Panoptikum 2024, 32: 85-96 https://doi.org/10.26881/pan.2024.32.06

Leila Słodowicz
Uniwersytet Gdański
ORCID: 0000-0002-2585-6281

Infestacja umysłu. O immanentnej potworności i wieloaspektowym wykluczeniu insektów na przykładzie *Robaka* Williama Friedkina

Stawonogi[1] w anglojęzycznym kinie występują głównie w negatywnym świetle – wiążą się przeważnie z zagrożeniem lub śmiercią, służą do wywołania odrazy, szoku czy śmiechu, są łączone z irracjonalnością (Mertins, 1986, s. 86). Zarówno pojedyncze owady, jak i całe ich chmary często stanowią centrum ekranowego zła – tworzą drugą pod kątem liczebności grupę zwierzęcych antagonistów w kinie grozy, ustępując rekinom oraz wyprzedzając węże, krokodyle i pajęczaki (Chiacchio i Pigoni, 2022). Celem artykułu jest ekokrytyczna refleksja nad lękotwórczym potencjałem filmowych insektów oraz prześledzenie motywu paranoi związanej z owadami – istotami pozaludzkimi usytuowanymi na najmniej uprzywilejowanej pozycji w antropocentrycznym, zachodnim paradygmacie.

Posługiwanie się owadami jako nośnikiem lęku w kinie znajduje uzasadnienie w obecności realnych zjawisk łączących zwierzęta ze sferą lęku, stresu,

[1] Stawonogi stanowią szeroką kategorię obejmującą najliczniejszą grupę zwierząt, lecz przedmiotem niniejszego artykułu są ekranowe przedstawienia tylko jednego podtypu stawonogów – owadów. Mimo że przypuszczalnie można byłoby przenieść część spostrzeżeń o filmowych insektach również na pajęczaki, skorupiaki czy wije, na decyzję o skupieniu się na owadach wpłynęła swobodna obserwacja na temat zniuansowania powszechnych skojarzeń dotyczących różnych grup stawonogów. W naszej kulturze wiele insektów postrzega się jako jednoznacznie niepożądane w bezpośrednim otoczeniu człowieka (np. osy, muchy, komary, mrówki, pchły, pluskwy), podczas gdy poszczególne pajęczaki częściej bywają obiektami fascynacji i zdają się nieść szersze kulturowe znaczenia (z czarną wdową, ptasznikiem, skorpionem, a nawet kleszczem-krwiopijcą na czele).

halucynacji, paranoi – insekty bywają obiektami fobii, a także urojeń (obłęd pasożytniczy). Wokół tej tematyki oscyluje fabuła *Robaka* (2006, reż. William Friedkin), przez Jeffreya A. Lockwooda nazwanego „najbardziej przerażającym filmowym ukazaniem infestacji umysłu" (2013, s. 41). Przed podjęciem kwestii funkcjonowania motywu paranoi w filmie Friedkina należy jednak przyjrzeć się specyficznej sytuacji sześcionożnych istot pozaludzkich.

Wykluczone wśród wykluczonych

László Sepsi, opierając się na rozpoznaniach Noëla Carrolla (2004), nazywa insekty „gotowymi monstrami" (*ready-made monsters*), a także wskazuje, za Jeffreyem A. Lockwoodem, że owadzi potencjał do bycia całkowitym źródłem lęku i odrazy wynika między innymi z nieograniczonej reprodukcji, stwarzania zagrożenia zdrowotnego, produkowania wydzielin, zdolności do fizycznego przekraczania barier (ludzkiego ciała, trwałych powierzchni, wody, piasku), umiejętności funkcjonowania w dowolnym miejscu na świecie, niepokojącego wyglądu upodabniającego do kosmity oraz kulturowych konotacji z szaleństwem (Sepsi, 2017). Insekty przyporządkować można więc do kategorii abiektu (por. Kristeva, 2007) – istoty te zaburzają ład ludzkiej rzeczywistości, prześlizgując się między ściśle wytyczonymi granicami postrzegania. Niektóre z nich podważają na przykład prostotę i ciągłość rozwoju – dokonują przeobrażenia zupełnego, przybierając całkowicie odmienne formy. Wykraczają poza podziały wewnątrz/zewnątrz i własne/obce, pochodząc z przestrzeni niedostępnych, przenikając do ludzkich domostw, zagrażając uszkodzeniem, zarażeniem i penetracją ciała człowieka. Grupę tę charakteryzuje też sprzeczny potencjał równoczesnego przyciągania i odpychania – zarówno fascynują i zadziwiają wyglądem (motyle), jak i nim niepokoją (ćmy). Ich kolektywność i organizacja może imponować (kolonie mrówek, roje pszczół), ale również powodować zniszczenia (szarańcze, termity), zagrożenie zdrowotne (osy, szerszenie) oraz sanitarne (karaluchy).

Obcość, niejednoznaczność, problematyczność insektów rzuca również wyzwanie porządkowi świata, destabilizując antropocentryczny koncept podmiotowości. Podążając za rozważaniami Gilles'a Deleuze'a i Felixa Guattariego (2015), można zauważyć, że owadzie istnienie kontestuje indywidualność, linearność i hierarchiczność na rzecz procesualności stawania-się-zwierzęciem, kłącza, mnogości, sieciowości, bytu rozproszonego. Insekty naruszają również stabilne, sztywne struktury myślenia o rzeczywistości, będąc w nieustannym ruchu i ulegając przeobrażeniom (polegającym zarówno na wspomnianej już metamorfozie z jednego stadium do drugiego, jak i zmiennej organizacji działań roju).

Niejednoznaczny status owadów sięga jednak jeszcze dalej – wskazane cechy czynią tę grupę istot pozaludzkich nieszczególnie pasującą do terminu zwierzęcia[2], którym chętniej obejmuje się czworonożnych towarzyszy, zwierzęta gospodarskie czy gatunki wolno żyjące[3]. Insekty sytuują się w paradoksalnej przestrzeni bycia jednocześnie „niedostatecznie zwierzęcymi" i „nazbyt zwierzęcymi". Na tle innych istot pozaludzkich jawią się jako niewystarczająco współpracujące, odczuwające, użyteczne, podobne do ludzi. Nazbyt zwierzęcymi czyni je natomiast imponująca liczebność, niski poziom relacji z człowiekiem i umiejętność adaptowania się do trudnych warunków. Z tych samych powodów włączane są zresztą w kategorię szkodników – pojęcia subiektywnego oraz ilustrującego antropocentryczny, zachodni paradygmat[4].

Sprzeczność pojedynczości istnienia, wraz z cyklicznością życia i odmiennością anatomiczną, wpływa na oddzielenie owadów od człowieka oraz pozostałych zwierząt, przez co stanowią one niemałe wyzwanie nawet w obrębie dyskursu animal studies (Żółkoś, 2015). Owady nie tylko są wykluczone ze względu na ogólną przynależność do opresjonowanej w antropocenie grupy istot pozaludzkich, ale również sytuują się na marginesie samego świata zwierzęcego – w tej perspektywie stają się zatem „wykluczonymi wśród wykluczonych". Jak więc manifestuje się szczególny status insektów w filmowych tekstach kultury?

Strach ma sześć nóg

Owadzia kolektywność, wszechobecność, odporność na trudne warunki i ekspresowa reprodukcja stanowią trzon lękotwórczego potencjału owadów, co ilustrują takie filmy jak *Rój* (1978, reż. Irwin Allen), *Plaga* (2005, reż. Paul Ziller), a także *Mordercze mrówki* (2008, reż. Peter Manus). Powiększone do nadnaturalnych rozmiarów insekty sieją też panikę wśród bohaterów produkcji *One!* (1954, reż. Gordon Douglas) czy *Imperium mrówek* (1977, reż. Bert I. Gordon). Tematem horrorów bywa również spektakularna, stopniowa przemiana w ludzko-owadzią

[2] O specyficznym funkcjonowaniu owadów w świetle zwierzęcości na płaszczyźnie językowej pisze Maciej Walczak (2015).

[3] Sam podział zwierząt w zależności od ich funkcji oraz relacji z człowiekiem stanowi oczywiście wyraz gatunkowizmu. Problematykę i pojemność pojęcia zwierzęcości, prawne aspekty funkcjonowania istot pozaludzkich, w tym również kwestię niejednoznacznego funkcjonowania owadów, porusza Dariusz Gzyra (2015). Klarownego opisu i analizy praktyk uprzywilejowania poszczególnych grup zwierząt względem innych, wraz z wprowadzeniem problematyki ssakocentryzmu i pochyleniem się nad sytuacją bezkręgowców dokonuje natomiast Paweł Koperski (2023).

[4] Bethany Brookshire wskazuje na kulturowe aspekty konstruktu szkodnika, którym – poza owadami – określa się głównie gryzonie, gołębie i poszczególne drapieżniki. Autorka eksponuje gatunkowizm, kulturowe uwikłanie i subiektywność kategorii szkodnika, podkreślając m.in., że w zachodniej kulturze nie do pomyślenia byłoby nazwanie szkodnikami np. słoni, pomimo że są poważnym zagrożeniem dla człowieka. Dowodem na subiektywność tej kategorii jest również zmienność w czasie, co ilustruje choćby historia relacji ludzi z gołębiami (zob. Brookshire, 2022).

hybrydę – jak w *Kobiecie-osie* (1959, reż. Roger Corman), *Musze* (1986, reż. David Cronenberg), *Chorej dziewczynie* (2005–2008, serial *Mistrzowie horroru*), *Władcy komarów* (2005, reż. Tibor Takács) czy *Bite* (2015, reż. Chad Archibald).

Jeżeli jednak potworność insektów – „gotowych monstrów", istot wykluczonych wśród wykluczonych – jest immanentna, to czy sześcionożne istoty wymagają powiększenia, poddania eksperymentom, przywrócenia do życia lub dokonania antropomorfizacji, aby skutecznie wywoływać lęk? *Robak* ukazuje, że insekty stanowią tak silny wyzwalacz stresu, że nawet obraz owadziej cielesności przestaje być niezbędny do wykorzystania ich jako ilustracji paranoi, obsesji, postępującej utraty zmysłów.

Film Friedkina opowiada o relacji miłosnej, która rozwija się wprost proporcjonalnie do natężenia paranoicznych wizji związanych z owadami. Główną bohaterką jest Agnes White, próbująca poukładać sobie życie po śmierci dziecka oraz doświadczeniu przemocy ze strony dawnego partnera. Kobieta zdaje się funkcjonować w napięciu i niestałości, pomieszkuje w motelu usytuowanym na odludziu, utrzymuje się z pracy w barze, nie stroni od używek. Jej codzienność przepełnia niepokój, wieczorami odbiera uporczywe, głuche telefony, a za dnia doznaje stresu nawet podczas wyprawy po zakupy spożywcze. Wrażenie niestabilności w życiu Agnes wzmacnia sfera dźwiękowa filmu – niekomfortowe odgłosy obijającego się szkła umieszczonego w prowadzonym przez kobietę sklepowym wózku korespondują z jej rozchwianiem i nerwowością, które osiągają zenit, gdy bohaterka reaguje strachem na nagłe pojawienie się przypadkowego mężczyzny na jej drodze.

Pewnego wieczora kobieta poznaje Petera Evansa, weterana wojennego, którego paranoiczne tendencje ujawniają się już od pierwszych chwil ekranowej obecności. Mężczyzna w rozmowie z Agnes stwierdza, że dostrzega „wszystko", łącznie z „tym, co ukryte, niewidoczne", a po chwili zwraca uwagę na odgłosy świerszcza i z przejęciem poszukuje źródła dźwięku. Gdy okazuje się, że powodował je czujnik dymu, Peter sugeruje pozbycie się urządzenia ze względu na obecność radioaktywnego Ameryku-241.

Bohater funkcjonuje w podobnym zawieszeniu, co Agnes; zapytany o miejsce zamieszkania, stwierdza, że żyje w różnych miejscach. Gdy para rozmawia o stanie psychicznym kobiety, Peter zauważa, że lęki są słuszne, ponieważ, jak twierdzi, pewni ludzie mogą niepostrzeżenie zdobyć władzę nad jednostką, zastosować przymus lub doprowadzić ją do szaleństwa. Po chwili dodaje, że nikt już nie jest bezpieczny, dlatego że na świecie jest „za dużo chemii, techniki i informacji". Mężczyzna dostrzega też zagrożenie w miarowych dźwiękach i szumie urządzeń ste-

rowanych przez „kogoś, kto kontroluje maszyny". Wspólnym mianownikiem obu postaci jest więc funkcjonowanie w napięciu za sprawą wysokiego poziomu lęku, prawdopodobnie mającego źródło w traumatycznych wydarzeniach: przemocowym związku, śmierci dziecka, skrajnie stresującym doświadczeniu wojny.

Zbieżność odgłosów owadów z dźwiękami motelowego czujnika dymu stanowi pierwszy sygnał o motywie, który rozwija się przez całą fabułę – insektów jako wyrazu paranoicznych podejrzeń o bycie inwigilowanym i prześladowanym przez niesprecyzowanego wroga. Na tym etapie warto podkreślić, że kategorie zarówno zwierzęcia, jak i maszyny, w antropocentrycznie ukształtowanej kulturze wiążą się z przeciwieństwem ludzkiej podmiotowości[5]. O ile nie zadziwia wpisanie w strukturę fabularną domowych sprzętów jako symboli rzekomej inwigilacji i sprawowania systemowej kontroli, o tyle wplatanie w ten sam kontekst istot pozaludzkich warto poddać refleksji.

Czy już samo wiązanie zwierząt z urządzeniami (nawet jeżeli „zaledwie" poprzez łączenie cykania świerszczy z dźwiękiem czujnika dymu), a także symboliczne łączenie istot pozaludzkich z funkcją narzędzia rzekomego zagrażającego systemu (nawet jeżeli odbywa się „tylko" w formie wypowiedzi bohatera), nie konstytuuje podrzędnego statusu zwierząt? Podkreślić należy, że zbieżność z maszynami wykazują akurat owady, czyli grupa wielopoziomowo wykluczona, określana terminem szkodnika i charakteryzująca się immanentną potwornością.

Powiązanie insektów z maszynami mogłoby pobrzmiewać echem posthumanistycznych koncepcji związanych z łączeniem biologii i technologii, upłynnianiem granicy między organicznym a mechanicznym, a także rozszerzaniem myślenia o podmiotowości poprzez włączenie podmiotu rozproszonego, mnogiego, kolektywnego, przeobrażającego się, będącego w nieustannym ruchu, co doskonale ilustrują przecież zarówno roje, kolonie, chmary owadów, jak i system zaprogramowanych urządzeń czy sztuczna inteligencja. Łączenie technologii i insektów z powodzeniem mogłoby również posłużyć do eksploracji postludzkiej audiosfery[6]. W kontekście znaczeń wynikających ze struktur narracyjnych *Robaka* próżno jednak szukać afirmacji i otwarcia na postludzkie istnienie, przeobrażenie, płynność, sieciowość, nomadyczność, o których pisały Donna Haraway i Rosi Braidotti. Przeciwnie, w tym wypadku dochodzi jedynie do reifikacji owadów, co umacnia wykluczenie tej grupy istot pozaludzkich. Takich problematycznych metafor związanych z insektami jest w filmie Friedkina więcej.

[5] Jednocześnie są niezwykle istotne dla posthumanistycznej refleksji o podmiotowości (zob. np. Haraway, 2003; Braidotti, 2009).

[6] O zagadnieniu owadów w przestrzeni dźwiękowej – kwestii szerokiej, zahaczającej o bioakustykę, pejzaże dźwiękowe, muzykę popularną – również w kontekście procesu stawania-się-zwierzęciem Deleuze'a i Guattariego pisze Dariusz Brzostek (2021).

Gdy między bohaterami dochodzi do kontaktu seksualnego, na płaszczyźnie niediegetycznej pojawiają się elementy świata zwierząt: dźwięki grzechotania, obrazy poruszających się owadów, kokonu, modliszki. Po zbliżeniu Peter stwierdza, że został ugryziony. Przeszukuje całe łóżko i usiłuje pokazać insekty partnerce – ta jednak nie potrafi ich dostrzec. Gdy Agnes proponuje, że zamówi usługę dezynsekcji, mężczyzna deklaruje, że sam się podejmie likwidacji owadów, ponieważ woli, aby nikt nie przychodził do lokalu. Wyznaje, że jest przez kogoś poszukiwany. Opowiada, że w trakcie wojny otrzymywał zastrzyki pogarszające jego stan, następnie został wysłany do domu i zamknięty w szpitalu, gdzie miał być poddawany niebezpiecznym eksperymentom, aż do chwili ucieczki z placówki. Po tym wyznaniu Agnes zauważa coś na włosach mężczyzny (przypuszczalnie wspomnianego wcześniej insekta) i z troską to zdejmuje. Kobieta zaczyna podzielać urojenia weterana. Należy zwrócić uwagę, że owady stają się widoczne tuż po kontakcie seksualnym. Ujawnia się zatem mechanizm wiązania ze sobą kategorii cielesności, irracjonalności i zwierzęcości. O ile transmisja zła w kinie grozy często odbywa się drogą płciową[7], o tyle *Robak* wyróżnia się naciskiem na koncept obłędu, ukazaniem postępujących zmian w procesach myślowych zamiast skupieniem na „realnym" zarażeniu, które doprowadza do szaleństwa lub desperacji. W tym przypadku niewidoczne owady (jako nieodłączny składnik paranoi), nawet jeżeli przekazane są przez kontakt seksualny, pozostają w sferze wyobrażonej. Zwykle horrory eksponują raczej materialność zarażenia – wydzieliny (ślinę, plwociny, krew, wymioty), przerwanie ciągłości skóry, wejście w ciało (przez drogi oddechowe, kanał słuchowy). Choć zatem film stanowi przykład nietypowy[8], należy zwrócić uwagę, że ilustruje problematyczne funkcjonowanie owadów i silne powiązanie zwierząt z kategoriami irracjonalności, cielesności, emocji.

Przy refleksji nad wykluczeniem w antropocentrycznym świecie warto posłużyć się rozpoznaniami Val Plumwood (1993) i Karen Warren (1990), które podkreślały, że źródłem wszelkiej opresji – a więc na przykład rasizmu, kolonializmu, (hetero)seksizmu, ageizmu, ableizmu, gatunkowizmu – jest hierarchiczno-dualistyczny model myślenia asymetrycznie wartościowanymi opozycjami (kultura/natura, mężczyzna/kobieta, intelekt/emocje, rozum/ciało, człowiek/zwierzę, porządek/chaos, własne/obce, „cywilizowane"/„dzikie").

Przyjęta perspektywa krytyczna, uwzględniająca źródło wszelkiej opresji w dualistyczno-hierarchicznym modelu myślenia, prowadzi nas do spostrzeżenia, że za-

[7] Wystarczy wspomnieć chociażby *Dreszcze* (1975, reż. David Cronenberg), *Zdjęcia Ginger* (2000, reż. John Fawcett), *Contracted* (2013, reż. Eric England) czy *Coś za mną chodzi* (2014, reż. David Robert Mitchell).

[8] Nie tylko ze względu na usytuowanie potencjalnego obiektu zagrożenia w sferze wyobrażeń, ale również z powodu balansowania na granicy horroru psychologicznego oraz thrillera.

mieszczenie elementów świata zwierząt w scenie współżycia i wprowadzenie wątku obsesji dotyczącej owadów, wiąże się z oddelegowaniem istot pozaludzkich do sfery ciała, emocji, irracjonalności degradowanych w logocentrycznej kulturze. Można więc w tym dostrzec sprawnie funkcjonujący mechanizm umacniania opresyjnego postrzegania zwierzęcości, cielesności, emocji, które w antropocentrycznym paradygmacie stanowią przeciwieństwo człowieczeństwa i rozumu. Nie twierdzę przy tym, że niemożliwe jest wizualne połączenie sfer zwierzęcości, emocji, cielesności, które miałoby wydźwięk inkluzywny, wykraczający poza dychotomię natura/kultura, ukazujący „naturękulturę" (zob. Haraway, 2012), a także kontestujący prymat racjonalności jako właściwej metody poznania. W myśl Derridiańskiej dekonstrukcji – zgodnie z którą musimy przyjąć kategorie zastanego systemu, aby go podważać (Culler, 2000, s. 322) – należy zauważyć, że *Robak* pozostaje w antropocentrycznym paradygmacie. Do wyrażenia obłędu posługuje się bowiem zwierzęcością i jej antropocentrycznie projektowanymi konceptami, przez co umacnia opresję tej grupy istot pozaludzkich jako „gotowych monstrów", wykluczonych wśród wykluczonych.

Obsesja pary prowadzi do coraz bardziej radykalnych prób zwalczenia niewidocznych insektów, będących symbolem inwigilacji, kontroli i brutalności systemu wobec jednostki. W pokoju motelowym pojawiają się pestycydy i pułapki na owady, a Peter przygląda się własnej krwi pod mikroskopem, z przejęciem dostrzegając w niej „krwiożercze mszyce". Ciała bohaterów pokrywają liczne rany spowodowane rzekomo przez insekty. Choć bezpośredni obiekt paranoi pozostaje niewidoczny i istnieje tylko na płaszczyźnie wyobrażeniowej, ujawnia się pewna forma materialności lęku, zarażenia, rozpadu sprawczości i podmiotowości – Peter katuje własne ciało jako siedlisko pasożytów, a także wyrywa sobie ząb, w którym, jak twierdzi, lekarze umieścili owadzi kokon.

Przestrzeń, w której żyją bohaterowie, coraz mniej przypomina miejsce zamieszkania – całe lokum zostaje oświetlone ultrafioletem oraz oklejone folią, która ma rozpraszać sygnał, ponieważ insekty, zdaniem bohatera, pełnią funkcję nadajników. Jak często bywa w filmach grozy o insektach, rozpada się konstrukcja ludzkiej świadomości. W tym przykładzie koresponduje to ze zmieniającym się wnętrzem motelu, które staje się „odczłowieczone" – tak samo jak podmiotowość bohaterów. Podkreślić należy, że taki sposób ilustrowania człowieczeństwa i świadomości stanowi silny wyraz hierarchiczno-dualistycznego sposobu postrzegania. Insekty, paranoja, lęk przed inwigilacją włączone są do wspólnej sfery utraty sprawczości, destabilizacji podmiotowości i rozkładu człowieczeństwa. W modelu percepcji świata opartej na prymacie rozumu i człowieczeństwa (uznanych za oddzielone od emocji i zwierzęcości), wielopoziomowo konstytuuje

się więc podrzędny status insektów, a także umacnia wykluczenie ludzkie związane z zaburzeniami psychicznymi.

Stopień uwikłania sprawia, że mechanizm ten zdaje się napędzać samoistnie. W omawianym tekście kultury osoby doświadczające w danym momencie trudności psychicznych oddelegowane są do sfery zwierzęcości i emocji. Wobec tego kategoria zwierzęcości służy do degradacji tego, co ludzkie i irracjonalne – bohater traci swoją ludzką podmiotowość, ponieważ widzi nieistniejące insekty wnikające w jego ciało, przez co sam staje się wykluczony i „zwierzęcy". Jednocześnie to, co irracjonalne degraduje zwierzęcość – „ilustracją" paranoi są akurat problematycznie funkcjonujące w kulturze insekty. Ujawnia się w tym miejscu paląca potrzeba podważenia hierarchiczno-dualistycznego porządku myślenia, stanowiącego źródło wszelkiej opresji.

Filmowy tekst kultury, odczytywany ekokrytycznie, służy jako ślad ludzko-pozaludzkich relacji oraz odzwierciedlenie funkcjonowania zwierząt w percepcji człowieka adekwatne dla danego czasu i kontekstu kulturowego. Refleksja nad produkcjami z przeszłości (pochodzącymi z dekad, w których problematyka statusu, ochrony i podmiotowości istot pozaludzkich była – eufemistycznie rzecz ujmując – zdecydowanie mniej eksplorowana niż obecnie) stanowi punkt wyjścia do wypracowania rozwiązań, które można stosować we współczesnych realizacjach priorytetyzujących wrażliwość, uważność i niepowielanie struktur opresji. Dzięki analizie *Robaka* wyłania się więc propozycja przesuwająca konstrukcję filmowego tekstu kultury w stronę inkluzywności, jednak bez pozbawiania fabuły kluczowych motywów obłędu, niepokoju, urojeń o przełamaniu barier ciała, lęku przed opresyjnym wobec jednostki systemem.

Ku inkluzywności

W kulturze zdominowanej przez dualistyczno-hierarchiczny porządek, postrzegającej ciało, emocje i zwierzęcość jako podrzędne wobec intelektu i człowieczeństwa, gdy owady służą w kinie jako nośnik lęku i paranoi, ich opresja umacnia się jeszcze bardziej. Insekty to „gotowe monstra", a także zwierzęta wykluczone wieloaspektowo, które w filmowych tekstach kultury funkcjonują głównie w negatywnym świetle. Dlatego wykorzystywanie ich obrazów (a nawet samych już wątków wyobrażeń o nich) do metaforyzowania sfery ludzkich zaburzeń za pomocą samonapędzającego się mechanizmu, powoduje degradację zarówno tego, co pozaludzkie, jak i tego, co ludzkie, lecz niewpisujące się w prymat rozumu.

Prześledzenie lękotwórczego potencjału owadów oraz ekokrytyczne odczytanie *Robaka* umożliwia zaobserwowanie, że do skutecznego wzbudzenia niepoko-

ju, eksplorowania wątków paranoi, spisków, lęku przed tajemniczym systemem, zamiast insektów (lub jakichkolwiek innych, bardziej uprzywilejowanych zwierząt) można wykorzystać właściwie dowolny element świata nieożywionego.

Urojenia postaci podobnej do Petera Evansa mogłyby dotyczyć – na przykład – mikroskopijnych, precyzyjnie zaprojektowanych drzazg czy opiłków metali, celowo wprowadzanych kanałami wentylacyjnymi do przestrzeni mieszkalnej bohaterów przez wyimaginowanego wroga. Postać popadająca w obłęd mogłaby, tak samo jak bohater filmu Friedkina, badać swoją krew i z przerażeniem odkrywać krążące w niej ciała obce – wywoływałoby to efekt identyczny, jak ten powodowany przez „krwiożercze mszyce". Jeżeli za mankament takiej propozycji uznać przewagę technologii nad biologią, można byłoby wprowadzić rozwiązanie, w którym bohaterowie doświadczaliby psychozy o ciele niszczonym przez niewidoczną wysypkę.

Ponadto film podejmujący współcześnie tematykę urojeń mógłby zyskać na zaangażowaniu poznawczych zdolności widza, przybliżać się w stronę *mind-game films*, jeżeli obiektu paranoi nie dałoby się łatwo potwierdzić lub zanegować. W przypadku *Robaka* dostrzeżenie, że percepcja Petera jest zaburzona, może nastąpić dość prędko, szczególnie kiedy Agnes zaczyna podzielać wizje mężczyzny, czyli niedługo po kontakcie seksualnym i wysłuchaniu historii o traumatycznych doświadczeniach wojennych. Czy nie byłoby bardziej niepokojące, gdyby zamiast wizji o niewidocznych owadach bohaterowie doznawaliby wrażeń płynących z ciała (a więc subiektywnych zjawisk), których źródła upatrywaliby na przykład w rozpylanych w powietrzu toksynach czy osadzających się na skórze nanocząsteczkach? Zaproponowane rozwiązanie otwiera więc przestrzeń do rozmywania granicy prawdy i złudzeń oraz rzeczywistości i nadnaturalności, umożliwia eksplorację motywów szaleństwa, podejrzliwości, wiary w spiski, nieuzasadnionego lęku przed tajemniczym zewnętrznym czynnikiem bez jednoczesnego wplatania zwierzęcości w dyskurs irracjonalności[9].

Immanentna potworność, wieloaspektowe wykluczenie i paradoksalny status owadów jako istot niedostatecznie i nazbyt zwierzęcych powodują, że insekty funkcjonują w kulturze nader problematycznie. Zastosowanie powyższych propozycji nie tylko nie przyczyniałoby się do umacniania opresji insektów, ale również oferowałoby zachowanie w strukturze elementów ukazywania paranoicznego lęku, wy-

[9] Przy czym pragnę podkreślić, że odchodzenie od powiązania zwierzęcości z irracjonalnością nie ma na celu podtrzymywania prymatu racjonalności poprzez degradowanie pozaracjonalnego poznania. Należy dążyć do uważnego odsuwania antropocentrycznego projektowania jakichkolwiek cech na istoty pozaludzkie, aby w kulturze opartej na hierarchiczno-dualistycznym systemie nie kontynuować degradacji tego, co pozaludzkie i pozaracjonalne.

woływania niepokoju za sprawą potencjału przekraczania barier (wszechobecności w powietrzu, wodzie, ziemi, a także możliwości wniknięcia do domów i ludzkiego organizmu), postępującej utraty zmysłów, powodowania przerażającej przemiany abiektalnego ciała i destrukcji zasiedlonego umysłu. Umożliwiałoby więc realizację kwestii, które są kluczowe dla filmów związanych z lękiem przed owadami, lecz nie replikowałoby opresji insektów i nie projektowałoby na te zwierzęta antropocentrycznych wyobrażeń – kulturowych konstruktów tak silnie ugruntowanych w naznaczonym gatunkowizmem świecie.

Bibliografia

Braidotti, R. (2009). *Podmioty nomadyczne. Ucieleśnienie i różnica seksualna w feminizmie współczesnym*, przeł. A. Derra. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne.

Brookshire, B. (2022). *Pests: How Humans Create Animal Villains*. New York: HarperCollins.

Brzostek, D. (2021). *Entomologia rock and rolla*. „Kultura Współczesna" 2021, nr 2(114).

Carroll, N. (2004). *Filozofia horroru albo paradoksy uczuć*, przeł. M. Przylipiak. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.

Chiacchio, M., Pigoni, A. (2022). *Red in Tooth and Claw: A Review of Animal Antagonistic Roles in Movies*. „People and Nature", Vol. 4, Issue 3. https://besjournals.onlinelibrary.wiley.com/doi/full/10.1002/pan3.10308 (dostęp: 10.10.2024).

Culler, J. (2000). *Dekonstrukcja i jej konsekwencje dla badań naukowych*, [w:] R. Nycz (red.), *Dekonstrukcja w badaniach literackich*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.

Deleuze, G., Guattari, F. (2015). *Tysiąc plateau*, przeł. J. Bednarek. Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana.

Gzyra, D. (2014). *Problem zwierząt. Jak traktujemy i postrzegamy zwierzęta?* „Jednak Książki. Gdańskie Czasopismo Humanistyczne", nr 2.

Haraway, D. (2003). *Manifest cyborga*, przeł. S. Królak, E. Majewska. „Przegląd Filozoficzno-Literacki", nr 1.

Haraway, D. (2012). *Manifest gatunków stowarzyszonych*, przeł. J. Bednarek, [w:] A. Gajewska (red.), *Teorie wywrotowe. Antologia przekładów*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.

Koperski, P. (2023). *Asymetria powinności etycznych, czyli o nierównym traktowaniu różnych grup zwierząt w badaniach naukowych*. „Zoophilologica. Polish Journal of Animal Studies", nr 2(12).

Kristeva, J. (2007). *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, przeł. M. Falski. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Lockwood, J.A. (2013). *The Infested Mind. Why Humans Fear, Loathe, and Love Insects*. Oxford–New York: Oxford University Press.

Mertins, J.W. (1986). *Arthropods on Screen*. „Bulletin of the Entomological Society of America", Vol. 32, Issue 2.

Plumwood, V. (1993). *Feminism and the Mastery of Nature*. London: Routledge.

Sepsi, L. (2017). *Embracing the Insect: Representations of Arthropods in American Horror Cinema*. „Americana E-Journal of American Studies in Hungary", Vol. XIII, No. 2. https://www.americanaejournal.hu/index.php/americanaejournal/article/view/45053 (dostęp: 13.09.2024).

Walczak, M. (2015). *Czy owad to zwierzę?* „Zoophilologica. Polish Journal of Animal Studies", nr 1.

Warren, K. (1990). *The Power and Promise of Ecological Feminism*. „Environmental Ethics", Vol. 12, No. 2.

Żółkoś, M. (2015). *Mikro-formy i makro-lęki. Owady jako wyzwanie dla animal studies*, [w:] A. Barcz, D. Łagodzka (red.), *Zwierzęta i ich ludzie*. Warszawa: Instytut Badań Literackich Polskiej Akademii Nauk. https://books.openedition.org/iblpan/5580 (dostęp: 10.09.2024).

Abstract

This article explores the anxiety-inducing potential of insects, which are characterized by an inherent monstrosity and a paradoxical status of being both "excessively animalistic" and "insufficiently animalistic." By examining the role of insects in horror cinema and offering an ecocritical reading of Bug, the analysis reveals that the use of insects to illustrate paranoia and fear reinforces the multifaceted exclusion of non-human beings within the anthropocentric paradigm. A reflection on William Friedkin's film allows for the proposal of strategies through which a cultural text can effectively evoke unease and address themes of conspiracy, delusion, and surveillance anxiety – without perpetuating the oppression of insects or reinforcing their subordinate position within a hierarchical, dualistic order.

Słowa kluczowe: horror, owady, animal studies, ekokrytyka, posthumanizm

Keywords: horror, insects, animal studies, ecocriticism, posthumanism