańska ekofeministka. W jej wypowiedzi szczególnie uderza sprzęgnięcie degradującej konceptualizacji natury i płci; wzajemna wymiana między wyobrażeniami, którą spina sytuacja podporządkowania oraz imperatyw kontroli, rozumiany jako warunek utrzymania porządku i bezpieczeństwa. W tym obrazie „ludzkie” oznacza to, co męskie.

Teatralne akcje Wildmanów ukazują płciową wykładnię natury wyjątkowo radykalnie: kobiecość została w nich utożsamiona z pszczelimi rojem. Jawi się jako groźny, zdepersonalizowany żywioł, nieludzka energia, która przepływa między rozpadem a formą. Coleman pisze, że działania owadów w ramach prezentacji Wildmanów pozwalają myśleć o roju jako formie przedłużenia i usprawnienia ludzkiego ciała (zob.: Coleman, 2006, s. 124). Warto jednak polemicznie zauważyć, że oblepiony pszczołami mężczyzna tylko pozornie tworzy ludzko-owadzią hybrydę. Obraz człowieka, który zostaje, najdosłowniej, ubrany w owady, nie odsyła do żadnej formy wspólnoty. To raczej pokaz potęgi ludzkiej wiedzy, która daje przepustkę do kontrolowania zwierzęcości i naginania jej do woli performerów. Działania Wildmanów pokazują nie tyle spotkanie ludzkiej cielesności z owadami, ile mocny kontrast pomiędzy nimi. Animatorowi pszczoł nie dzieje się żadna krzywda, pszczoły nie żądają go, poruszają się na powierzchni ciała. Podczas gdy człowiek pozostaje nieporuszony, owady układają się w pączkującą materię, która przybiera dowolnie wskazane przez artystę kształty. Pszczele pokazy Wildmanów to widowiska poskramiania – i to nie tylko owadów. Coleman podkreśla, że Thomas Wildman był znany wśród współczesnych jako „król pszczoł”, co mogło pacyfikować

subwersywny obraz pszczelej społeczności jako wspólnoty, w której centralną pozycję zajmuje figura kobieca, a samce zdegradowane są do funkcji rozplodowej i po spełnieniu swej roli likwidowane: „[...] jest prawdopodobne, że uzurpując sobie siłę królowej i przedstawiając się jako «król», Wildman chciał przywołać niegdysiejszy obraz ula jako wspólnoty patriarchalnej i uświadomić w ten sposób, że jego płciowa organizacja jest odwróceniem praw natury” (tamże, s. 123), zauważa Coleman. Kobiecość ukazana jako groźna, niezindywidualizowana siła, niekontrolowany przepływ, bezforemny chaos zostaje – siłą woli i wiedzy performerów – okiełznana, przekuta w formę. Uderzająca jest zmysłowa bliskość, wręcz intymność tych spektakli, w których kobiece żywioł pod postacią roju pszczoł oblepia męskie ciało. Obraz jak z głośnej rozprawy Klausa Theweleita: stabilna, twarda męskość kontra miękka, płynna kobiecość, którą cechuje i płodność, i rozpad (zob.: Theweleit, 2015).

Spojrzenie trzecie: *circus minimus*

„W naturze nie występują formy miniaturowe; miniatura jest kulturowym produktem, wytworem oka, które wykonuje określone operacje i manipuluje, odnosząc się na różne sposoby do fizycznego świata” (Stewart, 1984, s. 55), pisze Susan Stewart w książce *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Jednym z głównych wątków tej niezwykle ciekawej pracy jest skalarny antropocentryzm i jego wpływ na nasze postrzeganie porządku naturalnego. Koncept miniatury wydaje się fundamentalnie zależny od antropocentrycznej wizji świata; owady same w sobie nie są przecież małe, tę cechę zyskują dopiero w ludzkiej perspektywie. Strategie miniaturyzującego widzenia często oparte są na napięciu między „ludzkim” i „nieludzkim”, widocznym i niewidocznym. Doskonałą ilustracją tego mechanizmu jest pchli cyrk, widowisko podporządkowane regule pomniejszenia. Teatralne użycie insektów polega tu na umieszczaniu ich w sytuacjach, które stoją w jawnej sprzeczności z owadzią skalą. Na odpowiednio zredukowanej cyrkowej arenie występują pchły, które zostały zaprzęgnięte do niewielkich karet, przypięte do łańcuszków, a nawet przebrane w miniaturowe stroje. Martin Parker, autor kulturowej analizy sztuki cyrkowej, dodatkowo wymienia wśród pchlich sztuczek skoki przez obręcz, żonglowanie, wyścigi zaprzęgów (Parker, 2011)¹¹. Te widowiska są manifestacyjnie dysonansowe, ich efekt opiera się na napięciu między postacią malutkiego pasożyta a rolą, w jaką został wtłoczony. Przy czym nie idzie tu jedynie o różnicę wzrostu, ale fakt, że owad usytuowany został w pozycji wytresowanego zwierzęcia, a niekiedy nawet człowieka. To, co nieokiełznane i dzikie, występuje w masce podporządkowania i uległości. Uciążliwy pasożyt staje się częścią sytuacji, której wykładnią jest ludzka przyjemność wzrokowa. Przebieranki i sztuczki cyrku pcheł są rewersem ich postrzegania przez ludzi w codziennym życiu: niemal niewidoczne, pozostające w bliskiej relacji z ciałem człowieka, które jest dla nich źródłem pożywienia, zostają podporządkowane przyjemności

patrzenia, a jednocześnie, zgodnie z alienującym charakterem tego zmysłu, oddalone, odcięte od bezpośredniego doświadczenia, okiełznane. Niespójność między skalą owada i skalą roli, między jego absolutną, nie-ludzką zwierzęcością a manifestacyjnie kulturowym charakterem cyrkowych obrazów sytuuje pchli cyrk po stronie tego, co kuriozalne, dziwaczne, nadmiarowe¹². Ciekawe, że widowisko, w które wpisana jest ludzka przyjemność patrzenia, uruchamia jednocześnie grę ze wzrokiem widza polegającą na nieobecności obiektu oglądu. Z jednej strony widzenie guliwierańskie¹³, z drugiej – zakwestionowanie widzenia, odebranie pewności, co naprawdę się ogląda. Wszak owady w cyрку pcheł są tak małe, że prawie ich nie widać. Mogłoby się wydawać, że widzowie przyglądają się samym urządzeniom, bez poruszających je zwierząt. Jednocześnie jednak, jak zauważa Susan Stewart, „pchli cyrk podsuwa wyjaśnienie tych działań; wiemy, że owady tam są, nawet jeśli nie możemy ich zobaczyć, tak jak w widzeniu mikroskopowym, które potwierdziło nasze fantazje o istnieniu mikrokosmosu” (Stewart, 1984, s. 56). Pchli cyrk to widowisko paradoksalne; istotą akcji jest jednoczesna obecność i „nieobecność” (nieostrzegalność) owadów.

Okres największej popularności pchlich cyrków przypada na wiek XIX. To właśnie wówczas zostały one upowszechnione w Stanach Zjednoczonych, dokąd przybyły z Europy, głównie z Anglii, ojczyzny tych widowisk, gdzie pojawiły się trzysta lat wcześniej. Thomas Moffet wspomina w *Teatrze owadów* o mężczyźnie imieniem Mark, który wykuł złoty łańcuszek o długości ludzkiego palca, z malutkim kluczykiem i zamkiem, by przymocować do niego pochwycone za szyje (sic!) pchły. Podobno owady z łatwością ciągnęły miniaturową konstrukcję, a całość nie ważyła więcej niż ziarno (zob.: Moffet, 1658)¹⁴. Autor XVI-wiecznej rozprawy entomologicznej ma na myśli Marka Scaliota, słynnego londyńskiego kowala. O jego miniaturowej uprzęży dla pcheł pisało wielu ówczesnych kronikarzy, a sława tego projektu rozpałała wyobraźnię londyńczyków przez całe stulecie. Zajmująco pisze o tym Jessica Wolfe w artykule *Circus Minimus. The Early Modern Theater of Insects*, która twierdzi, że zaprzęg Scaliota stał się „prototypem pchlich cyrków, powstających w Europie i Stanach Zjednoczonych w XVIII i XIX stuleciu, w których skrupulatnie trenowane pchły ciągnęły kabriolety i karawany, odgrywały pojedynki i bitwy morskie, występowały w kostiumach historycznych, a w kopenhaskim Tivoli [...], zamkniętym dopiero w 1974 roku, jeździły na trójkołowych rowerach” (Wolfe, 2017, s. 112). Badaczka podkreśla, że pierwsze zapiski dokumentujące wyczyn Scaliota kładły nacisk nie na siłę i sprawność owadów, lecz na precyzję miniaturowego mechanizmu i technologię, która pozwoliła stworzyć zaprzęg tak niewielkich rozmiarów. W ten sposób prototyp pchlego cyрку wpisywał się w kategorię przedmiotów oraz zjawisk, dla których owady stanowiły istotny wzorzec i punkt odniesienia (zob.: tamże, s. 113). Katalog obiektów miniaturowych obejmował nie tyle owady, ile mechanizmy zaprojektowane na kształt owadów, by wymienić choćby skonstruowaną w XV wieku przez niemieckiego matematyka Johanna Müllera żelazną

muchę, która podobno potrafiła unosić się w powietrze (zob.: Connor, 2008).

Wyobrażenia zbliżające do siebie insekty i maszyny rzucają nieco światła na to, dlaczego do sztuki cyrkowej wybierano właśnie pchły. Zanim wyjaśnię tę kwestię, chciałabym zauważyć, że pchła jako zwierzę wyjątkowo „gęste” znaczeniowo budzi rozliczne i niejednolite skojarzenia. Wylaniają się tu trzy pola wyobrażeń. Pierwsze z nich wiąże się z pasożytniczym trybem życia oraz rolą pchły w roznoszeniu chorób zakaźnych, co trwale wpisało tego owada w fantazje tanatyczne oraz mitologię zarazy i uczyniło zeń symbol waniatywny. Pokazała to dobitnie współczesna dramatopisarka Naomi Wallace w utworze *Tylko ta pchła*, studium relacji międzyludzkich zintensyfikowanych przez doświadczenie zamknięcia i otaczającą zewsząd dżumę, która dzięki insektom przenika do wyizolowanej przestrzeni bohaterów (zob.: Wallace, 2000). Drugi obszar wyobrażeń, też zresztą rozgrywany w dramacie Naomi Wallace, związany jest z obrazami zmysłowości i seksu. Pasożytnicza relacja z organizmem człowieka powodowała, że pchłę postrzegano jako zwierzę intymne, wnikaące w miejsca ukryte, bezwstydnie penetrujące zakątki ludzkiego ciała. Te skojarzenia były wyjątkowo silne w literaturze XVII wieku, co barwnie opisał w książce *Amor curiosus...* Radosław Grześkowiak, zwracający uwagę na szczególną nadobecność kobiecej cielesności w staropolskich utworach poświęconych pchłom i nierównej walce, jaką toczyli z nimi nasi przodkowie. Grześkowiak tropi splot narracji erotycznej z wątkami parazytologicznymi, podkreślając ukryty związek pchły z męskim pożądaniem i praktykami podglądania: „Po Dianie w kąpieli, którą podpatrywał Akteon, po nagiej Zuzannie podziwianej przez lubieżnych starców, po kąpiącej się pięknej Batszebie dostrzeżonej przez Dawida – panna tępiąca dokuczliwe pasożyty stanowiła czwarty najbardziej płodny artystycznie wojerystyczny temat dawnej sztuki” (Grześkowiak, 2013, s. 159). Najslyniejszą poetycką realizacją tego wątku pozostaje arcydzielny erotyk Johna Donne’a, który pokazał ukąszenie przez tego samego owada jako zmysłowe połączenie kochanków: „Popatrz uważnie, pchła bowiem przedstawia / To, czego pragnę, czego mi odmawiasz / Mnie ukąsiwszy, ciebie ukąsała / I krwię obiedwie w sobie pomieszała”¹⁵. Ugryzienie przez pchłę to jednocześnie zastępczy akt seksualny i miłosna komunika, podczas której to, co wzniosłe, spełnia się w obszarze ohydy, brudu, przyziemności. W poetyckiej wizji Donne’a pchła staje się zarazem zapowiedzią i narzędziem defloracji, emisariuszką męskiego pożądania.

Ostatni krąg wyobrażeń wiąże się z obrazem pchły jako swoistego nadorganizmu, insekta, który nawet w świecie owadów odznacza się wyjątkowymi przymiotami, właściwymi raczej maszynom niż istotom żywym. Jessica Wolfe stawia tezę, że to niezwykle zdolności motoryczne pcheł przesądziły o wyborze Scaliota, który zdecydował się te właśnie owady przypiąć do wykonanej przez siebie uprzęży. „Pchła jest w stanie pociągnąć ciężar siedemset razy cięższy od swojego; potrafi skoczyć siedem cali w górę i trzynaście w linii

horyzontalnej. To tak, jakby osoba licząca sześć stóp wzrostu podskoczyła na wysokość 160 stóp lub wykonała skok w przód długości 295 stóp”, pisze badaczka zauważając, że opis wynalazku Scaliota zamieszczony w *Teatrze owadów* budzi skojarzenia z pokazami cyrkowych siłaczy, a jednocześnie wpisuje się w teologiczny dydaktyzm Moffeta, który przyrównywał tego wyjątkowego owada do Dawida pojedynkującego się z Goliatem (zob.: Wolfe, 2017, s. 114). Cyrk Scaliota sytuował się w kręgu wyobrażeń mechanicznych zarówno z powodu użycia pcheł, których wyjątkowe zdolności budziły skojarzenia z czymś skonstruowanym, automatycznym, jak i z uwagi na mikroskopijne rozmiary tych insektów, co tworzyło iluzję mechanizmu oderwanego od źródła ruchu. Automatyzm zachowań owadów sprawia, że zdają się one w jakimś sensie sztuczne, zaprogramowane. Interesująco rozwija te wątki Jussi Parikka w książce *Owady i media*, odsłaniając wielorakie powiązania między technologią a światem insektów. „Instynkt często uważano za cechę, która takie choćby zwierzęta jak owady odróżnia od ludzi, zbliżając zarazem do maszyn – pisze Parikka – [...] entomolog Jean-Henri Fabre akcentował tę właśnie cechę owadów, nazywając je maszynami napędzanymi przez wewnętrzny przymus powtarzania, niezmiennymi w swej przedustawnej naturze” (Parikka, 2017, s. 83). Nie wchodząc zbyt głęboko w kwestię automatyzmu owadzich działań, który, według niektórych badaczy, jest problematyczny (zob.: Raffles, 2010, s. 46-70), warto zauważyć, że sytuowanie owadów po stronie sztucznych bytów czyni z cyrku pcheł widowisko, w którym główne napięcie przebiega między żywym i martwym, organicznym i skonstruowanym. „Jeśli we wczesnej kulturze nowożytnej konstruuje się miniaturowe maszyny, które mają przypominać owady – pisze Jessica Wolfe – to dlatego, że insekty są postrzegane jako urządzenia, a przynajmniej istoty bardzo do urządzeń podobne, obiekty, które tylko wydają się żywe [...]” (Wolfe, 2017, s. 112). Badaczka zauważa, że pierwsi naukowcy poddający owady obserwacjom mikroskopowym, jak Robert Hooke czy Henry Power, porównywali te zwierzęta do zegarków i określali mianem „małych automatów”. W ten sposób nie tylko podkreślali precyzję, złożoność i niezwykle umiejętności małego organizmu, ale też zwracali uwagę na to, jak dalece struktura i mechanika owadziego ciała uniemożliwia filozofom natury określenie jednoznacznej granicy między przyrodą ożywioną i nieożywioną (zob.: tamże, s. 115). Owad jawi się jako zwierzę, które samym swoim istnieniem podważa fundamentalny dualizm świata naturalnego; istnienie subwersywne, które wymyka się jednoznacznej kategoryzacji. W tym właśnie przejawia się, według Wolfe, teatralność, wyzyskana przez Marka Scaliota i innych twórców pchlich cyrków: owady naśladują życie, „pomimo, a może właśnie dokładnie dlatego, że w powszechnych wyobrażeniach [wczesnonowożytnych] postrzegano je jako nie w pełni żywe” (tamże, s. 111). Cyrk pcheł ujawnia kluczową cechę owadziego imaginarium: one nie są żywe, tylko „jak żywe”, nie są też maszynami, tylko są „jak maszyny”. Teatralność pcheł użytych do cyrkowego widowiska polega więc na odgrywaniu zarówno istnienia

organicznego, jak i istnienia automatycznego – one same zaś sytuują się w dyskursywnej szczelinie, w poprzek fundamentalnych kategorii. Nieskończenie daleko, a jednak niepokojąco blisko nas.

Spojrzenie czwarte: pochwała mimikry

Jo Whaley, amerykańska artystka specjalizująca się w fotografiach mikrofauny, zatytułowała jeden ze swoich albumów *Teatr owadów*. Skojarzenia z dziełem Moffeta wydają się zasadne. Whaley wpisuje się w długą tradycję poszukiwania sposobów wizualizacji zwierząt, które żyją na granicy świata widzialnego i niewidzialnego (dla człowieka). Można wręcz powiedzieć, że artystka świadomie powtarza gest angielskiego przyrodnika; wydobywa spektakularność owadów, by przyciągnąć do nich ludzkie spojrzenie. Owady fotografowane przez Jo Whaley są najczęściej unieruchomione, a jednocześnie ukazane poprzez bogactwo detalu, precyzję tworzących je drobin, kruchość miniatury. Ta strategia wizualizacji inicjuje szczególną grę ze wzrokiem widza, który nie jest pewien, czy ogląda owada, czy też naśladujący go artefakt. Spojrzenie skierowane na fotografię z *Teatru owadów* staje się spojrzeniem mikroskopowym, jakby w spotkaniu z obrazem wyostrzało się i wzmacniało. Zdjęcia Jo Whaley są bowiem skupione na najdrobniejszych szczegółach: delikatne żyłki tworzą misterny wzór na przezroczystych skrzydłach motyla z rodzaju *Cithaerias*, wspinająca się po liściu gąsienica ma na każdym segmencie plamkę w kształcie małego oka z wyraźnie zaznaczoną żrenicą, faktura ómy oddana została z taką pieczołowitością, że widać finezyjny meszek pokrywający skrzydła i odwłok. Jest w tych zdjęciach jakiś estetyczny naddatek, jakby były efektem stylizacji, a nie chwytności natury w jej najbardziej filigranowych przejawach. Owady na fotograficznych obrazach Whaley są wyjęte z porządku biologii i ułożone w przestrzeni kultury – na tle wielobarwnych tkanin, pomalowanych kawałków drewna, zapisu nutowego czy tarczy starego zegara. Amerykańska artystka manifestacyjnie przełamuje konwencję fotografii przyrodniczej, która polega na tworzeniu iluzji, że oto obcujemy z naturą w stanie „czystym” i nienaruszonym przez obecność człowieka, z przyrodą „taką, jaka jest”. Sztuczny *entourage* tych obrazów nie wywołuje jednak poczucia dysonansu. Owady harmonizują z kulturowym tłem, które wydobywa niezwykłą kolorystykę tkanek, finezyjność wypustek, subtelny zarys skrzydeł, bogactwo faktur – czasem szklistej i twardej, innym razem jedwabistej, miękkiej, puszystej. Whaley fotografuje chrząszcze, koniki polne, ale przede wszystkim motyle, które – w przeciwieństwie do innych rzędów owadów – nie przywołują abiektalnych skojarzeń. Wiotkość, delikatność i chwilowość istnienia uczyniły z nich symbol przemijającego piękna. Amerykańska fotografka pomija biologiczną wykładnię ich wyglądu; na jej obrazach niezwykle barwy i kształty owadów, oderwane od naturalnego środowiska, nie służą strategii przetrwania ani rozrodczości. Wydają się wcieleniem czystego piękna, które lokuje się poza życiową pragmatyką czy regułami doboru naturalnego.

Do czego odnosi się tytułowy teatr owadów? Zapewne do samej strategii fotografowania, która transformuje porządek naturalny w zdarzenie o charakterze estetycznym. W tym ruchu od biologii do estetyki szczególną rolę odgrywa mimikra. W albumie Jo Whaley motyle, chrząszcze i pasikoniki harmonizują z kolorystyką tła, zdają się wręcz spajać z wielobarwnym materiałem czy porowatą powierzchnią papieru. Pojęcie mimikry, odsyłające do strategii maskowania i podszycywania się, zrobiło ogromną karierę w krytyce postkolonialnej za sprawą Homi Bhabhy. Jak dowodzi indyjski badacz, problem mimikry nie tylko otwiera problematykę tożsamości, ale ma również swoisty rys performatywny; naśladowanie kogoś nie jest prostym udawaniem innego, ale zawiera nieodmiennie element przesunięcia i niespójności z modelem, przez co sam akt powtarzania modelu cudzego istnienia traci transparencję, staje się jawny, a niekiedy nawet niezamierzenie parodystyczny (Bhabha, 2010, s. 79-88). Na fotografiach Jo Whaley ważne są nie same postaci owadów czy wizualne walory otaczających je przedmiotów, ale estetyczna gra, jaka rodzi się pomiędzy nimi. Roger Caillois, autor pamiętnych esejów o modliszce oraz o skrzydłach motyla, zauważał, że fenomenowi mimikry nie da się wyjaśnić biologiczną pragmatyką i sprowadzić do strategii adaptacyjnych. W artykule *Mimicry and Legendary Psychastenia* podkreślał bogactwo i wewnętrzne różnicowanie tego zjawiska w świecie przyrody; należy doń zarówno upodabnianie się bezbronnych gatunków do owadów drapieżnych, maskowanie polegające na przybieraniu wyglądu korzenia czy kwiatu, jak i swoista niewidoczność, którą francuski filozof opisuje na przykładzie motyla składającego skrzydła w taki sposób, by przybrać kształt cienkiej linii (zob.: Caillois, 2003, s. 96). Caillois podkreśla, że mimikra nie tylko nie gwarantuje przetrwania (okazuje się skuteczna jedynie w odniesieniu do drapieżników, u których dominuje zmysł wzroku), ale w określonych przypadkach może ściągnąć na zwierzę niebezpieczeństwo, jak dzieje się w wypadku gąsienic, upodabniających się do ścinianych przez ogrodników roślin, czy liśćców, którym zdarza się przez pomyłkę zjadać się nawzajem (zob.: tamże, s. 97). Francuski badacz jest wręcz manifestacyjnie antydarwinowski: motywacja biologiczna, skoncentrowana na strategiach przeżycia, nie wyjaśnia, według niego, fenomenowi mimikry. Nie jest ona dziełem przypadku, który, jak wiadomo, stanowi jeden z kluczowych elementów teorii doboru naturalnego. Aby dotrzeć do ukrytego sensu mimikry, Caillois przywołuje pojęcie psychastenii, zaburzenia, które polega na poczuciu zlewania się z otoczeniem i utraty wyrazistych granic jednostkowej tożsamości. „Przestrzeń ściga ich, osacza i trawi w gigantycznym procesie fagocytozy – pisze filozof o osobach dotkniętych tym rodzajem nerwicy – [...] wówczas ciało i umysł oddzielają się, a podmiot wykracza poza granice swojej skóry i staje na zewnątrz własnych zmysłów. [...] Dokonuje się depersonalizacja poprzez asymilację z przestrzenią. To samo morfologicznie ujęta mimikra powoduje u pewnych gatunków zwierząt” (tamże, s. 100). Na fotografiach Jo Whaley ta interakcja zdaje się obustronna: widz nie jest pewny, czy

to owad naśladuje kolor i fakturę przedmiotu, czy też przestrzeń upodabnia się do owada. Tak skomponowane zdjęcia nie tyle pokazują przejście od natury do kultury, ile podważają ich binarną opozycyjność, problematyzując wzajemną relację pomiędzy nimi. W tym aspekcie bliskie są ujęciu posthumanistycznemu, które kwestionuje mocne przeciwstawienie porządku biologicznego porządkowi społecznemu, wskazując na skomplikowaną sieć zależności i powiązań między nimi. W świetle fotografii z *Teatru owadów* Whaley, esencjalne rozumienie kategorii „natury” i „kultury” staje się niefunkcjonalne, a same pojęcia okazują się rozchwiane, niestabilne, podlegające sensotwórczym negocjacjom.

Spojrzenie piąte, ostatnie

Problematyzacja doświadczenia wzrokowego to ważny wątek narracji ekokrytycznych. Kapitalnym przykładem jest monumentalna praca *Looking at Animals in Human History* Lindy Kalof, która ukazała różnorodność historycznie zmiennych sytuacji patrzenia na zwierzęta, wprzęgania ich w praktyki performatywne i tworzenia wizualnych reprezentacji zwierzęcości (zob.: Kalof, 2007). Autorka poświęca dużo miejsca działaniom, w ramach których doświadczenie obserwowania, podziwiania i podglądania zwierząt służy wytwarzaniu pojęć: „ludzkie”/„nie-ludzkie”. Brytyjska badaczka opisuje praktyki kulturowe, w których zwierzę ukonstytuowane zostało jako obiekt oglądu, a spojrzenie okazuje się przywilejem człowieka. W całej swej kulturowej i historycznej zmienności są to sytuacje, w których sam akt patrzenia legitymizuje władzę człowieka nad światem naturalnym, a jednocześnie jest najbardziej ewidentną formą jej sprawowania.

Trudno oprzeć się poczuciu, że owady komplikują ten, i tak nieoczywisty, układ. Sytuacja patrzenia na insekty wydaje się rozpięta między fascynacją a doświadczeniem abiektałnym. Na kartach rozprawy Thomasa Moffeta, w akcjach Wildmanów czy na scenie pchlego cyrku owady znajdują się w centrum widzenia, a akt oglądu w mniej lub bardziej świadomy sposób łączy się z fantazją o ich okiełznaniu, czasem dosłownym, częściej symbolicznym. Zachwycająca wielość gatunkowa insektów nieodmiennie stawia nas w pozycji kogoś, kto nie ma pełni władzy poznawczej i, mimo coraz sprawniejszej technologii, wciąż nie może swoim spojrzeniem objąć całej gromady tych zwierząt. Entomolodzy są co do tego zgodni: większości gatunków nigdy nie poznamy. Owady nie poddają się łatwo ludzkiemu wzrokowi, zdemaskowanemu w swoich niedoskonałościach i skalarnych ograniczeniach. Jeśli owady to zwierzęta, które rzucają wyzwanie naszemu doświadczeniu wzrokowemu – a tak chciałam je pokazać – to trudno zignorować fakt, że współczesna perspektywa, uwarunkowana specyfiką antropocenu, przynosi zupełnie nowe otwarcie tego problemu. Szóste wymieranie zwierząt, o którym coraz głośniejszą mową mówią naukowcy, dotyka przede wszystkim owady¹⁶. Znikają tysiące gatunków, z których wiele nigdy wcześniej nie zostało opisanych ani nawet zaobserwowanych przez człowieka. Ten proces znajduje odzwierciedlenie

w narracjach późnego antropocenu, opartych na obrazach pustki, zmierzchu, zerwanych relacji. Jak w *Historii pszczół* Mai Lunde, pokazującej postapokaliptyczny świat bez owadów, w którym ludzie własnoręcznie zapylają drzewa owocowe. Wymykanie się tych zwierząt naszemu spojrzeniu ma dzisiaj i takie znaczenie.

¹ Na ten temat pisałam więcej w artykule *Teatr zwierzęcej śmierci* (zob.: Żółkoś, 2014).

² Jane Goodall podkreśla w swoich zapiskach performatywny charakter sceny, w której Mike uderzając o siebie puszkami, wydając groźne okrzyki i gwałtownie kołysząc się na boki zdołał oneśmielić samców zajmujących silniejszą od niego pozycję w stadzie: „Wszystkie szympany były pod wrażeniem tych wyjątkowych, głośniejszych i często przerażających widowisk”. Badaczka zobaczyła później innego samca, Figana, który w samotności ćwiczył te same zachowania, wykorzystując porzucone przez Mike’auszki, co wzmacnia jeszcze performatywny wymiar całego zdarzenia (zob.: Goodall, 1990, s. 44; jeśli nie zaznaczono inaczej, tłumaczenie moje – MŻ). Laura Call zwraca uwagę, że to właśnie opisana przez Goodall scena skłoniła Richarda Schechnera do rozszerzenia teorii performatywności na inne naczelne poza *homo sapiens*. „Performans to pojęcie włączające – pisał Schechner – Teatr jest tylko jednym z węzłów nieustającego zjawiska, które rozciąga się od rytualizacji zwierząt (w tym człowieka) do performansów codzienności”. R. Schechner, [1988], s. 208. Cyt za: Cull, 2015, s. 22.

³ Kopia na stronie: <https://archive.org/details/historyoffourfoo00tops/page/1100> [dostęp: 9 VI 2019].

⁴ Więcej na ten temat pisze Allana Skuse w pracy poświęconej zomorficznym wyobrażeniom choroby nowotworowej w nowożytnej Anglii (zob.: Skuse, 2015, s. 70).

⁵ Warto na marginesie odnotować stanowisko Anny Lowenhaupt Tsing, która w artykule *On Nonscalability* przygląda się krytycznie zachodniej praktyce skalowania i opisuje ją w kontekście praktyk kolonialnych. Według badaczki obsesja coraz bardziej precyzyjnego widzenia odrealnia obserwowaną rzeczywistość, zamienia ją w wykreowaną fantazję, w ramach której to, co różnorodne i niejednolite zostaje zunifikowane – zob.: Lowenhaupt Tsing, 2012, s. 507. Cyt. za: <https://muse.jhu.edu/article/485828> [dostęp: 19 IX 2019].

⁶ Więcej na temat afektywnego potencjału insektów piszę w artykule *Mikro-fobie i makro-lęki. Owady jako wyzwanie dla Animal Studies* (zob.: *Zwierzęta i ich ludzie*, 2015).

⁷ Na temat wanitatywnych znaczeń przypisywanych muchom ciekawie pisze Steven Connor w poświęconej temu owadowi monografii (zob.: Connor, 2008).

⁸ Warto za Adamem Doddem podkreślić, że pierwszą próbę przezwyciężenia skalarne antropocentryzmu podjął już Pliniusz Starszy, który w swojej *Historii naturalnej* pisał: „zachwycamy się słoniami (...), gwałtownością byków, łapczywością tygrysów i grzywami lwów, podczas gdy prawdziwa tajemnica Natury objawia się w najmniejszych istotach” (cyt. za: Dodd, 2012, s. 28).

⁹ Podaję za: https://www.researchgate.net/publication/249874980_Entertaining_Entomology_Insects_and_Insect_Performers_in_the_Eighteenth_Century [dostęp: 28 V 2019].

¹⁰ Dotąd na język polski przetłumaczono jedynie fragmenty wielotomowego dzieła *Souvenirs Entomologiques*. Zob.: Fabre, 1925. O opisach zachowań os w pismach francuskiego przyrodnika i wpływie tych obrazów na literacką wyobraźnię Witkacego interesująco pisał Jan Gondowicz (zob.: Gondowicz, 2008).

¹¹ Za: <https://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/0170840611403668> [dostęp: 18 VI 2019].

¹² Podobne cechy Martin Parker przypisuje cyrkowi. Opisuje je jako pełne anomalii widowisko, którym rządzą niezwykłość i transgresja.

¹³ Na temat widzenia guliwierańskiego w sztuce współczesnej inspirowano pisał Tomasz Swoboda. Zob. Swoboda, 2013.

¹⁴ Kopia na stronie: <https://archive.org/details/historyoffourfoo00tops/page/1100> [dostęp: 9 VI 2019].

¹⁵ J. Donne, *Pchła*, przeł. J.S. Sito; cyt. za: Sito, 1981, s. 50.

¹⁶ Goulson, 2018; Kolbert, 2016.

Bibliografia:

- Bhabha, Homi K., *Mimikra i ludzie. O dwuznaczności dyskursu kolonialnego*, w: tegoż, *Miejsca kultury*, przeł. T. Dobrogoszcz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2010.
- Caillois, Roger, *Mimicry and Legendary Psychasthenia*, [w:] *The Edge of Surrealism. A Roger Caillois Reader*, ed. C. Frank, Duke University Press, Durham and London 2003.
- Coleman, Deirdre, *Entertaining Entomology: Insects and Insect Performers in the Eighteenth Century*, „Eighteenth-Century Life” 2006, nr 3, s.107-134.
- Connor, Steven, *Mucha. Historia, antropologia, kultura*, Universitas, tłum. B. Stanek, Kraków 2008.
- Crane, Eva, *The World History of Beekeeping and Honey Hunting*, Routledge, New York 1999.
- Cull, Laura, *From „Homo Performance” to Interspecies Collaboration*, [w:] *Performing Animality. Animals in Performance Practices*, ed. L. Orozco and J. Parker-Starbuck, Palgrave Macmillan, London 2015.
- Dodd, Adam, *Minding insects: scale, value, world*, [w:] *The Management of Insects in Recreation and Tourism*, ed. R.H. Lemelin, Cambridge University Press 2012.
- Dodd, Adam, *Size is in the Eye of Beholder: On the Cultural History of Microfauna in Seventeenth-Century Europe*, [w:] *Assigning Cultural Values*, ed. K. Aukrust, Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Frankfurt 2013.
- Fabre, Jean-Henri, *Z życia owadów. Pisma wybrane z „Souvenirs Entomologiques”*, przeł. Z. Boguszewicz, M. Górską, wyd. 2, Książnica Atlas, Lwów, Warszawa 1925.
- Fischer-Lichte, Erika, *Performatywność. Wprowadzenie*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2018.
- Gondowicz, Jan, *Osa*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2008 nr 3-4.
- Goodall, Jane, *Through a Window. My Thirty Years with the Chimpanzees of Gombe*, Houghton Mifflin Company, Boston 1990.
- Goulson, Dave, *Łąka*, przeł. K. Iwaszkiewicz, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2018.
- Grześkowiak, Radosław, *Pchła – zapomniany temat erotyczny*, [w:] tegoż, *Amor curiosus. Studia o osobliwych tematach dawnej poezji erotycznej*, Wydawnictwo Muzeum Pałac w Wilanowie, Warszawa 2013. <https://muse.jhu.edu/article/485828> [dostęp: 19 IX 2019].

- https://www.researchgate.net/publication/249874980_Entertaining_Entomology_Insects_and_Insect_Performers_in_the_Eighteenth_Century [dostęp: 28 V 2019].
- Kalof, Linda, *Looking at Animals in Human History*, Reaktion Books, London 2007.
- Kolbert, Elizabeth, *Szóste wymieranie. Historia nienaturalna*, przeł. T. Grzegorzewska, P. Grzegorzewski, Grupa Wydawnicza Foksal, Warszawa 2016.
- Kooijmans, Luuc, *Niebezpieczna wiedza. Wizje i lęki w czasach Jana Swammerdama*, przeł. R. Pucek, Wydawnictwo Aletheis, Warszawa 2010.
- Lowenhaupt Tsing, Anna, *On Nonscalability. The Living World Is Not Amenable to Precision-Nested Scale*, „Common Knowledge” 2012 nr 18.
- Merchant, Carolyn, *The Death of Nature. Women, Ecology and the Scientific Revolution*, wyd. 2, Harper One, New York 1989.
- Moffet, Thomas, *The Theater of Insects or of lesser leaving Creatures*, [w:] E. Topsell, *The History of Four-footed Beasts and Serpents*, London 1658. Kopia na stronie: <https://archive.org/details/historyoffourfo-o00tops/page/1100> [dostęp: 9 VI 2019].
- Morawski, Piotr, *Niesamowitość i realizm: zwierzęta na misteryjnej scenie*, „Pongo. Ludzie i zwierzęta”, t. VI, Instytut Kultury Polskiej, Warszawa 2014, s. 274-290.
- Neri, Janice, *The Insect and the Image. Visualizing Nature in Early Modern Europe, 1500–1700*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London 2011.
- Parikka, Jussi, *Owady i media*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2017.
- Parker, Martin, *Organizing the Circus: the Engineering of Miracles*, „Organization Studies” 2011 nr 4.
- Preston, Claire, *Bee*, Reaktion Books, London 2006.
- Raffles, Hugh, *Insectopedia*, Vintage Books, New York 2010.
- Schechner, Richard, *Performance Theory*, Routledge, London and New York 1988.
- Shakespeare, William, *Dzieje żywota króla Henryka Piątego*, przeł. M. Słomczyński, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984.
- Sito, Jerzy Stanisław, *Poeci metafizyczni*, Pax, Warszawa 1981.
- Skuse, Allana, *Constructions of Cancer in Early Modern England. Ravenous Natures*, Palgrave Macmillan, New York 2015.
- Stewart, Susan, *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, The Johns Hopkins University Press, London 1984.
- Swoboda, Tomasz, *Obraza obrazu*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2013 nr 3.
- Theweleit, Klaus, *Męskie fantazje*, przeł. M. Falkowski i M. Herer, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2015.
- Wallace, Naomi, *Tylko ta pchła*, tłum. M. Semil, „Dialog” 2000 nr 2.
- Wilemska, Katarzyna; Kidzińska, Małgorzata; Kucharzewski, Marek, *Lekcje anatomii w obrazach mistrzów holenderskich epoki Renesansu*, „Annales Academiae Medicae Silesiensis” 2001 nr 3.
- Wolfe, Jessica, „Circus Minimus”. *The Early Modern Theater of Insects*, [w:] *Performing Animals. History, Agency, Theater*, ed. K. Raber, M. Mattfeld, The Pennsylvania State University Press, Pennsylvania 2017.
- Zwierzęta i ich ludzie. Zmierzch antropocentrycznego paradygmatu*, pod red. A. Barcz i D. Łagodzikiej, Warszawa 2015.
- Żółkoś, Monika, *Teatr zwierzęcej śmierci*, „Didaskalia” 2014 nr 119.