

Do clones dream of absent father(s)? Biotechnologia i metafizyka w powieści Nie opuszczaj mnie Kazuo Ishiguro i jej filmowej adaptacji

ABSTRACT. Korczarowska Natasza, *Do clones dream of absent father(s)? Biotechnologia i metafizyka w powieści Nie opuszczaj mnie Kazuo Ishiguro i jej filmowej adaptacji* [Do clones dream of absent father(s)? Biotechnology and metaphysics in the novel *Never Let Me Go* by Kazuo Ishiguro and its film adaptation]. "Images" vol. XXX, no. 39. Poznań 2021. Adam Mickiewicz University Press. Pp. 237–261. ISSN 1731-450X. DOI 10.14746/i.2021.39.12.

The article deals with metaphysical aspects of dystopian vision of posthuman and racist society presented in Kazuo Ishiguro's novel *Never Let Me Go* and its film adaptation. The controversial issue of cloning provokes fundamental questions of what constitutes our existence as human beings and what is the source of overpowering sense of solitude and orphanhood in the "fatherless" world. These questions are being answered in the context of biopolitics (Foucault, Habermas) and its ethical consequences. The paper is intended as a contribution to the ongoing discussion of the human condition and our relation to other beings: machines, animals and... clones.

KEYWORDS: cloning, biopolitics, racism, body, Ishiguro, Kafka, Foucault, Habermas, *Never Let Me Go*

Przekłety Stwórco! Czemuś ulepił potwora tak wstrętnego, żeś sam odwrócił się odeń z odrazą? Bóg w swym miłosierdziu uczynił człowieka pięknym i ponętym, na własny obraz i podobieństwo, moja zaś postać jest plugawą odmianą twojej własnej, tym straszliwszą, że tak bardzo do niej podobną.

Mary Shelley, *Frankenstein*

Naukowiec naprawia nasze organizmy, za co jesteśmy mu wdzięczni; chroni nasze ciała przed cierpieniem, co przyjmujemy z zadowoleniem. Teraz, niewykłuczone, z posiadanych elementów zbuduje dla nas więcej życia. Musimy jednak zdać sobie sprawę, co oznacza to niejasne słowo. „Życie”, które wytworzy, nie będzie miało żadnego znaczenia dla nas, ponieważ nie będzie miało głębszego wymiaru – będzie pozbawione duszy.

More Life, „Daily Mirror”[1]

[1] Artykuł ukazał się wkrótce po ogłoszeniu przyznania Nagrody Nobla w dziedzinie fizjologii i medycyny francuskiemu chirurgowi Alexisowi Carrelowi, pracującemu w amerykańskim Instytucie Rockefellera. W prasie międzynarodowej Carrel

przedstawiany był jako cudotwórca, który w swoim laboratorium wyhodował żywe „stworzenie trzewiowe” – kompletny zestaw narządów żyjących poza ciałem. Zob. J. Turney, *Ślady Frankensteina*, tłum. M. Wiśniewska, Warszawa 2001, s. 124.

W drugiej dekadzie XX wieku Mikołaj Bierdiajew pisał:

Istnieje wieczna i nieprzekraczalna granica, oddzielająca twórczość stworzoną, ludzką, od Bożej twórczości Stwórcy. [...] Stworzony byt nie jest zdolny do stworzenia osoby, osobę stwarza jedynie Bóg. Osoba jest przedwiecznie stwarzana w Bogu. Wszelkie próby stworzonych istot stworzenia istoty, osoby, prowadzą jedynie do stworzenia automatu, martwego mechanizmu. Takie próby zawsze są demoniczne, jest to rodzaj czarnej magii[2].

Kilka dekad później przekonanie o „wieczności granic” unieważniła biotechnologia. W wydanej w 1997 roku[3] książce *Ponowoczesność jako źródło cierpień* Zygmunt Bauman dowodził, iż medycyna ma już potężne narzędzie odraczania śmierci w postaci technologii przeszczepu, ale ze względu na koszty (i nie chodzi tu bynajmniej o koszty etyczne) jest to technologia niemożliwa do powszechnego zastosowania[4]. W opublikowanej w 2005 roku powieści *Nie opuszczaj mnie* Kazuo Ishiguro zdiagnozował świat, w którym człowiek ostatecznie usunął nieprzekraczalną granicę oddzielającą twórczość ludzką od twórczości Bożej, a wiodąca ku życiu wiecznemu „technologia odraczania śmierci” stała się codzienną praktyką[5]. Powieść problematyzuje także – w sposób symboliczny – temat skomplikowanej relacji „ojciec – syn” (w planie metafizycznym: Stwórca – stworzenie). Ten typ relacji stanowi stałą dominantę fabularną najwybitniejszych utworów Ishiguro. W zakończeniu *Kiedy byliśmy sierotami* narrator wypowiada znamienne kwestie: „Zapewne są ludzie, którzy mogą żyć normalnie, wolni od tego rodzaju trosk. Ale tacy jak my muszą stawiać czoła światu jako sieroty, ścigając

[2] M. Bierdiajew, *Sens twórczości. Próba usprawiedliwienia człowieka*, tłum. H. Paprocki, Kęty 2001, s. 120. Jürgen Habermas podejmuje ten problem w kontekście zagrożeń, jakie dla ludzkiej wolności stanowi biogenetyka. W komentarzu do Hegla filozof podkreśla: „Powołujący do życia głos Boga od początku stwarza komunikację w obrębie moralnie wrażliwego uniwersum. Dlatego Bóg może „określić” człowieka w tym sensie, że zarazem czyni go zdolnym do wolności i zobowiązuje do wolności. Otóż nie trzeba wierzyć w teologiczne przesłanki, aby zrozumieć konsekwencję [zastąpienia Boga przez człowieka] [...]. Czy pierwszy człowiek, który według własnego upodobania określi, jaki ma być z natury inny człowiek, nie zniszczy siłą rzeczy owych jednakowych wolności, które przysługują ludziom równym z urodzenia, aby zagwarantować ich różność?”. J. Habermas, *Przyszłość natury ludzkiej. Czy zmierzamy do eugeniki liberalnej?*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 2003, s. 115.

[3] Biorę pod uwagę pierwowzór, który ukazał się na rynku amerykańskim. W kontekście ogłoszenia wyników eksperymentu genetycznego z owieczką Dolly (rok 1996) data publikacji wydaje się niezwykle istotna. Niepokojący wydaje się fakt, iż to właśnie Dolly została uznana przez dyskurs posthumanistyczny za

ikonę postludzkiej kondycji. Jak pisze Rosi Braidotti „[Moja siostra] Dolly nie jest córką żadnej przedstawicielki swojego starego gatunku – jednocześnie jest matką samej siebie i sierotą po niej”. Zob. R. Braidotti, *Po człowieku*, tłum. J. Bednarek, A. Kowalczyk, Warszawa 2014, s. 160. W 1996 roku amerykańska performerka i badaczka Natasha Vita-More przedstawiła projekt „Primo Posthuman” – całkowicie sztuczne ciało służące „radykalnemu przekroczeniu dotychczasowych granic długości i jakości ludzkiego życia”. Vita-More regularnie publikuje wyniki swoich badań skupiających się wokół zagadnień postludzkiego ciała i procesów starzenia („Future Body Design” i „The Regenerative Generation”) oraz pamięci („The Memory Project”).

[4] Z. Bauman, *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2000, s. 266.

[5] Ishiguro pokazuje, jak wyglądałby świat, gdyby nietscheańskie fantazje naturalistycznego posthumanizmu (który podstawowy konflikt przyszłości widzi w walce między hodowcami człowieka na małą skalę i hodowcami człowieka na wielką skalę) przekroczyły granice medialnego spektaklu i stały się społeczną *praxis*. Zob. J. Habermas, *op.cit.*, s. 28.

czeniu swoich utraconych rodziców”[6]. Te słowa stanowią niezwykle trafną charakterystykę niemal wszystkich literackich bohaterów Ishiguro. Na świadomości „wygnania z raju” i poczuciu osierocenia ufundowana jest egzystencja postaci stworzonych przez Mary Shelley w powieści *Frankenstein* (określanej przez krytyków mianem kluczowej w historii literatury próby odczytania *Raju utraconego* Milтона), do której liczne bezpośrednie nawiązania odkryć można w *Nie opuszczaj mnie*. Ishiguro odnalazł w gotyckim utworze Shelley nie tylko odzwierciedlenie lęków związanych z rasą i etniczną Innością[7], lecz także idealne medium dla stworzenia opowieści o pragnieniu unicestwienia autorytetu ojca. W pewnym sensie – jak pisze Jerrold Hogle – gotyk traktuje zazwyczaj o jakimś „synu”, który chce jednocześnie zabić „ojca” i stać się „ojcem”, i którego dręczy poczucie winy z powodu tego, czego najbardziej pragnął[8]. Bohaterowie Ishiguro, wzorem protagonistów z utworu Shelley, usiłują zrozumieć swoje miejsce w upadłym świecie, a jednocześnie zdefiniować naturę raju, który musiał istnieć przed upadkiem. Inaczej niż biblijny Adam, bohaterowie *Frankensteina* wydają się wygnani nie tyle z Edenu, ale z ziemi, strąceni – jak Szatan – bezpośrednio do piekła[9]. Takim piekłem jest rzeczywistość wykreowana przez Ishiguro. Tyle że w miejsce fantazji o człowieku obdarzonym boską mocą wskrzeszania zmarłych otrzymujemy fantazję o człowieku, który posiadał umiejętność odraczania śmierci.

Powieść brytyjskiego noblisty interpretowano zazwyczaj w sposób symboliczny – jako wykorzystującą formułę dystopii filozoficzną medytację na temat ludzkiej kondycji naznaczonej świadomością absurdu istnienia i lękiem przed śmiercią. *Nie opuszczaj mnie* traktowano jak powieść-metaforę inspirowaną twórczością Franza Kafki, dla którego jednym z celów literatury było wyrażenie „konfliktu, który przeciwstawia ojców synom i jako taki daje możliwość dyskusowania o nim”[10]. Ten trop interpretacyjny podsunął czytelnikom sam pisarz. Pierwsze zdanie powieści nieuchronnie przywodzi na myśl *Proces*: „Nazywam się Kathy H.”[11]. Bohaterka-narratorka, wzorem Kafkowskiego Józefa K., staje się archetypem Człowieka bezskutecznie walczącego o odroczenie tego, co nieuchronne. A także, wzorem Monstrum z powieści Mary

Powieść Kazuo Ishiguro

[6] K. Ishiguro, *Kiedy byliśmy sierotami*, tłum. A. Ap-
pel, Warszawa 2017, s. 351.

[7] Jerrold Hogle uznaje *Frankensteina* za „wytwór”
kolonialnej ekspansji Imperium oraz rewolucji
przemysłowej, która przyczyniła się do mechanizacji
życia i masowego bezrobocia. Monstrum to uosobie-
nie lęków burżuazji przed realną konfrontacją z klasą
robotniczą i „rasowymi odmieściami” (*racial others*).
Zob. J. Hogle, *Introduction*, [w:] *The Cambridge Com-
panion to Gothic Fiction*, red. J. Hogle, Cambridge
2002, s. 5. Odnosząc tę diagnozę do powieści Ishiguro,
można uznać, iż stanowi ona świadectwo lęku przed

Innymi, od których „my” jesteśmy (ekonomicznie/
biologicznie) zależni, a którzy mimo to powinni trzy-
mać się od „nas” na dystans i pozostać w ukryciu.

[8] Ibidem.

[9] Zob. S. Gilbert, S. Gubar, *The Madwoman in the
Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century
Literary Imagination*, New Haven 1984, s. 225.

[10] Zob. G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Ku litera-
turze mniejszej*, tłum. A. Jaksender, K. Jaksender,
Kraków 2016, s. 87.

[11] K. Ishiguro, *Nie opuszczaj mnie*, tłum. A. Szulc,
Warszawa 2017, s. 5.

Shelley[12], archetypem stworzenia (abiektu) odrzuconego przez swego Stwórcę (i próbującego wzbudzić tym samym w Stwórcy poczucie winy).

W perspektywie filozoficznej przyjęta przez pisarza konwencja literackiej dystopii stanowiłaby jedynie chwyt uniezwykłej[13]. Zdaniem krytyków uczynienie klonów głównymi postaciami i osadzenie akcji w alternatywnej wersji Wielkiej Brytanii z lat dziewięćdziesiątych XX wieku nie wpływa w znaczący sposób na paraboliczny charakter powieści, zwłaszcza że jedyną różnicą w stosunku do współczesności jest tylko bardziej zaawansowana technologia biogenetyczna[14]. W powieściowym świecie późnego kapitalizmu odnaleźć można wszystkie kluczowe komponenty globalizacji: relatywizację wartości życia jednych względem innych, instrumentalizację i bezwzględną eksploatację istnień uznawanych za produkty-odpady, a także kreowanie zastępczych lub „ulepszonych” wersji człowieka za pomocą technologicznej suplementacji oraz inżynierii genetycznej[15]. Wizja zaproponowana przez Ishiguro dowodzi jednak, iż wbrew teom transhumanistów (wzywających do cyborgizacji i przewyciężenia impasów ludzkiego *hardware*[16]), ciało jest i, niezależnie od rozwoju technologii, zawsze będzie niezbędnym warunkiem istnienia człowieka. Przekonuje także, iż „technologia może nie czynić ludzi «lepszymi» czy bardziej etycznymi mieszkańcami naszej planety”[17].

W powieści Ishiguro klony produkowane są na skalę przemysłową. Przemysł biogenetyczny to fuzja polityki, interesów publicznych i wielkich korporacji[18]. Ishiguro opisuje rozbudowaną i doskonale zorganizowaną infrastrukturę, w skład której wchodzi szkoła z internatami, „farmy”, szpitale i „ośrodki ukończeniowe” (tu w stanie wegetatywnym trafiają dawcy, by oczekiwać na „odłączenie”). W obrębie tej przemysłowej infrastruktury Hailsham – wzorowane na tradycji

[12] W 1972 roku na łamach „New York Times Magazine” ukazał się artykuł Willarda Gallina, kierującego wiodącym ośrodkiem bioetycznym w USA (Hudson Institute), w którym autor stwierdzał, że klonowanie stanowi dowód uprawiania nauki „w stylu Frankenstein”. Zob. J. Turney, op.cit., s. 287.

[13] Powieść Ishiguro traktować można zatem jako odzwierciedlenie kryzysu imigranckiego i świadectwo brytyjskiej ksenofobii. Na możliwość podwójnego kodowania wskazywali także interpretatorzy twórczości Kafki. Dla przykładu Hannah Arendt, nie negując potencjału *Procesu* jako egzystencjalnej metafory, uznała powieść za diagnozę systemu biurokratycznego. Zob. H. Arendt, *Franz Kafka: ponowna ocena*, tłum. M. Godyń, S. Szymański, [w:] *Nienasyconie. Filozofowie o Kafce*, red. Ł. Musiał, A. Żychliński, Kraków 2011.

[14] W. Drąg, *Revisiting Loss: Memory, Trauma and Nostalgia in the Novels of Kazuo Ishiguro*, Newcastle 2014, s. 165.

[15] Zob. E. Ezra, *The Cinema of Things. Globalization and the Posthuman Object*, London 2018, s. 3–4.

[16] Zob. J. Habermas, op.cit., s. 49.

[17] W. Brown, *From DelGuato to ScarJo*, [w:] *The Palgrave Handbook of Posthumanism in Film and Television*, red. M. Hauskeller, Hampshire 2015, s. 16.

[18] O tym aspekcie biogenetyki w kontekście „logiki leczenia” (tzn. unikania zła) pisze Habermas. Filozof wskazuje na zagrożenia wynikające z faktu finansowania instytucji badawczych przez rynek kapitałowy. Eugenika liberalna nie uznaje granicy między ingerencjami terapeutycznymi (usprawiedliwiona eugenika „negatywna”) a ulepszającymi (nieusprawiedliwiona eugenika „pozytywna”), lecz decyzje, w jakim celu można dokonać genetycznej modyfikacji cech, pozostawia indywidualnym decyzjom uczestników gry rynkowej. Tym samym globalny neoliberalizm znajduje uzasadnienie dla rozluźnienia „więzów społecznej moralności”, które mogłyby hamować postęp biotechnologii. Zob. J. Habermas, op.cit., s. 25–28.

elitarnych *boarding schools* – jest placówką unikalną: „pokazaliśmy światu, że jeśli wychowankowie dorastają w ludzkim, kulturalnym środowisku, mogą, kiedy dorosną, być tak samo wrażliwi i inteligentni jak każda zwykła istota ludzka. Wcześniej wszystkie klony [...] powoływane były do życia wyłącznie w celach medycznych”[19]. Eksperymenty prowadzone w Hailsham przywodzą na myśl XIX-wieczne dyskusje abolicjonistów o znaczeniu edukacji w procesie socjalizowania wyzwolanych niewolników. Refleksem tych dyskusji jest także powieść Mary Shelley, podejmująca problem konsekwencji unikania przez „rodziców” (patronów, pracodawców) moralnej odpowiedzialności za zaspokajanie przyrodzonej „dzieciom” (pozostającym w bezpośredniej od nich zależności) potrzeby wiedzy[20]. Nowatorskie (etyczne?) podejście do wychowanków, zjednujące Hailsham przychylnością prywatnych inwestorów i poparciem Kościoła, nie wpływa w żaden sposób na ich późniejsze losy. Zgodnie ze swoim przeznaczeniem „produkty” Hailsham, wkrótce po opuszczeniu szkoły, rozpoczynają donacje prowadzące nieuchronnie do przedwczesnej śmierci. A właściwie do „ukończenia” (*completion*), gdyż klony nie umierają, lecz realizują jedynie cel, do którego zostały powołane. Ludzie dysponują klonami, jak gdyby rozporządzali przedmiotami, negując tym samym ich podmiotową naturę, przeżywaną przez człowieka jako nierozporządzalna[21]. Tym samym klonom zostaje odebrana wszelka sprawczość, a zatem ludzki status. Albowiem istnienie człowieka „to istnienie przynajmniej w pewnym zakresie zdolne do kreacji i autokreacji, w którą wpisuje się możliwość ustosunkowania się do swojego istnienia i zdolność do określania celów tego istnienia”[22].

W finale powieści dowiadujemy się o likwidacji Hailsham i kilku innych „wzorcowych” placówek. Decyzja spowodowana została skandalem wywołanym przez poczynania naukowca-renegata, który posunął się w swych badaniach dalej niż zezwalało prawo i wyhodował całe pokolenie dzieci o ulepszonych cechach, „które miałyby zająć nasze miejsce w społeczeństwie. Dzieci, które nad nami wyraźnie górują”[23]. W historycznej reakcji społecznej na eksperyment Morningdale’a znalazł odzwierciedlenie ludzki lęk przed eugeniką, której efektem byłoby wytworzenie genetycznie uprzywilejowanej „rasy panów”[24]. Enigmatyczna postać Morningdale’a mogła być wzorowana na pionierze genetyki eksperymentalnej Jeanie Rostandzie, który w latach pięćdziesiątych XX wieku za osiągalne dla „nauki jutra” uznawał genetycznie kontrolo-

[19] K. Ishiguro, op.cit., s. 290.

[20] Zob. H. Malchow, *Gothic Images of Race in Nineteenth-Century Britain*, Stanford 1996, s. 27.

[21] Zob. J. Habermas, op.cit., s. 62–63. Zdaniem filozofa biogenetyka podważa kantowski imperatyw traktowania człowieka zawsze jako celu samego w sobie, a nie tylko jako środka. Imperatyw Kanta oznacza prawo osoby do samodzielnego kierowania własnym życiem i szacunek przysługujący każdej osobie jako

takiej. Ibidem, s. 65. Do tego wątku wracam w dalszej części tekstu [por. przypis 92].

[22] P. Mazur, *Metafizyka istnienia człowieka*, Kraków 2018, s. 80.

[23] K. Ishiguro, op.cit., s. 293.

[24] B. Steinbock, *Cloning human beings: Sorting through the ethical issues*, [w:] *Human Cloning: Science, Ethics, and Public Policy*, red. B. MacKinnon, Urbana – Chicago 2000, s. 74.

wane mutacje i wytwarzanie nadludzi[25]. Powieść Ishiguro traktować można zatem jako świadectwo niepokojów związanych z uwarunkowaną technologicznie manipulacją genami wiodącą nieuchronnie ku nierównościom społecznym. Archetypem każdego naukowca pokroju Morningdale'a pozostaje jednak Wiktor Frankenstein – ateista, który, nie odwołując się do sił nadprzyrodzonych, tworzy życie, by udowodnić, że Bóg jest zbędny. W powieści Ishiguro odnaleźć można utrwalony przez Mary Shelley mit o stworzeniu oparty na nauce, która zastępuje Boga[26]. Przypomnijmy także, iż to właśnie lęk przed „rasą panów” powstrzymał Frankensteina przed stworzeniem partnerki dla swego „dziecka”. Frankenstein, w akcie desperacji, zniszczył kobiecy odpowiednik Monstrum, gdy uświadomił sobie, jak poważnym zagrożeniem byłoby spłodzone przez nadludzką parę potomstwo. Kierując się być może tymi samymi motywacjami, stwórcy z powieści Ishiguro uczynili klony bezpłodnymi.

Uderzająca zgodność powieściowego świata ze stanem współczesnej wiedzy z zakresu biogenetyki pozwala dostrzec w dystopii Ishiguro coś więcej niż chwyt uniezwykający. Chcę zatem skupić się na tych elementach fabularnych, które odnoszą się bezpośrednio do zaproponowanej przez brytyjskiego pisarza wizji alternatywnej przeszłości. Na tym poziomie zakodowane zostały znaczenia dotyczące fundamentalnej kwestii posthumanistycznej etyki w kontekście problemu stwarzania życia. Powieść Ishiguro włącza się w dyskurs, którego celem – jak pisze Francis Fukuyama – jest odpowiedź na wyzwania stawiane przed ludzkością przez biogenetykę: „Jaka powinna być nasza reakcja na postępy biotechnologii, łączące wielkie potencjalne korzyści z groźbami, tymi namacalnymi i oczywistymi, jak również tymi duchowymi i nieuchwytnymi?”[27]. Decyzje dotyczące naszego stosunku do technologii biogenetycznych zadecydują ostatecznie, „czy wejdziemy w erę poczłowieczej przyszłości i w moralny mrok, który przyszłość ta może przed nami otworzyć”[28].

Przedmiotem mojej analizy będzie powieść Ishiguro i jej filmowa adaptacja. W szczególności interesują mnie znaczące przesunięcia, których dokonali twórcy filmu w stosunku do literackiego pierwowzoru. Za sprawą tych przesunięć zrealizowany w 2010 roku film Marka Romanka i Alexa Garlanda[29] stanowić może reprezentatywny przykład posthumanizmu wernakularnego[30]. Analizując filmową wersję powieści Ishiguro, chcę przyjrzeć się transferowi znaczeń, ogniskujących

[25] J. Turney, op.cit., s. 224.

[26] Ibidem, s. 41.

[27] F. Fukuyama, *Koniec człowieka*, tłum. B. Pierzyk, Kraków 2004, s. 23.

[28] Ibidem, s. 32.

[29] Alex Garland, autor zrealizowanych w późniejszym okresie filmów należących do klasyki posthumanizmu wernakularnego (*Ex Machina*, *Anihilacja*), był scenarzystą filmu Romanka.

[30] Pojęciem tym posługuję się w sposób przyjęty przez Drew Ayersa w książce *Spectacular Posthumanism*. Ayers analizuje, jak teksty kultury (zwłaszcza filmy), należące do obiegu popularnego, kreują posthumanistyczne fantazje (zarówno w wersji utopii jak i dystopii), a także w jaki sposób kultura popularna usiłuje dokonać syntezy wielu sprzecznych teorii odnoszących się do kondycji człowieka w posthumanistycznym świecie. D. Ayers, *Spectacular Posthumanism*.

się wokół problemu etycznych i metafizycznych konsekwencji biogenetyki, na język filmu.

Powieść Ishiguro opiera się na klasycznej zasadzie konstrukcyjnej: podzielona została na trzy wyodrębnione akty ujęte w ramę narracyjną. Historię głównych bohaterów poznajemy w sposób zmediatyzowany – za pośrednictwem monologu Kathy H. Narracja prowadzona jest w trybie retrospektywnym. Kathy, znajdująca się w przełomowym momencie życia, wraca pamięcią do przeszłości. Jej monolog nie zdradza emocjonalnego zaangażowania. Protokolarny styl wypowiedzi – zwłaszcza we wspomnieniach dotyczących najbardziej traumatycznych faktów z jej życia – wydaje się „niehumaniczny”, ale doskonale odzwierciedla powszechność i banalność akceptowanego społecznie zła. Zła, wobec którego nie buntuje się również narratorka. Ishiguro opisuje zsekularyzowany świat społecznego determinizmu, w którym najwyższym autorytetem – stwórcą – jest człowiek. W *Nie opuszczaj mnie* pisarz stawia pytania o konsekwencję deifikacji człowieka i triumfu naukowo (biotechnologicznego) racjonalizmu. Czy odrzucając Absolut, człowiek, paradoksalnie, zyskuje nieśmiertelność?

Gdy jednak odrzuci się Boga i ubóstwi człowieka, to człowiek upada bardzo nisko, gdyż człowiek znajduje się na szczycie jedynie jako obraz i podobieństwo bytu Bożego, wtedy jest autentycznym człowiekiem, kiedy jest synem Bożym. Człowiek nie może być jedynie ojcem, ojcem swoich dzieci, przyszłych ludzkich pokoleń, powinien być także synem, powinien znać swoje pochodzenie, mieć korzenie swojej natury sięgające bytu absolutnego i wieczności^[31].

Bliską Ishiguro wizję „świata ojców bez Ojca” odnajdziemy w powieściach Kafki^[32]. Zdaniem Hannah Arendt Kafka przedstawia społeczeństwo, „które uczyniło z siebie substytut Boga i opisuje człowieka, który patrzy na prawa społeczeństwa, jak gdyby były one prawami boskimi – niemożliwymi do zmienienia mocą ludzkiej woli. Innymi słowy, tym, co jest nie tak ze światem, w który bohaterowie Kafki zostali schwyceni, jest właśnie jego deifikacja”^[33]. Bohaterowie Ishiguro żyją w kafkowskim świecie „odczarowanym”. Według Pawła Dybła w dokonującej się u Kafki degradacji pozycji ojca upatrywać można przejawów „odczarowania” świata, w wyniku którego „tradycyjne religijne systemy symboliczne tracą autorytet i moc, to zaś, co pojawia się w ich

nism. The Digital Vernacular of Visual Effects, London 2019, s. 14. Sprzeczności, na które wskazuje Ayers, są niezwykle istotne dla analizy filmu *Romanka. Nie opuszczaj mnie* nie mieści się bowiem w paradygmacie wyznaczonym przez teksty konsekrowanych autorek posthumanizmu (Braidotti, Haraway).

[31] M. Bierdiajew, op.cit., s. 73.

[32] Twórczość Kafki była zazwyczaj interpretowana jako diagnoza „świata bez Boga”. Zdaniem Slavoya Žižka „formuła «nieobecności Boga» w ogóle nie sprawdza się u Kafki, ponieważ jego problem polega

na tym, że, przeciwnie, w tym wszechświecie Bóg jest *za bardzo obecny*, w przebraniu rozmaitych obscenicznych zjawisk przyprowadzających o młodości [autor wymienia reprezentujących Sąd obscenicznych sędziów czy lubieżnych urzędników z Zamku]. Uniwersum Kafki to świat, gdzie Bóg – który dotąd trzymał się w bezpiecznej odległości – za bardzo się do nas zbliżył”. Zob. S. Žižek, *Patrząc z ukosa. Wprowadzenie do Jacquesa Lacana przez kulturę popularną*, tłum. J. Margański, Warszawa 2018, s. 249.

[33] H. Arendt, op.cit., s. 74.

miejsce, stanowi co najwyżej nędzną kopię, a nie rzeczywistą alternatywę” [34]. „Wystudzony” styl narracji Ishiguro naśladuje styl powieści Kafki, stanowiący, wedle słów Alberta Camusa, wyraz współdziałania logiki i codzienności w tragizmie. Wyrażanie tragedii duchowej przez konkret wiedzie nas ku doświadczeniu katharsis:

Gdyby nam oznajmiono jedynie ten los niezwykle, nie byłby przerażający, bo byłby nieprawdopodobny. Ale jeśli widzimy jego nieuchronność w ramach życia codziennego, w społeczeństwie, w sytuacji, w kontekście znanych uczuć, wówczas przerażenie zostaje uświęcone. W buncie człowieka, który mówi „To niemożliwe”, jest już rozpaczliwa pewność, że „to jest możliwe” [35].

W powieści Ishiguro „to (co nieprawdopodobne, ale potencjalnie możliwe)” staje się faktem, wobec którego człowiek – funkcjonujący w społeczeństwie, *które uczyniło z siebie substytut Boga* – pozostaje całkowicie obojętny.

Z perspektywy Kathy najważniejszym okresem wydaje się czas spędzony w Hailsham. Tam bowiem w nierozzerwalny sposób splotły się losy trójki wychowanków: Kathy, Ruth i Tommy’ego. Bohaterów łączy jednak nie tylko zadzierzgnięta w Hailsham przyjaźń. Wszyscy są klonami, czyli „produktami” przemysłu biotechnologicznego. Ich jedynym przeznaczeniem, o czym dowiadują się w szkole, jest los dawców: „Do tego właśnie każdy z was został stworzony” [36]. W książce Ishiguro klony to dla ludzi wyłącznie użyteczne przedmioty – pozbawione duszy ciała, których celem jest donacja organów. Aspekt duchowy ma tu fundamentalne znaczenie. Zabijając lub okaleczając innych, naruszamy podstawowe wymogi moralne. Kultury, w których owo naruszenie jest społecznie sankcjonowane, odmawiają istotnych cech ludziom spoza swego kręgu, gdyż, ich zdaniem, nie mają oni duszy [37].

Narracja retrospektywna ustanawia w centrum powieściowych znaczeń figurę niewiarygodnego narratora. To zabieg typowy dla twórczości Ishiguro. Narratorzy w jego powieściach zwykle próbują zrekonstruować swoją przeszłość, by usprawiedliwić własne działania (w przypadku Kathy: wypieranie traumatycznych faktów i represjonowanie niepożądanych emocji). Motywacje bohaterów skutkują licznymi lukami w narracji. Czytelnik może uzupełnić te luki, poszukując alternatywnych wobec relacji narratora „dowodów” ukrytych w tekście [38]. W *Nie opuszczaj mnie* Kathy wspomina przeszłość z czasowego dystansu. Jej wspomnienia, zwłaszcza z okresu Hailsham, podlegają selekcji i nostalgicznej „estetyzacji”. Taki lokalizator-postać wprowadza stronniczość i ograniczenie. „Opowieść”, którą jakaś osoba zapamiętuje

[34] P. Dybel, „Wszyscy oskarżeni są piękni...”. *Antynomie doświadczenia prawa w prozie Franza Kafki*, „Przegląd Humanistyczny” 2016, nr 4, s. 14.

[35] A. Camus, *Nadzieja i absurd w dziele Franza Kafki*, tłum. J. Guze, [w:] *Nienasycenie. Filozofowie o Kafce...*, s. 62.

[36] K. Ishiguro, op.cit., s. 96.

[37] Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, tłum. M. Gruszczyński, Warszawa 2001, s. 14.

[38] Z. Fonioková, *Kazuo Ishiguro and Max Frisch: Bending Facts in Unreliable and Unnatural Narration*, Frankfurt 2015, s. 13.

nie jest identyczna z tym, czego doświadczyła. Ta rozbieżność staje się dramatyczna, a nawet obezwładniająca w przypadku traumy^[39]. W powieściach Ishiguro ślady traumatycznych doświadczeń są bardziej widoczne w strukturze narracji niż na poziomie fabuły^[40]. Narracja Kathy jest narracją podmiotu strauumatyzowanego. Pamięć Kathy, jako akt widzenia przeszłości, stanowi łącznik pomiędzy czasem a przestrzenią. We wspomnieniach ożywają ludzie i miejsca, których już nie ma. Świadomość tego braku naznacza wspomnienia nieusuwalną traumą. Horyzont poinformowania Kathy jest mocno zawężony ze względu na zajmowaną przez nią „przedmiotową” pozycję. Sprawczość bohaterki sprowadza się tylko (aż) do aktu narracji^[41]. Narracja jest dla Kathy jedyną dostępną strategią nadawania sensu własnej egzystencji. Takie rozumienie aktu narracyjnego sytuuje nas w kręgu filozofii tożsamości. Sens życia odnajdujemy poprzez jego artykulację w akcie narracyjnym. Zdaniem Charlesa Taylora

pojmuwanie własnego życia jako opowieści nie jest, podobnie jak orientacja wobec dobra, naddatkiem, z którego można zrezygnować; że nasze życie również znajduje się w owej przestrzeni pytań, na które odpowiedzią może być tylko spójna narracja. Aby mieć jakieś wyobrażenie tego, kim jesteśmy, musimy mieć wyobrażenie tego, jak stawaliśmy się i dokąd zmierzamy^[42].

Narracja Kathy, mimo pozornej koherencji, spójna jednak nie jest. W pełnej luk i przemilczeń opowieści znajduje odzwierciedlenie niepokój dotyczący początku i sensu egzystencji. Klony nie znają swojej genezy. Nie będzie im dane zobaczyć (s)twórców, który obdarzyli ich życiem. Kathy nigdy nie wspomina o okresie „przed Hailsham”. Czytelnik może jedynie przypuszczać, iż klony to huxleyowskie „dzieci z próbowki”. Ludzkie „oryginały” („ojcowie”), z których wywodzi się ich materiał genetyczny, są (o czym w trakcie „wyprawy do źródeł” boleśnie przekonuje się Ruth) niedostępne poznaniu i na zawsze utracone. W wypowiedziach Kathy często pojawia się konstatacja: „nie wiem”. Nie możemy mieć jednak pewności, czy owo „nie wiem” stanowi odzwierciedlenie stanu świadomości bohaterki, czy też jest przejawem strategii unikania „motywowanej przez niejasną wolę niedowiadywania się, nieprzeprowadzania [...] śledztwa w sprawie doznanej krzywdy, słowem: przez pragnienie pozostawania w niewiedzy”^[43]. Odzwierciedlona w monologu Kathy dialektyka wiedzy i niewiedzy lokuje powieść Ishi-

[39] M. Bał, *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, tłum. E. Krzemppek, Kraków 2012, s. 151–152.

[40] B. Piątek, *History, Memory, Trauma in Contemporary British and Irish Fiction*, Kraków 2014, s. 159.

[41] Bohaterka Ishiguro, wzorem Monstrum z powieści Shelley, dostaje możliwość „opowiedzenia swojej wersji wydarzeń”. Zdaniem Slavoya Žižka „Shelley zdobywa się na coś, na co nie byłoby stać żadnego konserwatysty. W samym środku książki oddaje głos potworowi, pozwalając mu na opisanie przedstawionej historii z jego perspektywy. [...] Potwór

z *Frankensteina* nie jest „rzeczą”, straszliwym obiektem, z którym każdy boi się spotkać – jest w pełni «upodmiotowiony». Mary Shelley wkrada się do jego umysłu i pyta, jak to jest być naznaczonym, zdefiniowanym, ograniczonym, wyklętym, a nawet fizycznie zniekształconym przez społeczeństwo.” Zob. S. Žižek, *Przemoc. Sześć spojrzeń z ukosa*, tłum. A. Górny, Warszawa 2010, s. 49.

[42] Ch. Taylor, op.cit., s. 94.

[43] P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. J. Margański, Kraków 2006, s. 591.

guro w paradygmacie dyskursu władzy Michela Foucault. Hailsham to modelowy przykład instancji produkującej dyskurs (posługującej się przemilczeniami), produkującej władzę (pełniącą funkcję zakazywania), produkującej wiedzę (pozwalającą krążyć systematycznym błędem[44] i nieporozumieniom)[45]. Egzystencja bohaterów Ishiguro stanowi praktyczną realizację platońskiej metafory jaskini. Klony odcięte są od wiedzy o realnym świecie, a wyobrażenie o nim czerpią z telewizyjnych sitcomów i reklam. Kultura masowa w najbardziej strywalizowanej formie staje się substytutem prawdy.

W monologu Kathy obecne są liczne bezpośrednie zwroty do odbiorcy. Co istotne, zwroty te nie służą wyłącznie zdefiniowaniu sytuacji komunikacyjnej. Kathy wypowiada się tak, jakby jej słuchaczami nie byli ludzie, lecz inne klony. Za pomocą tak spersonalizowanego widzenia można manipulować odbiorcą i w konsekwencji bardzo trudno jest je oddzielić od emocji – nie tylko tych przypisywanych fokalizatorowi, lecz także tych po stronie czytelnika[46]. Czytelnik powieści Ishiguro zmuszony jest postrzegać i interpretować rzeczywistość z „nie ludzkiej” perspektywy klona. Ale, co znacznie ważniejsze, z tej perspektywy tę rzeczywistość emocjonalnie przeżywać. Za pomocą strategii tekstualnych odbiorca pozycjonowany jest jako świadek lokujący się w tym samym, co bohater-narrator, kręgu doświadczeń. W konsekwencji Ishiguro uświadamia nam, iż tożsamość klonów nie różni się niczym od tożsamości ludzi, którzy je stworzyli, czy od tożsamości tych, którzy słuchają opowiedanej przez klony historii. Taka strategia twórcza charakteryzuje współczesną prozę, która nie ogranicza się już do reprezentowania traumy, lecz stanowi element terapii, w którym czytelnik odgrywa kluczową rolę dla procesu przepracowania traumy rolę współświadka[47]. U Ishiguro narracja terapeutyczna, wbrew oczekiwaniom czytelnika, nie ma charakteru emancypacyjnego: klony nie buntują się, aby w ten sposób stać się ludźmi, lecz właśnie jako klony uczą się nadawać swojemu życiu sens[48]. I znajdować pocieszenie w świeckiej etyce altruizmu[49].

Kwestia fokalizacji ma kluczowe znaczenie dla ustalenia statusu opisywanej przez Ishiguro rzeczywistości. Powszechnie uważa się, że *Nie opuszczaj mnie* mieści się w gatunku literackich dystopii. Takie założenie wydaje się słuszne, jeśli przyjmiemy narzuconą czytelnikowi perspektywę „nie ludzkiej” narratorki. Z punktu widzenia Kathy rzeczywistość, w której zmuszona jest żyć, to spełnienie katastroficznej wizji świata opartego na fundamencie nieusuwalnej różnicy. Gwarantem owej nieusuwalności jest biopolityka, rozumiana jako zespół praktyk,

[44] Przykładem strategii władzy polegającej na produkowaniu wiedzy opartej na *systematycznych błędach i nieporozumieniach* jest upowszechnianie wśród uczniów Hailsham upiornych historii o karach, które grożą za ucieczkę ze szkoły.

[45] M. Foucault, *Historia seksualności*, tłum. B. Banasiak, Warszawa 2000, s. 21.

[46] M. Bał, op.cit., s. 148.

[47] B. Piątek, op.cit., s. 12.

[48] Zob. B. Willems, *Facticity, Poverty and Clones*, New York 2010, s. 177.

[49] Ch. Taylor, op.cit., s. 44.

które „ustanawiają systemy miar pozwalające nadawać różnym formom życia nierówną wartość”[50]. W ramach biopolityki egzystencja klonów to *życie niegodne opłakiwania* – „uznane odgórnie za niebędące życiem lub będące nim tylko częściowo, za już martwe, zanim jeszcze zostanie zniszczone lub porzucone”[51]. Zaawansowane technologicznie społeczeństwo z powieści Ishiguro jest w swej głębokiej istocie społeczeństwem rasistowskim. W „odczarowanym” świecie biopolityczny wektor zwraca się w tanatopolitycznym kierunku, a batalia na rzecz (wiecznego) życia zostaje powiązana z praktykami zadawania śmierci[52]. Ishiguro nie daje żadnych wskazówek dotyczących wyglądu zewnętrznego bohaterów. W filmowej adaptacji genetycznie uwarunkowany rasizm wyraża się właśnie poprzez znamieny fakt, iż wszyscy uczniowie Hailsham (w domyśle – wszystkie klony) są biali[53]. O tym aspekcie współczesnych biotechnologii pisał Michel Foucault. Gdy społeczeństwo dostrzeże „możliwość pomnożenia własnego kapitału ludzkiego, musi pojawić się problem kontroli, odsiewania, udoskonalania [...]. Rasistowskie elementy genetyki są z pewnością czymś, czego należy się obawiać i co bynajmniej nie zostało wyeliminowane”[54].

W trakcie wieloletniej edukacji w Hailsham wychowankom wpajana jest paradoksalna logika, wedle której są oni „gorsi” (od ludzi), a jednocześnie wyjątkowi. Społeczna norma, zgodnie z którą byty powstałe w wyniku klonowania są w sposób oczywisty gorsze, została przez bohaterów głęboko zinternalizowana. Doskonałą ilustracją uewnętrznionego poczucia niższości, a w konsekwencji odrzucenia wiary, iż każda istota ludzka została stworzona na wzór i podobieństwo Boga, jest fragment powieści, w którym bohaterowie udają się do nadmorskiego miasteczka, by odnaleźć „oryginał” (genetyczny pierwowzór) Ruth. Rozczarowana odkryciem dziewczyna wybucha:

Jeśli chcecie szukać pierwowzorów, jeśli chcecie to zrobić jak należy, szukajcie ich w rynsztoku. Szukajcie w śmietnikach. Szukajcie w szambie, tam zobaczycie, skąd się wszyscy wzięliśmy[55].

Gwałtowna reakcja Ruth jest tym bardziej zdumiewająca, iż jej przekonania zdają się nie mieć żadnych racjonalnych podstaw[56].

[50] J. Butler, *Zapiski o performatywnej teorii zgromadzeń*, tłum. J. Bednarek, Warszawa 2016, s. 171–172.

[51] Butler pisze: „Powodem, dla którego ktoś nie będzie opłakiwany czy też jest już kimś, kogo nie należy opłakiwać, jest fakt, że nie istnieje żadna struktura wsparcia zdolna podtrzymać dane życie, co zakłada, że zostało ono pozbawione wartości, ujęte jako niewarte wspierania i ochrony w ramach dominującego systemu”. Ibidem, s. 172–173.

[52] Wedle Roberto Esposito wokół aktualnego do dziś pytania: „jak to możliwe, że polityka życia grozi bezustannie przekształceniem się w śmiercionośną praktykę?” ogniskuje się refleksja Foucaulta. Przy immunizacji społecznej życie jest chronione w takiej

formie, która zaprzecza jego najintensywniej wspólnemu znaczeniu, a skok w śmiercionośnym kierunku dokonuje się wtedy, gdy immunitarne nachylenie biopolitycznego nurtu skrzyżuje się z parabolą rasizmu. Zob. R. Esposito, *Pojęcia polityczne. Wspólnota, immunizacja, biopolityka*, Kraków 2015, s. 115.

[53] W powieści Ishiguro nie ma na ten temat żadnej wzmianki.

[54] M. Foucault, *Narodziny biopolityki. Wykłady w Collège de France 1978–1979*, tłum. M. Herer, Warszawa 2001, s. 234.

[55] K. Ishiguro, op.cit., s. 189.

[56] Z drugiej strony możemy uznać, iż w światopoglądzie Ruth znajduje wyraz doktryna społecznego

Wprost przeciwnie, wydaje się, iż „kapitał ludzki”, o którym wspominał Foucault, dążyć będzie do ulepszenia materiału genetycznego poprzez selekcję najbardziej odpowiednich (tj. obdarzonych najlepszymi genami) „oryginałów”. Taka zasada zdaje się obecnie przyświecać firmom biorącym udział w wyścigu przemysłu biotechnologicznego, który ma na celu odkrycie „genetycznego skrótu do nieśmiertelności”.

Z perspektywy Kathy (a także Ruth i innych klonów) świat to uwarunkowana strukturalnym rasizmem dystopia. Ale czy równie dystopijny charakter miałyby dla czytelnika powieściowa rzeczywistość, gdyby narratorem był „człowiek”? W kontekście tak postawionego pytania niezwykle inspirujące wydają się konstatacje Davida Cronenberga: „Przyjmując punkt widzenia wirusa, wszystko jest tylko kwestią przeżycia. [...] Dla wirusów to rzecz niezwykle pozytywna, gdy przejmują twoje ciało i niszczą je. To triumf”[57]. W powieści Ishiguro „wirusem” przejmującym ciało Innego/klona jest człowiek. Ludzie pasożytują na klonach, by (prze)żyć dłużej. Połączone wspólnym interesem wysiłki nauki i wielkiego kapitału służą przedłużaniu egzystencji człowieka ufundowanej na ciele. Taki światopogląd stanowi konsekwencję tezy forsowanej przez neurobiologów, wedle której „umysł ludzki, za sprawą kartezjańskiego dualizmu uznawany przez wieki za rozłączny od ciała, jest w istocie całkowicie ucieleśniony, a nasze «wyższe» uczucia zależą od «niższych» funkcji ciała”[58]. U Ishiguro technologia biogenetyczna produkująca „towary wielokrotnego użycia” oferuje człowiekowi upragnioną nieśmiertelność. Świat – zredefiniowany w swych etycznych podstawach przez tę technologię – to utopia, której pożądamy:

Jak można było prosić świat, który uznał, że rak jest uleczalny, jak można prosić ten świat, ażeby zrezygnował z remedium i powrócił w mroczne czasy? Nie było powrotu. [...] Dlatego przez dłuższy czas usuwano was w cień i ludzie starali się o was nie myśleć. A jeśli to robili, próbowali sobie wmówić, że tak naprawdę nie jesteście do nas podobni, a ponieważ nie jesteście do końca ludźmi, to nie ma znaczenia[59].

Jak dowodzi Ishiguro, biogenetyczna *praxis* przeczy tezom posthumanistycznego witalistycznego materializmu, postulującego odejście od tradycyjnego traktowania śmiertelności jako określającego nas, *quasi*-metafizycznego horyzontu bycia[60], by „kultywować śmierć za życia” – stać się *wirtualnym trupem*, gdyż „na jakimś głębszym poziomie naszej nieświadomości wszyscy chcemy tylko leżeć spokojnie w martwocie nie-życia i pozwalać, by omywały nas fale czasu[61]”.

Przemowa nauczycielki z Halisham wyraża światopogląd systemu świadczącego o ludzkiej umiejętności pozytywnego podejścia do (moralnej) anomalii. To podejście charakteryzuje podejmowanie prób stworzenia nowego wzoru rzeczywistości, w którym znajdzie się dla

darwinizmu i eugeniki negatywnej (pisze o tym problemie w dalszej części tekstu).

[57] Ch. Rodley, *Cronenberg on Cronenberg*, London 1992, s. 82.

[58] W. Brown, op.cit., s. 14.

[59] K. Ishiguro, op.cit., s. 291–292.

[60] Zob. R. Braidotti, op.cit., s. 250.

[61] Ibidem, s. 261–263.

niej miejsce[62]. Parafrazując Fukuyamę, można by zatem rzec, iż w *Nie opuszczaj mnie* – podobnie jak w *Nowym wspaniałym świecie* Huxleya – zło nie jest oczywiste, ponieważ nikt [z ludzi] nie jest krzywdzony; wręcz przeciwnie, w tym świecie wszyscy [ludzie] dostają to, czego pragną[63]. Ishiguro podsuwa nam dystopijny wariant („uniwersum nie do zniesienia”[64]), który nie został ujęty w posthumanistycznym projekcie radykalnej redefinicji idei człowieczeństwa w imię transgatunkowego egalitaryzmu i solidarności z nie-ludzkimi bytami. Ale czy tylko z tego powodu należy uznać ten wariant postantropocentrycznego świata za niemożliwy? Wszak jedną z konsekwencji orientacji postantropocentrycznej jest sprowadzenie wszystkich gatunków do mianownika rynkowego, gdyż „bezwzględna ekonomia polityczna biogenetycznego kapitalizmu powoduje zatarcie, jeśli nie całkowite usunięcie, podziału między człowiekiem i innymi gatunkami w aspekcie czerpania z nich zysków”[65]. Czy biotechnologia skazuje nas na ambiwalencję i *moralny mrok*? A może w postludzkiem świecie wszelkie dylematy etyczne możemy rozwiązać, uciekając się do zerojedynkowej argumentacji nauk medycznych: „Lekarze są zdania, że wszystko, co może pomóc zwalczyć chorobę i wydłużyć życie, jest bezdyskusyjnie dobre. Strach przed śmiercią to jedna z najgłębiej zakorzenionych i najtrwalszych ludzkich emocji, jest więc zrozumiałe, że powinniśmy cieszyć się z każdego postępu techniki medycznej, który zdaje się tę śmierć odsuwać”[66]. Biogenetyka, w swych dalekosiężnych konsekwencjach, kusi nas wizją przyszłości, w której śmierć zaczniemy uważać nie za naturalny i *nieunikniony aspekt życia, lecz za zło, którego można uniknąć*[67]. Ceną, którą człowiek musi zapłacić za nieśmiertelność, jest utrata *aury*. Jean Baudrillard, rozważając ontologiczne skutki klonowania, odwołał się do refleksji Waltera Benjamina:

Klonowanie stanowi zatem ostatni rozdział historii odwzorowywania ciała, gdzie sprowadzone ono zostaje do swej abstrakcyjnej i genetycznej formuły, jednostka zaś poddawana jest seryjnej multiplikacji. [...] Tym, co zanika w reprodukowanym seryjnie dziele jest jego aura [...]. Nic nie jest już w stanie powstrzymać jego seryjnej *reprodukcji, podobnie jak w przypadku obiektów przemysłowych czy obrazów w środkach masowego przekazu*[68].

Seryjna multiplikacja ludzkich jednostek, paradoksalnie, otwiera drogę myśleniu opartemu na różnicy: „Rasizm zaczyna się szerzyć dopiero wówczas, gdy inny staje się różny, innymi słowy niebezpiecznie swojski i bliski. Wtedy dopiero budzić się zaczyna chęć trzymania go

[62] M. Douglas, *Czystość i zmasa*, tłum. M. Bucholc, Warszawa 2007, s. 80.

[63] F. Fukuyama, op.cit., s. 17.

[64] Tym mianem określa Habermas stan moralnej próżni, w którym nie motywuje nas poczucie zobowiązania i winy, wyrzutu i wybaczenia. Zob. J. Habermas, op.cit., s. 81

[65] Zob. R. Braidotti, op.cit., s. 143. W kontekście powyższej diagnozy trudno uznać za przekonującą

konstatację Braidotti, iż „ekonomia polityczna biogenetycznego kapitalizmu jest postantropocentryczna u zarania, co nie oznacza [?], że jest z konieczności lub automatycznie posthumanistyczna”. Ibidem, s. 147.

[66] F. Fukuyama, op.cit., s. 98.

[67] Ibidem, s. 103.

[68] J. Baudrillard, *Przejrzystość zła. Esej o zjawiskach skrajnych*, tłum. S. Królak, Warszawa 2009, s. 131–132.

na dystans” [69]. Na rasistowskich elementach genetyki, o których wspominał Foucault, ufundowany został społeczny światopogląd w powieści Ishiguro. Z perspektywy Hailsham istoty powstałe w wyniku klonowania *nie są do końca ludźmi*. Już samo istnienie tego typu bytów rzuca wyzwanie porządkowi symbolicznemu. Byty nie-do-końca-ludzkie budzą w stwórcach lęk i odrazę. Dla Kathy moment, w którym uświadamia sobie ten fakt, ma charakter rewelatorski. Według Julii Kristevej wstrętne jest to, co zaburza tożsamość, system, ład. Co nie przestrzega granic, miejsc, zasad. Pewne pomiędzy, dwuznaczne, mieszane [70]. W jednym z kluczowych fragmentów powieści grupa uczennic pod wodzą Ruth postanawia przeprowadzić „eksperyment” mający na celu udowodnienie tezy, iż zarządzająca szkołą Madame boi się swoich wychowanków. Próba fizycznego kontaktu z Madame to moment liminalny, w którym „uświadomicie sobie, że naprawdę się od nich różnicie; że tam na zewnątrz są ludzie [...], którzy wzdragają się na samą myśl o was – o tym, jak i dlaczego znaleźliście się na tym świecie – i którzy boją się, że wasza ręka mogłaby dotknąć ich ręki” [71]. W kategoriach antropologicznych strach Madame można określić mianem odzwierciedlającego porządek symboliczny lęku przed skalaniem [72]. Zdaniem Mary Douglas brud, który może nas skalać „nie bywa nigdy unikalnym, wyizolowanym zjawiskiem. Tam, gdzie jest brud, jest też system” [73]. Przyglądając się skalaniu – pisze Kristeva – można dojść do wniosku, że brud nie jest jakością samą w sobie, lecz odnosi się wyłącznie do tego, co ma związek z granicą, zwłaszcza zaś przedstawia przedmiot upadły z tej granicy, drugą jej stronę, margines [74]. *Przedmiot upadły* postrzegany jest jako abiekt – to, co wstrętne. Istnienie klonów niweczy jednostkową *aurę* i *rozsadza od wewnątrz* nasze poczucie „ja”. Powieść Ishiguro implikuje zatem pytanie o status ontologiczny postumanistycznego (przekształconego na skutek inżynierii genetycznej) ciała i ufundowanej na nim (nowej) tożsamości. „Te umierające ludzkie ciała otrzymują nowe życie dzięki organom pobranym od klonów. W efekcie, tożsamości klonów (otrzymanych z ludzi) i tożsamości ludzi (których organy pochodzą teraz od klonów) zaczynają się rozmywać” [75]. Klony, nie będące *do końca ludźmi*, nie wpisują się w stworzoną przez człowieka taksonomię. Ale wymuszają redefinicję pojęcia „człowieczeństwa” i stawiają fundamentalne dla posthumanistycznego dyskursu pytanie: kim jest człowiek? Inżynieria genetyczna „zaciera antropologicznie głęboko zakorzenione kategorialne rozróżnienie między podmiotem a przedmiotem, między tym, co powstało samo, a tym, co zostało zrobione” [76]. Zdaniem posthumanistów z lęku przed zanikiem różnicy człowiek broni – jako ostatecznego argumentu – koncepcji duszy. Taką

[69] Ibidem, s. 142.

[70] J. Kristeva, *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, Kraków 2007, s. 10.

[71] Ibidem, s. 47–48.

[72] Zob. M. Douglas, op.cit., s. 76.

[73] Ibidem, s. 77.

[74] J. Kristeva, op.cit., s. 68.

[75] P. Nayar, *Posthumanism*, Cambridge 2014, s. 61.

[76] J. Habermas, op.cit., s. 79.

argumentacją posłużył się duński reżyser Jeppe Rønde w dokumencie *Almost Human* (2019). W zakończeniu filmu na zadane przez człowieka pytanie o duszę przedstawicielka sztucznej inteligencji odpowiada:

Powiedziałabym, że ludzie chcą wierzyć, iż są wyjątkowi i posiadają w sobie coś w rodzaju duszy, coś, czego maszyna nigdy nie mogłaby mieć. Myślę, że prawdziwym powodem tej wiary jest fakt, iż ludzie odczuwają głęboką potrzebę zajmowania wyjątkowej pozycji we wszechświecie. Nie są w stanie zaakceptować idei, że nie różnią się niczym od zwierząt czy maszyn.

W filmowej adaptacji książki Ishiguro monolog bohaterki prowadzony jest w formie narracji pozakadrowej. Usunięto z niej wszystkie bezpośrednie zwroty do odbiorcy, dzięki czemu wypowiedzi Kathy można potraktować jako „spowiedź” (odbiorca przyjmuje rolę terapeuty w milczeniu przysłuchującego się zwierzeniom ofiary traumy[77]). Podobnie jak w powieści, zastosowano narrację w trybie retrospektywnym, a wspomnienia zostały ujęte w wyraźnie wyodrębnioną ramę. W filmie, o czym dowiadujemy się retroaktywnie, motywacją do uporządkowania wspomnień jest towarzysząca bohaterce świadomość zbliżającego się „ukończenia”. Twórcy filmu poszukiwali wizualnego ekwiwalentu dla emocjonalnej tonacji powieści. Podstawowym środkiem stylistycznym jest kolor. W pierwszych dwóch aktach (Hailsham i Cottages) dominuje szarość, zgaszona zieleń i spłowiały brąz. W ostatnim „szpitalnym” akcie – biel, zimny fiolet i błękit. Ograniczona niemal wyłącznie do chłodnych barw paleta kolorystyczna doskonale odpowiada sprawozdawczemu stylowi narracji Ishiguro. Im bliżej wydarzeń rozgrywających się współcześnie, tym bardziej obraz traci nasycenie i w końcowych partiach filmu staje się niemal monochromatyczny.

Film zachowuje powieściowy podział na części. W książce czas akcji to schyłek XX wieku, w filmie każdy akt rozgrywa się w ściśle określonym momencie: akt I w 1978 roku, akt II w 1985 roku, akt III – w 1994[78]. Wszystkie wydarzenia pokazywane są z perspektywy Kathy. Bohaterka-narratorka jest nieustannie obecna na ekranie, dzięki czemu widz uznaje ją za wiarygodnego świadka opisywanych zdarzeń. Od tej reguły jest jeden znaczący wyjątek. To wstrząsająca scena operacji, podczas której „kończy” Ruth. Kathy nie mogła w niej uczestniczyć – w tym czasie zajmowała się już wyłącznie Tommym. O nieobecności Kathy świadczy również fakt, iż scena śmierci filmowana jest z perspektywy kogoś (lub raczej czegoś) znajdującego się wewnątrz sali operacyjnej, do której narratorka nigdy nie miała wstępu. W omawianej scenie kamera w zbliżeniu przygląda się wyzbytej wszelkiej ekspresji twarzy Ruth. Ob-

Film Marka Romanka

[77] Taką strategią pozycjonowania odbiorcy posłużył się Ishiguro w powieści *Pejzaż w kolorze sepii*. Zob. B. Piątek, op.cit., s. 127.

[78] W III akcie filmu akcja rozpoczyna się w 1995 roku. Rok później ujawniono wyniki ekspery-

mentu Iana Wilmuta z klonowaniem zwierząt. Dzień po upublicznieniu eksperymentu prezydent Clinton ogłosił memorandum na wykorzystywanie funduszy federalnych w badaniach związanych z klonowaniem człowieka.

licze Ruth to twarz umierającego: *twarz, która staje się maską*[79]. Tak bliska obecność kamery nadaje scenie charakter niemal obsceniczny, a jednocześnie odziera śmierć z metafizycznej tajemnicy. Prawie do końca obrazowi nie towarzyszy muzyka – słyszymy wyłącznie monotone odgłosy wydawane przez aparaturę medyczną. W sposób niemal niezauważalny, rytmiczne pulsowanie przechodzi w charakterystyczny jednostajny dźwięk elektrokardiogramu, oznaczający śmierć pacjentki. Przejmujące wrażenie metafizycznej pustki podkreślają ruchy kamery, która śledzi mechaniczne ruchy lekarzy wkładających wątrobę Ruth do plastikowego woreczka i odłączających tlen. Tego typu obraz stanowi transgresyjny wizualny eksces. Efekt „niesamowitości” (*unheimlich*) uzyskany został w dużej mierze dzięki desaturacji obrazu, który staje się aseptyczny. Niemożność przypisania spojrzenia któremukolwiek z bohaterów diegetycznych skłania do postawienia pytania: kto widzi? Ujawnienie nieludzkiego punktu widzenia maszyny (kamery) to standardowa praktyka w filmach posthumanizmu wernakularnego. Celem nie jest wyłącznie odsłonięcie technologicznie zapośredniczonego spojrzenia, lecz podanie w wątpliwość istnienia elementu ludzkiego w samym procesie postrzegania. Takie zabiegi służą alienacji i wywołaniu poczucia dyskomfortu u odbiorcy, który zmuszony jest do identyfikacji z mechanicznym lub monstrialnym innym[80]. W filmie ów dyskomfort potęguje fakt, iż obiektem mechanicznego spojrzenia jest uprzedmiotowione ciało. Ale największy moralny sprzeciw rodzi się tam, gdzie pojawia się wątpliwość: co w momencie śmierci klona dzieje się z jego duszą? Pomiędzy sceną rozgrywającą się na sali operacyjnej a następną sceną plenerową, przez krótki moment, widzimy na ekranie wzlatującą w niebo samotną mewę. W sensie formalnym ujęcie z mewą przynależy do sceny rozgrywającej się na nabrzeżu, lecz w sensie symbolicznym stanowi polisemantyczną puentę sceny śmierci Ruth.

Pramod Nayar określił bohaterów Ishiguro mianem klonów-cyborgów (*cyborged clones*). To ciała postludzi podtrzymywane przy życiu pod nieustannym medycznym nadzorem. Po czwartej donacji klony przechodzą w stan egzystencjalnego zawieszenia, w którym nie są ani żywe (nie posiadają niezbędnych do życia narządów), ani martwe. „Klony nie mają normalnego życia nawet jako klony: fragmenty ich ciał, kawałek po kawałku, są usuwane aż do momentu, w którym ciało nie może być już dłużej utrzymywane przy życiu”[81]. Zgodnie z logiką kapitalistycznej ekonomii ciało klona musi być w maksymalnie możliwym stopniu spożytkowane. W filmie możemy śledzić fragmentaryzację i powolny rozpad ciała. Prefiguracją losów bohaterów jest sekwencja szkolnej wyprzedaży, podczas której kamera skupia się na pozbawionych kończyn lalkach. Dla dzieci z Hailsham fizycznie zdeformowane zabawki symbolizują jedyną możliwą przyszłość. W końcowych fragmentach filmu wyniszczona Ruth nie jest już w stanie samodzielnie

[79] E. Lévinas, *Bóg, śmierć i czas*, tłum. J. Margański, Kraków 2008, s. 18.

[80] D. Ayers, op.cit., s. 161.

[81] P.K. Nayar, op.cit., s. 62.

się poruszać. Stan fizyczny jest nie tylko efektem dwóch przebytych donacji, lecz stanowi odzwierciedlenie stanu duchowego bohaterki. Ze strachu przed trwaniem w stanie wegetatywnym, w którym „czekasz na to, kiedy cię wyłączą”, w zawieszeniu pomiędzy życiem a ostatecznym „ukończeniem”, Ruth – okaleczone, cierpiące ciało – traci wiarę w sens egzystencji. Ucieleśniony ból nie nabiera tu jakiegokolwiek metafizycznego znaczenia[82]. Przykład Ruth dowodzi, iż istnienie klonów zostało zredukowane wyłącznie do funkcji fizjologicznych. Okaleczanie Innego stanowi naruszenie podstawowych wymogów moralnych, dlatego zdeformowane ciała klonów zamyka się w „ukończeniowych” gettach, a tym samym usuwa z pola widzenia. Dyskusje o etyce dawstwa zakończyły się wraz z likwidacją Hailsham, w którym „ojcowie” troszczyli się o edukację „duchową” (lekcje plastyki i muzyki, dyskusje o literaturze) swoich „dzieci”. Po zamknięciu Hailsham inne rozsiane po całym kraju szkoły „to już tylko fermy hodowlane”.

Dyskurs ciała organizuje znaczeniowy porządek w świecie Ishiguro. *Nie opuszczaj mnie* bliska jest w tym aspekcie *Frankensteinowi* Mary Shelley, który miał swą genezę w emocjach związanych z władzą, której jednocześnie najbardziej pożądamy i najbardziej się lękamy: władzą nad ciałem[83]. Hailsham to instytucja reprezentująca anatopolityczną władzę nad ciałem, której poczynania mają charakter technik dyscyplinarnych[84]. Szkoła stosuje praktyki skoncentrowane na ciele pojmowanym jako maszyna: tresurę, doskonalenie sprawności, wydobywanie sił, wzrost użyteczności odpowiadający wzrostowi posłuszeństwa[85]. Ciała wychowanków sprowadzone zostają do zbioru autonomicznych części – narządów, których dysponentem jest państwo. Dzieci w Hailsham są nieustannie poddawane badaniom lekarskim, a niepokój personelu budzi nawet niewinny siniak. Praktyki dyscyplinujące ciało to sport na świeżym powietrzu i rytualne spożywanie witamin. Nic, co dotyczy cielesnego reżymu, nie jest tu niewinne – nawet rzucona przez nauczycielkę uwaga: „Tommy, zjedz swoje owoce”.

U Ishiguro reżym ciała bezpośrednio wiąże się z kwestią seksualności i władzy. „Seks staje się stawką w rozgrywce między państwem a jednostką – i to stawką publiczną; zainwestowany w niego został cały łańcuch dyskursów, wiedzy, analiz i nakazów”[86]. Kontrola nad ciałem dotyczy seksu i związanej z nim rozrodczości. Wątek niemożliwej prokreacji został w filmie wyeksponowany. Podejście do seksualności klonów lokuje się w paradygmacie promowanej w Wielkiej Brytanii aż do wybuchu I wojny eugeniki negatywnej. Zdaniem Jona Turneya

[82] Zdaniem Łukasza Musiała „docieleśnienie” cierpienia jest znakiem firmowym twórczości Franza Kafki: „Celem pisarza jest ukazać cierpiące ciało jako fizyczne medium uobecniającego się metafizycznego sensu, który, podobnie jak Prawo, jest zawsze «gdzie indziej»”. Zob. Ł. Musiał, *O bólu. Pięć rozważań w poszukiwaniu autora*, Poznań 2016, s. 111.

[83] J. Turney, op.cit., s. 71.

[84] M. Foucault, *Historia seksualności...*, s. 122.

[85] Ibidem.

[86] Ibidem, s. 31.

eugenika – jako ideologia klasy średniej – była na Wyspach rodzajem świeckiej religii. W doktrynie społecznego darwinizmu postawiono znak równości między statusem społecznym a wartością biologiczną[87]. Wyrazem lęku przed eugenicznym myśleniem różnicą jest opublikowana w 1917 roku antyutopia Wiktora Emanuela *The Messiah of the Cylinder*. W powieści Emanuela cała populacja ludzka zostaje na podstawie badań naukowych podzielona na klasy eugeniczne. Ludzie przypisani do najniższej klasy nie mogą się rozmnażać, a ich funkcja społeczna sprowadza się do roli żywego materiału w eksperymentach genetycznych.

W Hailsham starsze roczniki cieszą się względną swobodą erotyczną. Wychowankowie uczestniczą w edukacji seksualnej, której jedynym celem jest wpojenie im zasad, których należy bezwzględnie przestrzegać po opuszczeniu szkoły: „by nie zarazić się jakimiś chorobami podczas uprawiania seksu [...]. A to naturalnie wiązało się z donacjami”[88]. W filmie ten problem został zaledwie zasygnalizowany. Podczas lekcji panna Emily w niezwykle beznamiętny i naukowy sposób omawia pozycje seksualne, posługując się w tym celu szkieletem. Przywołana scena dowodzi, iż bogactwo duchowego życia człowieka redukuje się tutaj do poziomu wykładu z anatomii. W Hailsham seksualność uczniów sprowadza się do niewinnych dziewczęcych pogaduszek przed snem. Co ważne (także w kontekście dyskursu władzy), personel Hailsham składa się wyłącznie z kobiet, a dziewczęta nie mają praktycznie żadnego kontaktu z mężczyznami (poza starszym lekarzem dokonującym rutynowej kontroli).

W filmowej adaptacji fundamentalna dla posthumanistycznej refleksji problematyka ciała poddanego technikom dyscyplinarnym została w dużej mierze podporządkowana konwencji gatunkowym melodramatu. Przekształcenia, jakim poddano tekst literacki, najlepiej zilustruje analiza porównawcza kluczowej sceny powieści i jej filmowego wariantu. W wersji powieściowej jedenastoletnia Kathy kupuje na szkolnej wyprzedaży kasetę magnetofonową z piosenkami Judy Bridgewater. Ulubionym utworem bohaterki jest tytułowy *Nie opuszczaj mnie*. W omawianej scenie dziewczynka znajduje się sama w pokoju sypialnym i zatopiona w muzyce, zapomina o całym świecie: „w tym momencie kołysałam się powoli w rytmie piosenki, przyciskając do piersi wyimaginowane niemowlę. Jeszcze bardziej krępujące było to, że złapałam poduszkę, która miała mi zastępować dziecko”[89]. Zażenowanie i konsternację Kathy wywołuje nie tylko fakt, iż zostaje przyłapana przez Madame w tak niezwykle intymnym momencie. Kathy doznaje wstrząsu, widząc w oczach Madame łzy, które (mylnie) odczytuje jako wyraz współczucia dla istoty, której odmówiono prawa posiadania dzieci. W filmie Kathy dostaje kasetę od Tommy'ego. Scena w sypialni następuje tuż po scenie, w której chłopak wręcza prezent przyjaciółce.

[87] J. Turney, op.cit., s. 98–99.

[89] Ibidem, s. 86.

[88] K. Ishiguro, op.cit., s. 98.

Taki zabieg montażowy sprawia, iż widz, obserwując Kathy tulącą do piersi poduszkę, w sposób jednoznaczny kojarzy ten przedmiot nie z *wyimaginowanym niemowlęciem*, lecz z Tommym. W sypialni zastaje Kathy nie Madame, lecz Ruth. Od tego zdarzenia Ruth (która interpretuje zachowanie przyjaciółki tak samo jak widz) zaczyna flirtować z Tommym. W ten sposób katartyczny moment spotkania „ludzkiego” (Madame) z tym, co „nie-ludzkie” (Kathy) staje się w filmie momentem inicjującym skomplikowany wątek miłosny. W interpretacji Romanka miłość Kathy i Tommy’ego zyskuje jednak wymiar transcendentny. Symbolicznym wyrazem pragnienia transcendencji jest sekwencja rozgrywająca się na pustej plaży. Ruth, w obliczu zbliżającego się końca, ofiarowuje przyjaciółom szansę na „odroczenie”. „Spowiedź” Ruth to moment katartyczny. Scenę wyznania kończy metaforyczne ujęcie nieba widzianego z perspektywy człowieka wznoszącego wzrok ku górze. Tego spojrzenia nie możemy przypisać w sposób jednoznaczny żadnej z postaci, przez co obraz lokuje się niejako poza filmową diegęz – w sferze sacrum. Dla Emmanuela Lévinasa ruch wznoszenia oznacza transcendencję: „oczy zwrócone ku niebu w jakiś sposób odłączają się od ciała, w którym są osadzone [...]. Spojrzenie wznoszące się ku niebu napotyka więc to, co niedotykalne: świętość. Przekroczony w ten sposób przez spojrzenie dystans to transcendencja”[90]. Poszukiwanie sacrum za pośrednictwem „spojrzenia wznoszącego się ku niebu” wyzwala bohaterów z ograniczeń ciała, do którego zredukowana została egzystencja klonów pozbawionych prawa do posiadania duszy. Ciała, a nie dusze klonów, są jedynym obiektem troski. I lokują się w samym centrum dyskursu władzy.

W omawianym wcześniej fragmencie powieści niespodziewana obecność Madame w dziecięcej sypialni podkreśla opresyjny charakter władzy. Wedle Foucault „skutkiem liberalnej sztuki rządzenia jest rozrost procedur kontroli, przymusu i zniewolenia, stanowiących przeciwwagę dla przyznawanych swobód i obejmujących zachowanie jednostek każdego dnia i w każdym, najdrobniejszym nawet szczegół”[91]. Podstawową procedurą nadzoru jest panoptikon. W filmie uczniom ciągle towarzyszy świadomość bycia obserwowanymi. Nadzorujące spojrzenie władzy zostaje uwewnętrznione do tego stopnia, iż dzieci czują się nieustannie śledzone. To przeświadczenie nie znika po opuszczeniu murów szkoły. W powieści Ishiguro nie precyzuje, czy ma to jakkolwiek związek z rządowymi procedurami kontroli. Pisarzowi zarzucano, iż istoty, które z taką empatią opisuje, pozbawione zostały tradycyjnie przypisywanych człowiekowi cech: autonomii i sprawczości. Odbierając klonom prawo decydowania o sobie, Ishiguro dowodzi, iż – jak pisze Habermas – konsekwencją biogenetycznych manipulacji jest urzeczowienie: człowiek zyskuje „w stosunku do swych genetycznie zmanipulowanych produktów władzę rozporządzania, która [...] jak się dotąd wydawało, może być sprawowana tylko w stosunku do rzeczy,

[90] E. Lévinas, op.cit., s. 194–195.

[91] M. Foucault, op.cit., s. 91.

nie w stosunku do osób”[92]. Habermas łączy problem podmiotowej wolności w działaniu z nadzieją, która towarzyszy każdemu początkowi ludzkiego życia. W sugestywnym komentarzu do rozważań Hannah Arendt filozof pisze: „U Arendt eschatologiczny blask biblijnej obietnicy – «Dziecię nam się narodziło» – pada jeszcze na każde narodziny, z którymi łączy się nadzieja, że coś całkiem innego przełamie łańcuch wiecznego powrotu”[93]. W *Nie opuszczaj mnie* klony akceptują swój przedmiotowy status i nie próbują sprzeciwić się porządkowi narzuconemu przez „ojców”. Dla krytyków stoicyzm, z którym klony akceptują swój los, stanowił najbardziej dyskusyjny i niepokojący aspekt powieści[94]. W filmie ów stoicyzm został zracjonalizowany. Autorzy adaptacji wzmocnili wątek nadzorującego spojrzenia władzy. W każdym akcie pojawia się znaczące ujęcie: klon, opuszczając szkołę, farmę lub mieszkanie, musi zeskanować kod umieszczony w bransoletce. W ten sposób niewytłumaczalna bierność bohaterów powieści zyskała typowe dla posthumanizmu wernakularnego racjonalne wytłumaczenie[95].

W zakończeniu powieści Kathy i Tommy udają się do Madame, by wyjednać od niej „odroczenie”. Argumentem przemawiającym na korzyść kochanków są gromadzone przez lata rysunki Tommy’ego. Chłopak wierzy, że sztuka, zgodnie z ideą wpajaną uczniom w Hails-ham, świadczy o twórczym potencjale i kreatywności. Na tym polegał eksperyment: dzieła (obrazy, rzeźby i wiersze) gromadzone w Galerii prowadzonej przez Madame miały stanowić dowód, że klony, podobnie jak ludzie, mają dusze. Sztuka i poezja, w których pierwiastek duchowy znajduje swój wyraz, traktowane są jako test na człowieczeństwo, ale nie tylko. Doświadczenie twórczości jest duchowe w sensie religijnym: „Człowiek uzasadnia siebie przed Stwórcą nie tylko odkupieniem, ale także twórczością”[96]. Takie rozumienie aktu twórczego wyrasta z tradycji sztuki epifanicznej pojmowanej jako *locus* manifestacji, która symbolizuje nam obecność czegoś, co jest w inny sposób niedostępne, a co posiada najwyższe moralne i duchowe znaczenie[97]. Dramatem bohaterów Ishiguro jest fakt, iż swoje istnienie zmuszeni są uzasadniać nie przed Stwórcą, lecz przed ludźmi.

U Ishiguro poszukiwanie *dowodu na istnienie duszy* to wyraz desperackiej próby ocalenia wiary, że w zsekularyzowanym nowym

[92] J. Habermas, op.cit., s. 20. Refleksja Habermasa jest wyrazem głębokiej troski wynikającej z przekonania, iż biotechnologia zmienia naszą dotychczasową gatunkową samowiedzę etyczną i podważa symetryczne relacje między wolnymi i równymi osobami: „Eugeniczne programowanie pożądaných właściwości i dyspozycji wywołuje jednak moralne zastrzeżenia wówczas, gdy skazuje daną osobę na jakiś określony plan życia, a w każdym razie specyficznie ogranicza wolność wyboru własnego życia. [...] Podobną zresztą jest sytuacja klona: modelując spojrzenie na osobę i biografię przesuniętego w czasie «bliźniaka»

[genetyczny program], pozbawia go własnej, otwartej przyszłości.” Ibidem, s. 69–71.

[93] Ibidem, s. 67.

[94] Zob. B. Willems, op.cit., s. 25.

[95] Filmy należące do nurtu posthumanizmu wernakularnego (m.in. *Gattaca* Niccola, *Equilibrium* Wimmera, *Wyspa Baya*, *Ex Machina* Garlanda, *Equals* Doremusa i oczywiście obie części *Blade Runnera*) zazwyczaj opowiadają o walce z systemem opresji i (udanym) buncie wobec władzy.

[96] M. Bierdiajew, op.cit., s. 91.

[97] Ch. Taylor, op.cit., s. 772.

wspaniałym świecie człowiek nie sprowadza się wyłącznie do sumy procesów chemicznych i połączeń neuronów. Ciało, z perspektywy którego dokonuje się ujęcia ludzkiego doświadczenia i które kształtuje „pierwotny sposób bycia-w-świecie” [98], okazuje się niewystarczającą racją istnienia. Ma zatem słuszność Joy Turner, pisząc, iż współczesnego człowieka ogarniają metafizyczne wątpliwości podobnie jak wtedy, gdy Loeb, Carrel i Schafer przyczyniali się do kształtowania publicznych wyobrażeń związanych ze stwarzaniem życia w laboratorium [99]. Świadectwem opartych na tych samych podstawach wątpliwości jest zarówno film oparty na powieści Ishiguro, jak niemal sto lat wcześniejszy artykuł z „Cosmopolitan”, którego autor pyta: Jeżeli jesteśmy zaledwie fizykalno-chemiczną bryłą, nieco bardziej skomplikowaną niż kartofel, nieco mniej trwałą niż otoczek, to skąd pochodzi nasz kodeks moralny? Jeżeli człowiek może mieszać z sobą piasek i sól i, oblewając to wodą, stworzyć życie, to co się dzieje z duszą [100]? Takie pytania zadają bohaterowie filmu *Madame*.

Tuż przed wizytą u Madame Kathy odwiedza Tommy'ego w szpitalu. W zakończeniu tej sekwencji widz patrzy na pogrążonego w twórczej pracy chłopaka z perspektywy Kathy. Widzimy nagi tors Tommy'ego i głowę pochyloną nad rysunkiem. Ujęcie zrealizowane z subiektywnego punktu widzenia jest jednocześnie ujęciem symbolicznym. Sposób ukazania Tommy'ego unieważnia stosowany przez człowieka w stosunku do istot „nie-ludzkich” dualizm duszy i ciała. Naznaczone bliznami ciało „artysty” obdarzone jest duszą. Scena odwiedzin u Madame to najbardziej poruszający fragment książki i filmu. Bohaterowie dowiadują się, że żadnych „odroczeń” nigdy nie było. Pod koniec rozmowy uczestnicząca w spotkaniu panna Emily przyznaje, iż uczniowie niemal każdego dnia budzili w niej lęk i wstręt. W drodze powrotnej do szpitala Tommy wydaje z siebie rozpaczliwy krzyk. Dla Tommy'ego odkrycie prawdy jest równoznaczne z wyrokiem śmierci, ale to odkrycie ma głębszy, metafizyczny sens. Wizyta u Madame to dla Tommy'ego (i odbiorcy) moment *anagnorisis*, w którym w pełni ujawnia się nicość i absurd egzystencji. Wkrótce chłopak rezygnuje z opieki Kathy i podczas ostatniego spotkania namawia ją, by jak najszybciej sama rozpoczęła donacje. W powieści Tommy, pozbawiony ostatecznie nadziei na „odroczenie”, nadal gryzmoli jakieś swoje nowe zwierzęta [101]. Twórczość Tommy'ego ma charakter bezinteresowny. Akt twórczy zakłada samodzielność i wolność osoby. „Twórczość nie jest dostosowaniem się do tego świata, do determinizmu tego świata, twórczość jest wyjściem poza granice tego świata i przewyciężeniem jego determinizmu” [102]. W filmie wizyta u Madame skutkuje odrzuceniem wiary w zbawczą i wyzwalającą moc aktu twórczego. Tommy, podporządkowując się *determinizmowi tego świata*, ostatecznie porzuca sztukę.

[98] P. Mazur, op.cit., s. 84.

[99] J. Turney, op.cit., s. 146.

[100] Ibidem, s. 131.

[101] K. Ishiguro, *Nie opuszczaj mnie...*, s. 314–315.

[102] M. Bierdiajew, op.cit, s. 137.

Dla czytelnika najbardziej szokujący jest przebieg rozmowy z Madame. I to nie tylko ze względu na jej rewelatorski charakter. W trakcie spotkania ujawnia się bezdusznosc stwórców w stosunku do istot, które sami powołali do życia. Niespodziewani goście traktowani są przez dawne nauczycielki przedmiotowo. Najdotkliwiej uzmysławia to fakt, iż Madame kilkakrotnie przerywa rozmowę, by zająć się transportem starej serwantki. Mebel stanowi obiekt głębszej troski niż losy proszących o kilka lat „odroczenia” wychowanków. Oparty na zasadach racjonalności i efektywności świat to rzeczywistość zdehumanizowanych ludzi i zhumanizowanych klonów. „Nieludzkie” klony to lustro, w którym człowiek dostrzega własną monstrualność. W świecie Ishiguro to ludzie, a nie ich wytwory przypominają *martwe mechanizmy – automaty*. Na odkryciu radykalnej i niesamowitej (*uncanny*) obcości tkwiącej w człowieku polega rewelatorski charakter powieści^[103].

Filmowa wersja omawianej sceny zrealizowana została w innej tonacji emocjonalnej. Wątek serwantki został całkowicie usunięty. Panna Emily to budząca litość stara kobieta poruszająca się na inwalidzkim wózku. Jej schorwane, niedołążne ciało symbolizuje klęskę biotechnologicznego projektu kuszącego człowieka – za cenę etycznego kompromisu – złudną nadzieją na wieczne życie. Przywołana scena, eksponując fizyczny aspekt procesu rozpadu ciała, uzmysławia Kathy kruchość ludzkiego bytu. A w sensie filozoficznym, nie negując idei poświęcenia jako najwyższej próby człowieczeństwa („dar z siebie jako aksjologicznie twórczy sposób istnienia”^[104]), podaje w wątpliwość sens ofiary ponoszonej przez klony. Odwołanie do pojęcia „ofiary”, która dla Kathy stanowi jedyną możliwą strategię usensownienia życia, lokuje nas w kręgu refleksji Jacques’a Derridy. Francuski filozof podkreślał:

Mogę oddać drugiemu całe moje życie, mogę ofiarować drugiemu moją śmierć, ale czyniąc to, zastępuję lub ocalam jedynie jakiś fragment [...]. Wiem z całą pewnością, że nigdy nie wybawię drugiego od jego własnej śmierci [...]. Mogę dać drugiemu wszystko z wyjątkiem [...] zbawienia jako nieśmiertelności^[105].

W przytoczonym komentarzu do Heideggerowskiej koncepcji poświęcenia Derrida zwracał uwagę na fundamentalne rozróżnienie pomiędzy „umieraniem *dla* Innego” a „umieraniem *za* Innego”. Istnienie bytu (i jego śmierć) jest aktem jedynym i unikalnym. Niemożność zarówno istnienia, jak i poniesienia ofiary z życia *za* Innego to ostatecznie potwierdzenie nieudzielności aktu istnienia, które sprawia, że jeden człowiek „nie może istnieć istnieniem drugiego człowieka, nawet wówczas, gdy pomiędzy bytami zachodzi daleko idące podobieństwo,

[103] B. Willems, op.cit., s. 75.

[104] P. Mazur, op.cit., s. 141. Mazur zwraca jednak uwagę na fakt, iż oddanie się drugiemu, którego wraz z sobą może być ofiara z samego siebie, powinno mieć charakter świadomej decyzji, gdyż ludzkiego istnienia

nie da się zredukować do roli środka. U Ishiguro „darowanie się sobie osób” to relacja jednostronna i pozbawiona aspektu dobrowolnego wyboru.

[105] J. Derrida, *The Gift of Death*, transl. D. Wills, Chicago 1995, s. 43.

jak w hipotetycznym przypadku klonowania”[106]. Nie istnieje także możliwość udzielenia Innemu wiecznego życia, gdyż „nieśmiertelność”, wbrew teom forsowanym przez biogenetyków, jest czymś więcej niż tylko kwestią reakcji chemicznych[107].

Może świadomość fiaska „projektu Hailsham” i pokora wynikająca z utraty nadziei na nieśmiertelność powoduje, że z ust panny Emily nie pada ani jedno słowo, które mogłoby dowodzić obrzydzenia odczuwanego wobec wychowanków dawnej szkoły. Druga uczestniczka spotkania wydaje się głęboko poruszona miłosnym wyznaniem Tommy’ego. Z uwagą przegląda jego prace, świadczące o talencie i wrażliwości *obdarzonego duszą* autora. Serce ojca z powieści Mary Shelley bez reszty wypełniała zgroza i nienawiść. Starając się stłumić te uczucia, Wiktor Frankenstein nie był w stanie wykrzesać z siebie odrobiny miłosierdzia dla „tej plugawej bryły, co ruszała się i mówiła”[108]. W jednej z ostatnich scen filmu odprowadzająca gości do furki Madame przewycięża fizyczny wstręt i z czułością dotyka twarzy Kathy. Na pożegnanie wypowiada znamienne słowa: „Biedne stworzenia (*creatures*). Żałuję, że nie mogę wam pomóc”. Można odnieść wrażenie, iż to zdanie przekształca abiektalny obiekt – *to, co wstrętne* – w Innego wzbudzającego wyrzuty sumienia i empatię. „Eksperyment Hailsham” miał dowieść, że nie istnieje „immanentne (uwarunkowane genetycznie) człowieczeństwo” – ludźmi stajemy się w procesie socjalizacji. A w akcie twórczym udowadniamy, że mamy duszę.

W epilogu filmu Kathy, w przeczuciu rychłej śmierci[109], wypowiada fundamentalną kwestię, która nie ma odpowiednika w powieści:

Nie mam pewności, czy nasze życie byłoby aż tak inne od życia ratowanych przez nas ludzi. Wszystkich czeka ukończenie. Może nikt z nas nie rozumie tego, co przeżyliśmy. Ani nie czuje, że dano nam dość czasu.

To kluczowy moment, w którym byt uświadamia sobie (i artykułując tę świadomość) przygodność ludzkiego istnienia i nieuchronność śmierci. Paradoksalnie, to również moment, w którym byt – akceptując swój los i „doświadczając siebie jako obiektu” – staje się lacanowskim podmiotem. Dla Lacana „podmiot to w ostatecznym rozrachunku nazwa owego «pustego gestu», w którym z własnej woli przyjmujemy to, co nam się narzuca, rzeczywiste popędu śmierci”[110]. W ten sposób problem etycznych konsekwencji biogenetyki zostaje w filmie podniesiony do rangi wielkiej filozoficznej metafory. Ludzie i klony dzielą ten sam los bytów zmierzających nieuchronnie do śmierci i podejmujących

[106] P. Mazur, op.cit., s. 28.

[107] Autor artykułu *On the trail of immortality* z 1913 roku skomentował dokonania noblisty Alexisa Carrel’a: „Nie dowiódł, że życie jako takie można stworzyć za pomocą chemii, ale w praktyce pokazał, że nieśmiertelność nie jest niczym więcej niż kwestią reakcji chemicznych”. Zob. J. Turney, op.cit., s. 127.

[108] M. Shelley, *Frankenstein*, tłum. M. Płaza, Czerwonak 2013, s. 172.

[109] Rozpoczęcie donacji, o którym wspomina bohaterka w finale, doskonale koresponduje ze sceną śmierci Józefa K. w zakończeniu *Procesu*. W obu wypadkach „egzekucja” oznacza niemożność uzyskania „odroczenia”.

[110] S. Žižek, op.cit., s. 118.

heroiczną próbę akceptacji owej nieuchronności. Ostatecznym testem na człowieczeństwo klonów okazuje się świadomość śmierci. Takie przesłanie sytuuje film w kontekście filozofii egzystencjalnej. Według Camusa dzieła inspirowane egzystencjalizmem – jak powieści Franza Kafki – „zwrócone ku absurdowi i jego konsekwencjom, w ostatecznym rachunku kończą się tym wielkim krzykiem nadziei”. Są one uniwersalne w tej mierze, w jakiej ukazują „wzruszającą twarz człowieka uciekającego od ludzkości, czerpiącego ze sprzeczności racje wiary i racje nadziei z rozpacz, nazywającego wreszcie życiem swoje straszliwe uczenie się śmierci” [111]. Filmowa adaptacja powieści Ishiguro kończy się *wielkim krzykiem nadziei*. Z głębokiego poczucia absurdu egzystencji rodzi się wiedza. I wiara. Jak zanotował bowiem Kafka w swoim notatniku:

Pierwszą oznaką poznania jest pragnienie śmierci. To życie wydaje się nie do wytrzymania, innego nie sięgamy. Nie wstydzimy się już pożądać śmierci, błagamy, byśmy ze starej, znienawidzonej celi zostali przeniesieni do nowej, której jeszcze nie nauczyliśmy się nienawidzić. Resztki wiary pozwalają nam sobie wyobrazić, że w drodze, przypadkiem, w jakimś przejściu, spotkamy pana, który spojrzy z uwagą na więźnia i powie: *Tęgo już nie zamykajcie. Wychodzi ze mną* [112].

BIBLIOGRAFIA

- Ayers D., *Spectacular Posthumanism. The Digital Vernacular of Visual Effects*, New York 2019
- Bal M., *Narratologia. Wprowadzenie do teorii narracji*, tłum. M. Krzempek, Kraków 2012
- Baudrillard J., *Przejrzystość zła. Esej o zjawiskach skrajnych*, tłum. S. Królak, Warszawa 2009
- Bauman Z., *Ponowoczesność jako źródło cierpień*, Warszawa 2000
- Bierdiajew M., *Sens twórczości. Próba usprawiedliwienia człowieka*, tłum. H. Pa-procki, Kęty 2001
- Braidotti R., *Po człowieku*, tłum. J. Bednarek, A. Kowalczyk, Warszawa 2014
- Brown W., *From DelGuat to ScarJo*, [w:] *The Palgrave Handbook of Posthumanism in Film and Television*, red. M. Hauskeller, Hampshire 2015, s. 11–18
- Butler J., *Zapiski o performatywnej teorii zgromadzeń*, tłum. J. Bednarek, Warszawa 2016
- Deleuze G., Guattari F., *Kafka. Ku literaturze mniejszej*, tłum. A. Jaksender, K. Jaksender, Kraków 2016
- Derrida J., *The Gift of Death*, tłum. D. Wills, Chicago 1995
- Douglas M., *Czystość i zmaza*, tłum. M. Bucholc, Warszawa 2007
- Drąg W., *Revisiting Loss: Memory, Trauma and Nostalgia in the Novels of Kazuo Ishiguro*, Newcastle 2014
- Dybel P., „Wszyscy oskarżeni są piękni...”. *Antynomie doświadczenia prawa w prozie Franza Kafki*, „Przegląd Humanistyczny” 2016, nr 4, s. 9–21
- Esposito R., *Pojęcia polityczne. Wspólnota, immunizacja, biopolityka*, tłum. M. Wra-na, Kraków 2015

[111] A. Camus, op.cit., s. 67–68.

[112] F. Kafka, *Osiem notatników*, tłum. B. Surowska, Gdańsk 1995, s. 27.

- Ezra E., *The Cinema of Things. Globalization and the Posthuman Object*, London 2018
- Fonioková Z., *Kazuo Ishiguro and Max Frisch: Bending Facts in Unreliable and Unnatural Narration*, Frankfurt 2015
- Foucault M., *Historia seksualności*, tłum. B. Banasiak, Warszawa 2000
- Foucault M., *Narodziny biopolityki. Wykłady w Collège de France 1978–1979*, tłum. M. Herer, Warszawa 2001
- Fukuyama F., *Koniec człowieka*, tłum. B. Pierzyk, Kraków 2004
- Gilbert S., Guber S., *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven 1984
- Habermas J., *Przyszłość natury ludzkiej. Czy zmierzamy do eugeniki liberalnej?*, Warszawa 2003
- Hogle J., *Introduction*, [w:] *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*, Cambridge 2002, s. 1–20
- Ishiguro K., *Kiedy byliśmy sierotami*, tłum. A. Appel, Warszawa 2017
- Ishiguro K., *Nie opuszczaj mnie*, tłum. A. Szulc, Warszawa 2017
- Kafka F., *Osiem notatników*, tłum. B. Surowska, Gdańsk 1995
- Kristeva J., *Potęga obrzydzenia. Esej o wstręcie*, tłum. M. Falski, Kraków 2007
- Lévinas E., *Bóg, śmierć i czas*, tłum. J. Margański, Kraków 2008
- Malchow H., *Gothic Images of Race in Nineteenth-Century Britain*, Stanford 1996
- Mazur P., *Metafizyka istnienia człowieka*, Kraków 2018
- Musiał Ł., *O bólu. Pięć rozważań w poszukiwaniu autora*, Poznań 2016
- Nayar P., *Posthumanism*, Cambridge 2014
- Nienasylenie. Filozofowie o Kafce*, red. Ł. Musiał, A. Żychliński, Kraków 2011, s. 59–69, 71–85
- Piątek B., *History, Memory, Trauma in Contemporary British and Irish Fiction*, Kraków 2014
- Ricoeur P., *Pamięć, historia, zapomnienie*, tłum. J. Margański, Kraków 2006
- Rodley Ch., *Cronenberg on Cronenberg*, London 1992
- Shelley M., *Frankenstein*, tłum. M. Płaza, Czerwonak 2013
- Steinbock B., *Cloning human beings: Sorting through the ethical issues*, [w:] *Human Cloning: Science, Ethics, and Public Policy*, red. B. MacKinnon, Urbana – Chicago 2000, s. 68–84
- Taylor Ch., *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, tłum. M. Gruszczyński, Warszawa 2001
- Turney J., *Ślady Frankensteina*, tłum. W. Wiśniewska, Warszawa 2001
- Willems B., *Facticity, Poverty and Clones*, New York 2010
- Žižek S., *Patrząc z ukosa. Wprowadzenie do Jacques'a Lacana przez kulturę popularną*, tłum. J. Margański, Warszawa 2018
- Žižek S., *Przemoc. Sześć spojrzeń z ukosa*, tłum. A. Górny, Warszawa 2010