

# Replikanci i szatańskie ciemne młyny

## Transhumanizm w *Łowcy Androidów* Ridleya Scotta

**THOMAS RYBA**

### GŁÓWNA PRZESŁANKA

Warto powracać do *Łowcy androidów* Ridleya Scotta i komentować go ponownie. Nie tylko dlatego, że wciąż trafia na szczyty list najlepszych filmów science fiction wszechczasów, czy też dlatego, że, podejmując tematykę transhumanizmu, idealnie pasuje do tego numeru *44 / Czterdzieści i Cztery*.

Nawet też nie dlatego, że moja obsesja z nim związana objawia się tym, że obejrzałem go ponad dwadzieścia razy. Warto do niego wracać, ponieważ dotychczasowe komentarze nie wyczerpały jego wszystkich znaczeń. *Lowca androidów*, niczym niektóre kiepskie filmy, był dziełem zbyt wielu ojców. Nie ma jednak wad takich filmów, które przypominają przysłowiowego wielbłąda – konia zaprojektowanego przez komitet<sup>1</sup>. Przeciwnie, dzieło to cechuje taka wielość zniuansowanych znaczeń, która, jak sądzę, nie wyszłaby spod pióra autora działającego w pojedynkę. Czasami, choć rzadko, zdarza się, że spójność dzieła artystycznego wynika z przypadku (innym świetnym przykładem jest *Casablanca*). Kiedy to nastąpi, powstaje silniejszy i bardziej sugestywny efekt, niż gdyby film był dziełem jednego umysłu. Moim zdaniem to właśnie ten niezwykle efekt współpracy sprawia, że *Lowcę* należy umieszczać wśród najwybitniejszych dzieł kinematografii. Czyni z niego dzieło sztuki, które, posługując się filmowymi środkami przekazu, przewyższa swój literacki pierwowzór. Przewyższa, ponieważ *Lowcę* charakteryzuje, nieobecna w powieści, powaga, która pozwala uniknąć Dickowskiej niedojrzałej pomysłowości i wydumanej powierzchowności. Nie oznacza to jednak, że w filmie nie ma humoru – jest, ale ironiczny i wisielczy. Używając potocznej, ale trafnej metafory, należy powiedzieć, że *Lowca* jest jak „tunel strachu”. Twórcy filmu – intencjonalnie lub też nie – stworzyli refleksyjny, teologiczny i filozoficzny obraz, a stało się to dzięki niewątpliwej umiejętności przeniesienia na duży ekran powracających tematów prozy Dicka: tożsamości jednostki i ludzkiej odpowiedzialności moralnej. Niektóre z wątków wywodzą się bezpośrednio z powieści, podczas gdy inne – chociażby apokaliptyka – pojawiają się jako rezultat ostatecznego kształtu scenariusza i filmu.

Moje krótkie ponowne odczytanie filmu dotyczy dwóch wątków: wartościowania wzroku (który jest w filmie wszechobecny) oraz sposobu, w jaki aluzje do Williama Blake’a, wzmacniając pierwszy temat, mogą być również interpretowane jako część, będącego w podtekście, wątku wyzwolenia. Zacznę jednak od dwóch wyjaśnień: oba wątki zachodzą na siebie tak bardzo, że moja próba ich wyodrębnienia jest nieco sztuczna; znam pięć wersji filmu, ale pisząc, odnoszę się do tej z kin amerykańskich, w której zastosowano technikę narracji prowadzonej przez głos zza kadru. Wbrew opinii Scotta uważam tę wersję za najlepszą. Nawiązuje bowiem ona do starszych,

klasycznych filmów noir, a także wyjaśnia rozwój fabuły tym widzom, którzy nie znają powieści i tym samym mogliby czuć się zagubieni.

## ŁOWCA ANDROIDÓW I WARTOŚCIOWANIE WZROKU

Spora część literatury poświęconej okulocentryzmowi uznaje go za coś niefortunnego i prowadzącego do jednostronności kultury Zachodu. Martin Jay, w swojej znanej książce i w licznych artykułach<sup>2</sup>, zbadał historię tego stanowiska – szczególnie w odniesieniu do środowiska intelektualnego XX-wiecznej Francji. Z kolei Jacques Ellul napisał książkę, która z jednej strony formułuje cały katalog zarzutów wobec okulocentryzmu, a z drugiej wysuwa propozycje przywrócenia fonocentryzmu<sup>3</sup>. Nie zamierzam teraz argumentować za jednym bądź drugim stanowiskiem. Nie wiem nawet, czy takie dyskusje do czegoś prowadzą. Za swoje zadanie uznaję po prostu zidentyfikowanie *Łowcy androidów* jako znaczącego dzieła i wydarzenia przywracającego znaczenie motywowi wzroku, który cieszył się przecież uprzywilejowaną pozycją w tradycji chrześcijańskiej i twórczej tradycji Zachodu. Wcielenie nie miałoby większego sensu, gdyby nie wizja Chrystusa (personifikacji Logosu) jako *obrazu* Ojca, a także człowieka jako *obrazu* stworzonego na *podobieństwo* Boga. Tropy wykorzystywane w konstrukcjach teologicznych wywodzą się z tradycji okulocentrycznej, w której jednak zawsze obecny był komplementarny fonocentryzm. Chrześcijański Logos, łącząc człowieczeństwo i boskość, łączy wzrok z głosem, przedstawienie z opowieścią. Można wręcz powiedzieć – posługując się odległą analogią – że, tak jak w tradycji chrześcijańskiej okulocentryzm i fonocentryzm jednoczą się dzięki objawieniu Boga w Jezusie Chrystusie, tak też zbliżają się one do siebie w *Łowcy Androidów* oraz w wielu innych wartościowych dziełach sztuki<sup>4</sup>.

## MISE-EN-SCÈNE I PLAN ŁOWCY ANDROIDÓW

Od razu po napisach początkowych widz *Łowcy androidów* zapoznaje się prologiem, mającym formę napisów przesuwających się na czarnym tle, który wprowadza kontekst dla *mise-en-scène* i fabuły filmu. Od samego początku wiadomo więc, że opowieść dotyczy międzyplanetarnej cywilizacji XXI w., która potrzebuje taniej i „jednorazowej” siły roboczej. Znaczna część mieszkańców Ziemi mieszka poza ojczystą planetą. W niebezpieczeństwach eksploracji i kolonizacji planet towarzyszą ludziom „replikanci” – rasa niewolników stworzona dzie-

ki zaawansowanemu „rozwojowi robotyki” osiągniętemu przez korporację Tyrell. Replikanci są „robotami”<sup>5</sup> – w prologu termin ten, wprowadzony niegdyś przez Karela Čapka, odnosi się do tworzonych przez człowieka konfiguracji materiału genetycznego, ale nawiązuje też do swojego pierwotnego, czeskiego znaczenia<sup>6</sup>. Replikanci, „niemalże identyczni z ludźmi” lecz od nich „silniejsi i zwinniejsi”, „dorównali inteligencją inżynierom genetycznym, którzy ich stworzyli”<sup>7</sup>. Nie obyło się jednak bez komplikacji: replikanci powstali przeciwko swoim władcom. To doprowadziło zaś do powstania elitarnej jednostki policyjnej, w której służą tropiący i likwidujący replikantów zabójcy (*blade runners* – „łowcy androidów”). Ich działalność określana jest eufemistycznym zwrotem mówiącym o odsyłaniu replikantów na emeryturę, podobnym do pójścia na emeryturę kogoś, kogo praca przestaje przynosić zyski – zwrot ten ma unikać skojarzeń z morderstwem. Cykl życia najnowszej i najdoskonalszej wersji androidów – Nexus 6, sztucznie skrócono do 4 lat. Zrobiono to, aby zminimalizować ryzyko powiększania się chaosu. Taka długość życia uniemożliwia modelom Nexus 6 wytworzenie emocjonalnego przywiązania oraz (co oczywiście, choć niepowiedziane w filmie) rozwinięcie empatii. Bez tych cech nie mogą one utożsamiać się z innymi replikantami, kochać ich, tworzyć społecznych więzi godnych by za nie walczyć, a w konsekwencji nie są w stanie budować rewolucyjnych kadr. Rdzeń filmu tworzą dwa wymiary owego braku empatii u replikantów. Z jednej strony, androidy uznaje się za „nie-ludzi” i kwalifikuje się je do „emerytury” za pomocą wykazania braków empatii w procedurze znanej jako test Voight-Kampffa. Z drugiej jednak strony, niewykształcenie się empatii wynika z emocjonalnej niedojrzałości i krótkiego życia – czyli z cech, za które replikanci nie są odpowiedzialni, ponieważ właśnie tak zostali skonstruowani. Gdy wśród młodych osobników, zaprojektowanych jako istoty pozbawione empatii, zaczyna się ona niespodziewanie wykształcać, to ci z nich, którzy ośmielili się zbuntować, są osądzeni podług swoich emocjonalnych braków i właśnie za nie likwidowani. Wystarczający poziom empatii – a więc miara ich człowieczeństwa – mierzony jest poprzez badania rozszerzania się żrenicy oka, a także innych, niewyjaśnionych bliżej, symptomów oddechowych i feromonowych.

## CENTRALNY CHARAKTER OKA I PAMIĘCI

Głębia filmu nie wiąże się z jego fabułą, która przybiera formę dość oczywistej historii detektywistycznej w klimacie filmu noir<sup>8</sup>. Prawdziwa głębia

płynie ze sposobu, w jaki minimalistyczny scenariusz i obrazowa symbolika opowiadają historię dochodzenia przez Deckarda i Batty'ego (oraz towarzyszącego im widza) do ostatecznego oświecenia wyjaśniającego prawdziwe znaczenie tego, czym jest ludzka osobowość.

Ridley Scott i jego scenarzyści wywołują wspomniane oświecenie dzięki wykorzystaniu wytartego sformułowania: „czy są zwierciadłem duszy”, które umieszczają w filmie w formie przekształconego, poddanego wielu ironicznym przekształceniom, ideogramu. W *Łowcy Androidów* oko i różne znaczenia „wzroku” używane są jako kluczowe tropy odnoszące się do sposobów, na jakie ludzie wydają poprawne lub błędne sądy o osobowość innych. Oko pełni tutaj podwójną funkcję – z jednej strony odsyła do wzroku, który pochodzi ze światła (*lux*), a z drugiej do wzroku, który pochodzi z wewnętrznego oświecenia (*lumen*)<sup>9</sup>. Innymi słowy, oko pojawia się jako podwójna figura oznaczająca zarówno przeciętną zmysłowość nie prowadzącą do rozeznania [rzeczywistości], jak i takie rozeznanie, które pozwala ujrzeć prawdziwą wartość i znaczenie rzeczy (*phronesis*). Tak właśnie działa okulocentryzm tworzący oś, wokół której rozwija się wątek wyzwolenia. Obok dualizmu wzroku pojawia się trzeci, ściśle z nim związany, ale komplikujący sytuację, czynnik, który w filmie służy za prawdziwą cechę określającą osobowość czy też za jej symptom – i tak właśnie powinien być postrzegany. Czynnikiem tym jest pamięć.

To, co w scenariuszu zostało zaledwie zarysowane, może być wyjaśnione w świetle rozważań św. Augustyna na temat pamięci. W *Wyznaniach* przypomina on nam, że pamięć stanowi skarbiec „rozległych pól, [...] przestronnego pałacu” doświadczenia, „gdzie się przechowują niezliczone obrazy”, pochodzące z rozmaitych relacji i „niezliczonych obrazów najróżniejszych rzeczy, przyniesionych przez zmysły”. Pamięć działa, jak miejsce, w którym ludzkie „ja” spotyka się ze sobą, w którym to „ja” przywołuje sobie samo siebie, przywodząc na myśl, co i gdzie robiło, jak się z tym czuło, jakie relacje i jakich ludzi doceniło. Pamięć to zatem miejsce, w którym „ja” może w sposób twórczy „snuć przypuszczenia dotyczące czynów, zdarzeń i nadziei na przyszłość” oraz nad nimi medytować. Wreszcie, to w pamięci przechowuje się narracja „ja” o nim samym<sup>10</sup>.

Ludzie i replikanci nie dzielą swoich wspomnień w sposób, który byłby niezapśredniczony czy też wspólnotowy. Jeśli zaś chcemy być poznani

przez innych, to komunikować to, kim jesteśmy potrafimy tylko za pomocą słów i gestów. One z kolei możliwe do przekazania są tylko w opowieściach, które snujemy na temat własnego życia. Historie te, choć nigdy nie staną się tak bogate, jak pewien pamięciowy ogół, z którego pochodzą, jeśli zostaną opowiedziane skutecznie, to są w stanie ująć istotę naszej osobowości. Chcę powiedzieć, że do pewnego stopnia stajemy się narratywizacją naszych wspomnień i tylko ta narracja zostaje w nas, gdy odejdą już ludzie i doświadczenia, które nas ukształtowały. Zdolność dzielenia się tymi narracjami z innymi stwarza nam szansę na, będące w naszych możliwościach, osiągnięcie nieśmiertelności. W *Lowcy Androidów* osobowość replikantów przejawia się między innymi w tym, że pielęgnują oni swoje wspomnienia, że pragną dłuższego życia właśnie po to, by tworzyć wspomnienia i nawiązywać intymne relacje z innymi. Doskonale widać to na przykładzie Leona przechowującego zdjęcia Zhory oraz, niejako w lustrzanym odbiciu, w przywiązaniu samego Deckarda do rodzinnych zdjęć rozstawionych na fortepianie w jego mieszkaniu. Motyw ten pojawia się też we wprowadzeniu przez projektantów z Tyrell Corporation implantów z (fikcyjną) pamięcią do najnowszego modelu serii Nexus 6 (Rachel). Miało to na celu zniwelowanie skłonności replikantów do gniewu i buntowania się. Projektanci genetyczni spacyfikowali replikantów poprzez obdarowanie ich syntetycznymi wspomnieniami, które zwodzą ich, dając im fałszywe przekonanie, że byli kochani i prowadzili życie mające jakiś sens. Pojawia się w tym wszystkim sugestia, że także łagodność ludzi może być skutkiem kłamstw – opowiadanych samym sobie i zapamiętywanych.

### WSZECHWIEDZĄCE OKO, BLAKE I SZATAŃSKIE MŁYNY

Od razu po prologu następuje nocna scena, przedstawiająca ponure, futurystyczne Los Angeles z nieokreślonej perspektywy górującej nad niezliczonymi drapaczami chmur. Kamera kieruje się naprzód wzdłuż rozległej i niemal nieskończonej materii miasta pełnej ciemnych budowli. W stronę nieba wypływane są wielkie pióropusze plazmy. Nie wiadomo czy w ten sposób spala się odpady, czy też się je emituje – ważne, że tworzą prawdziwie piekielny efekt. Widać tutaj pierwsze odwołanie do Williama Blake'a, w postaci XXI-wiecznego przywołania „szatańskich ciemnych młynów”<sup>11</sup>. Widząc latające samochody, przemykające przed kamerą, widz nabiera wrażenia, że

# ROBOTA CNCETA ROBOTA CNCETA



# ARAB FIT

Thomas Ryba / Replikanci i szatańskie ciemne młyny

i on leci poprzez miasto w jakimś wehikule. Z od-  
dali wylania się ogromna megastruktura, ozdo-  
biona tysiącami sporadycznie oświetlonych okien.  
Kształt budowli przywodzi na myśl świątynię Ma-  
jów, jej rozmiar, kształt i projekt mają więc nieprzy-  
padkowe znaczenie. Ten architektoniczny mono-  
lit służy za główną siedzibę twórców replikantów,  
korporacji Tyrell, której motto brzmi: „bardziej lud-  
dzy niż sami ludzie”. Kompania ta zarabia na in-  
strumentalizacji genomu oraz produkcji, sprzeda-  
ży i poświęcaniu swoich niewolników. Natychmiast  
jednak panorama ulega odwróceniu, teraz widzi-  
my ją jako odbicie w olbrzymiej tęczówce wypeł-  
niającej cały kadr. To pierwszy obraz nadający cen-  
tralne znaczenie motywowi wzroku. Jest też w nim  
zasygnalizowane, że poezja Blake’a będzie w fil-  
mie ważnym źródłem tematycznych asocjacji. Od-  
bicie szatańskich młynów w tęczówce niezidenty-  
fikowanej osoby, przywodzi na myśl epigraf z *Cór  
Albionu* Blake’a: „Oko dojrzy więcej niż serce wie”.  
Wers ten, szczególnie jeśli odniesiemy go do same-  
go początku filmu i połączymy z anonimowością  
oka, świetnie podsumowuje dualizm wiedzy po-  
chodzącej ze wzroku (reprezentowanej przez oko),  
przeciwstawianej wiedzy operującej znaczeniem  
(reprezentowanej przez serce). Pojawia się tu sug-  
estia, że z obrazami i wydarzeniami, które nastąpią  
po tej scenie, łączy się pewna dwuwartościowość.  
Działanie samego wzroku jest zdeterminowane  
i nie ma takiego steru, który by nim pokierował.  
Natomiast moralnie niewykształcone serce nigdy  
nie rozezna znaczenia rzeczy postrzeganych przez  
wzrok. Na ekranie widzimy jednak coś, co można  
określić wiedzącym okiem. Anonimowa tęczówka  
zdaje się rozumieć okropne szaleństwo krajobrazu.

Jednocześnie zapowiada ona ślepotę głównego bohatera filmu, Deckarda, oraz wszystkich tych, którzy, tak jak on, tworzą ekonomiczną sieć opartą na wytwarzaniu, instrumentalizacji, niewoleniu i „odsyłaniu na emeryturę” replikantów. Deckarda, Holdena, Bryanta, Sebastiana i Tyrella łączy moralna ślepota, która uniemożliwia im dojrzenie tego, co znajduje się dokładnie przed nimi – „mają oczy, ale nie *widzą*” (Ps 135,16).

## IDEOLOGICZNE LEGITYMACJE I NIEWIDZĄCE OCZY

W następnej scenie kamera zbliża do rozświetlonego okna korporacji Tyrell. Dwóch ludzi siedzi naprzeciwko siebie w, jak się przynajmniej wydaje, sali przesłuchań. Holden, łowca androidów, przygląda się przez okular, tłoczącego rytmicznie powietrze, aparatu Voighta-Kampffa tęczówce Leona Kowalskiego. Kamera, pokazując oddzielone przez aparat oko Leona (obserwowanego) oraz oko Holdena (obserwującego), sugeruje występujące w tym samym czasie asymetrię i identyczność. To oczywiste, że oczy – chociaż jedno zajmuje pozycję sędziego, a drugie podsądnego – są oczyma ludzkimi. Ponadto, oko Leona widoczne jest wyraźnie, a Holdena rozproszone przez soczewkę aparatu. Holden zadaje replikantowi Leonowi pytania pomyślane tak, by wywoływać ruchy źrenicy i reakcje feromonowe. Leon zaczyna oblewać test, gdy Holden zadaje pytanie, które go pobudza. Holden pyta: „Opisz, w pojedynczych słowach, wyłącznie dobre rzeczy, które przywodzi Ci na myśl Twoja... matka”. Leon odpowiada: „Opowiem Ci o mojej matce”, by zniecka wypalić spod stołu w Holdena. Siła wystrzału obraca łowcę na krześle, wyrzuca go na drugą stronę pokoju przesłuchań, a następnie częściowo wbija w ścianę.

Powyższa wymiana zdań sugeruje dwie rzeczy. Jedna dotyczy zwodniczego charakteru instrumentarium służącego do określenia człowieczeństwa replikantów, a druga podskórnego gniewu wywoływanego u replikantów tematem ich biologicznych korzeni.

Aparat Voighta-Kampffa pokazany jest jako namacalny symbol instrumentalizacji, charakteryzującej postrzeganie replikantów przez ludzi. Jest on instrumentem, poprzez który oko spogląda na drugie oko, by określić czy jego właściciel jest osobą. Aparat jest więc symbolem optyki ideologii – intelektualnym instrumentem redukującym osoby do instrumentów. Użyteczność aparatu Voighta-Kampffa jako wykrywacza osobowości wynika



wyłącznie z faktu, że replikantów skonstruowano tak, by zabrakło im jednej rzeczy, bez której są gorsi od ludzi – długowieczności i związanej z nią empatii. Z tego powodu maszyna Voighta-Kampff'a daje ludziom powód, aby mogli traktować replikantów jak nie-osoby. Test Voighta-Kampff'a można więc uznać za odpowiednik ideologicznej legitymacji. W kilku miejscach filmu aż chciałoby się zadać pytanie, co by się stało, gdyby aparat obrócono w stronę jego ludzkich operatorów. Implikowana odpowiedź brzmi, że oni także mogliby oblać test. Towarzyszy jej jeszcze jedna, już słabsza, implikacja – przyjęta przez reżysera, ale odrzucona przez scenarzystów – że sam Deckard jest replikantem.

### REPLIKANCI JAKO TRANSHUMANISTYCZNE CHIMERY

W kilku momentach filmu pojawiają się również kwestia drażliwości replikantów na punkcie ich pochodzenia oraz ich (domyślnie) rozgoryczenie wywołane przyjsciem na świat w sposób, który tworzy nieprzekraczalną przepaść pomiędzy rozmnażaniem a więzami rodzinnymi. Frankensteińskie korzenie replikantów stają się widoczne, gdy polują oni (a konkretniej Leon, Roy oraz Pris) na swoich twórców. Tak, jak potwór Frankensteina był patchworkiem zszytym z kawałków ciał różnych ludzi, tak też replikanci mają budowę patchworkową, złożoną z odcinków genetycznych pobranych od wielu ludzkich dawców, w tym od aroganckich projektantów genetycznych. Te odcinki genetyczne spojono ze sobą tak, aby powstały określone cechy składające się na określony model. Każdy z przedstawionych replikantów ma swoje przeznaczenie: Leon jest modelem robotnika, z olbrzymią siłą i przeciętną inteligencją; Zhora to model *femme fatale*, z olbrzymią siłą i ponadprzeciętną inteligencją; Pris to model prostytutki, z olbrzymią siłą i ponadprzeciętną inteligencją; a Roy to model nazwany Aryan, czyli model żołnierza sił specjalnych – z olbrzymią siłą, olbrzymią inteligencją i maksymalną zdolnością do niezależnego myślenia i działania. Pojawia się sugestia, choć nie jest ona dopowiedziana, że replikanci mogą mieć również cechy genetycznych chimer – mogą dzielić część genomu ze zwierzętami innymi niż ludzie. Widać to szczególnie na przykładzie Pris, która po pierwszym spotkaniu z J. R. Sebastianem maluje się tak, że jej twarz przypomina szopa albo pawiana. Charakterystyczna jest również jej gimnastyczna sprawność, która – użyta w walce – stała się dla Deckarda nieomalże zabójcza. Po ode-

słaniu Pris „na emeryturę” Deckard ściga Roya Batty’ego, który podchodzi go z tyłu, wyjąc niczym wilk.

## BLAKE, WZROK I WYZWOLENIE

W początkowych scenach *Łowcy Androidów* wątek okulocentryczny przejawia się poprzez obrazy i związane z nimi literackie asocjacje. Szybko jednak kwestia ta pojawia się też jako temat dialogu. Dzieje się to, gdy Roy Batty i Leon, prowadzący łowy na swoich twórców, spotykają dr. Chew, projektanta genetycznego oczu. Replikanci wkraczają do laboratorium, zaskakując pozbawionego obrony Chew. Batty celowo trawestuje fragment poematu Blake’a *Ameryka – prorocтво*: „ogniści upadli aniołowie, grom zawirował wokół ich wybrzeży, płonąc ogniem Orc” [„Fiery the angels fell. Deep thunder rolled around their shores, burning with the fires of Orc”]. Blake napisał zaś tak: „ogniści wzniesli się aniołowie, i gdy się wzniesli, głęboki zawirował grom / a wokół ich wybrzeży: gwał wzburzony płomień ogniami Orc”<sup>12</sup> [„Fiery the Angels rose, & as they rose deep thunder roll’d / Around their shores: indignant burning with the fires of Orc”].

Trawestacja Batty’ego – odkładam na bok pominięcie przez niego słowa „wzburzony”, którego efekty widać przez cały film w zachowaniu replikantów – w skróty sposób przedstawia odwrócenie losu Ameryki, na co wskazuje wzmianka o upadku aniołów. Poemat Blake’a dotyczy wyzwolenia Ameryki. Przedstawiono w nim 13 aniołów, którzy wznoszą się, jako duchy 13 kolonii, aby podjąć walkę o wolność przeciwko Anglii. Batty używa Blake’a, aby wyrazić sens *swojej* misji, która bez wątpienia też polega na wywołaniu rebelii. Tylko, że jest to rebelia przeciwko skrajnie utylitarystycznemu systemowi, jakim stał się kapitalizm. Wyzwolony robot (niewolnik) o olbrzymiej inteligencji, stworzony jako „optymalnie samowystarczalny model bojowy”, to anioł zemsty, który schodzi z nieba, aby nieść pomstę nie tylko tym, którzy przyczynili się do jego losu, lecz także, poprzez zabójstwo Tyrella, całemu systemowi. Już samo jego imię zdradza misję, z którą przychodzi. Można je bowiem odczytywać jako „Szalony Król” albo „Król Błazen” [ang. „roy” oznacza „król”, a „batty” znaczy „stuknięty”, „kopnięty” – przyp. tłum.]. Interpretowany w ten sposób Roy pełni w filmie funkcję będącą odpowiednikiem Króla Błaznów ze średniowiecznej ucztę głupców, czyli święta w typie Saturnaliów, w czasie którego przypadał czas szyderczej

rewolucji wywracającej do góry nogami hierarchię społeczną – słabi stawali się potężni, chłopci stawali się królami, a prawo i normy społeczne ulegały odwróceniu. Roy przoduje w filmie w wywoływaniu tego typu zwrotów, szczególną rolę odgrywa jednak w ostatecznym zwrocie – w przemianie nienawiści Deckarda wobec replikantów.

W przywołanej scenie w laboratorium Chew zaczyna się denerwować i próbuje uciec od odpowiedzialności za stworzenie Batty'ego. Chociaż nie skrywa dumy z zaprojektowania jego oczu, to stosuje obronę norymberską: „Ja nic nie wiem. Robię tylko oczy – tylko projekt genetyczny – tylko oczy. Ty Nexus, tak? Zaprojektowałem Twoje oczy”. Batty ironizuje: „Chew, gdybyś tylko mógł widzieć, co widziałem tymi twoimi oczami. Pytania”. Riposta Batty'ego nabiera znaczenia na dwóch poziomach. Pierwszy obejmuje dosłowność – faktycznie widział on i zapamiętał rzeczy wyjątkowe (opowie o nich w swoim ostatnim monologu). Jego stwierdzenie to jednak dużo więcej niż cięta riposta, wskazuje ono, że horyzont jego doświadczeń, zebranych w czasie tak krótkiego życia, znacznie przekracza horyzont zamkniętego w lodówce, spędzonego na projektowaniu oczu replikantów, życia Chew. Znaczy to co najmniej tyle, ale równocześnie znaczy to o wiele więcej. Chociaż pojawia się tu sugestia, że Chew powinien widzieć oczami Batty'ego, to wyrażono ją w trybie przypuszczającym, który jednocześnie neguje możliwość jej realizacji – „gdybyś mógł” implikuje, że Chew nie może tego zrobić. W oczywisty sposób widać tu problematyzację przesądu, wokół którego rozwija się fabuła – przeświadczenia, że replikanci nie są osobami, ponieważ brakuje im empatii. Komentarz Batty'ego odwraca to przekonanie. To ludzie są tymi, którym brakuje empatii, ponieważ to oni nie potrafią postawić się w sytuacji replikantów; to ludzie zatem powinni być poddani osądowi, ponieważ to oni są ślepi na oczywistą prawdę, że replikanci są osobami. Batty zadaje pytania, ponieważ jako niewolnik widzi hipokryzję swoich panów. Dlatego też odwraca porządek sądu, który ludzie chcieli odbyć nad nim samym.

Obsesja wzroku w *Lowcy androidów* przejawia się również w tym, jak replikanci mordują. Ukuję tu nowy termin – śmierć przez okulopunkturę. W scenie, w której Deckard ledwo unika śmierci z rąk Leona, replikant chwyta łowcę, by dowiedzieć się ile życia mu zostało. Deckard odpowiada: „Cztery lata”, na co Leon mówi: „To więcej niż tobie. To bolesne, żyć w strachu, co nie? Nic gorszego niż mieć w ręce drzazgę, której nigdy nie moż-

na wyciągnąć”. Deckard odpowiada: „Och, zgadzam się”. Po czym Leon podnosi swój palec wskazujący, sugerując, że przeszyje nim oko Deckarda, i mówi: „Pobudka! Czas umierać”. Słowo „Pobudka!” tylko powierzchownie odwołuje się do stanu zamroczenia alkoholem, w którym jest Deckard. To także rozpoznanie zamroczenia moralnego Deckarda, jego ślepoty na niesprawiedliwość zadania, które zostało mu zlecone. Lecz zanim Leon dokonuje dzieła, zostaje zatrzelony przez Rachel, replikantkę i miłość Deckarda. To pierwszy raz, kiedy replikant ratuje życie Deckarda i pierwszy dowód na to, że replikanci mają osobowość.

Wśród pokazanych bezpośrednio na ekranie morderstw jest jedno, które można określić jako okulopunkcyjne. Chodzi o czyn, w wyniku którego Batty w straszliwy sposób zabija Tyrella, genialnego twórcę mózgu Nexusa 6 i założyciela korporacji nazwanej od jego nazwiska. Scenę tę poprzedza opowieść o tym, jak Batty i Pris zdobywają zaufanie J. R. Sebastiana – projektanta genetycznego, który cierpi na progerię (przyśpieszone starzenie się). Z tego wątku można wnioskować, że Sebastian otrzymał od Tyrella polecenie, by wprowadzić swoją, odpowiedzialną za progerię, mutację do modelu Nexus 6. Miało to na celu ograniczenie długości życia replikantów. „Jest w was coś ze mnie” – mówi do Roya. Batty przekonuje J. R., by ten przedstawił go Tyrellowi. Wkraczają razem do mocno strzeżonej, ogromnej budowli korporacji. Staje się to możliwe dzięki prywatnej windzie oraz genialnemu ruchowi szachowemu – J. R. Sebastian często grał z Tyrellem w szachy, ale dotychczas wygrał tylko raz. Podczas ostatniej partii Batty natychmiast dostrzega dwa ruchy, które doprowadzą do zamotowania Tyrella. Tyrell pozwala Sebastianowi wejść, ponieważ sądzi, że wygrywający ruch był efektem „burzy mózgu” projektanta. Rozmowa między Battym i Tyrellem to punkt kulminacyjny filmu – warto ją zatem przytoczyć w całości.

Tyrell: „Dziwię się, że nie przyszedłeś tu wcześniej”. Roy: „Niełatwo się spotkać ze swoim twórcą”. Tyrell: „A cóż może on dla ciebie zrobić?”. Roy: „Czy twórca może naprawić, to co stworzył?”. Tyrell: „Czy chciałbyś zostać zmodyfikowany?”. Roy wypowiada w stronę Sebastiana komendę jak do psa: „Zostań tu”, by następnie znów zwrócić się do Tyrella: „miałem na myśli coś bardziej skrajnego”. Tyrell: „Co? Na czym polega problem?”. Roy: „Śmierć”. Tyrell: „Śmierć? Obawiam się, że to jest już poza moją władzą, ty...”. Roy (przerywając): „Chcę więcej życia, ojcze”. (Co ważne, Batty wypo-

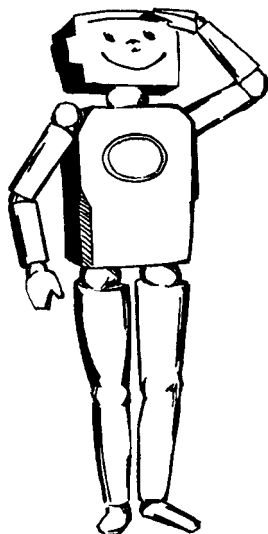
wiada ostatnie słowo tak, jakby chciał zatrzeć różnice pomiędzy słowami „father” i „fucker”. Wskazuje to na ambiwalentny stosunek replikanta do swojego twórcy oraz dwuznaczność tego, kim tak naprawdę jest sam Tyrrel).

Potem następuje krótki przerywnik, w którym omawiana jest biochemia żywotności i niemożliwość przedłużenia życia Batty’ego. Batty zdaje się godzić z (fałszywym) stwierdzeniem Tyrella, że stworzyli go „najlepiej jak potrafili” i sam dopowiada (prawdziwie) „ale nie na długo”. Dialog trwa dalej, a Batty przechyla się w stronę Tyrella, przyjmując pozę niczym w konfesjonale.

Roy: „Robiłem złe rzeczy”. Tyrell: „Ale i nie zwykle. Wykorzystaj swój czas”. Roy: „Nie zrobiłem nic, za co ukarałby cię bóg biomechaniki”.

Następnie Batty kładzie ręce po obu stronach głowy Tyrella i składa na jego ustach długi pocałunek. Ten pocałunek, który szokuje swoją intensywnością i nagłością, symbolicznie odwraca obraz Boga tchnącego życie w Adama – to Batty wysysa życie z Tyrella. Podczas pocałunku Batty, niczym w imadle, zaczyna miażdżyć głowę Tyrella. Tyrell krzyczy, krztusząc się krwią. Batty zbliża kciuki do oczodołów Tyrella i – w potoku krwi – wpycha je aż do mózgu. Batty przeprosza Sebastiana, który, sparaliżowany strachem, chował się za rośliną. Następnie, cień Batty’ego rośnie na ścianie apartamentu, a widzowie tylko słyszą, że zabija on również Sebastiana.

Preferowany przez replikantów morderczy *modus operandi* w oczywisty, symboliczny sposób nawiązuje do historii Edypa z dramatu Sofoklesa, który oślepił się szpilą z broszki swojej martwej żony. Edyp uczynił to jednak w refleksyjnym akcie



winy, przerażenia i obrzydzenia – okaleczył swoje oczy, ponieważ nie mógł okaleczyć pamięci. Batty natomiast dokonuje symbolicznego sądu na niewidzącej wizji swojego „ojca” i pozostałych projektantów. Mowa Edypa mogłaby równie dobrze zostać wypowiedziana przez Batty’ego. Z tą różnicą, że jej znaczenie nie byłoby po prostu refleksyjne. Wskazywałaby bowiem na niemoralność Tyrella:

Odtąd nie będą już widzieć [oczy],  
Haniebnych rzeczy, których się dopuścił;  
Że tych, co nie powinien nigdy widzieć  
Będzie oglądać odtąd tylko w mroku  
A tych, co chciałby ujrzeć, już nie ujrzy<sup>13</sup>.

W tragedii *Łowcy androidów* to Tyrell popełnia grzech *hybris*. To on nie dostrzega zła, którego dopuścił się w imię zysku. Jest nawet gotów rozgrzeszyć Batty’ego, ponieważ – tak jak on sam - replikant dokonał rzeczy niezwykłych. Dla Tyrella miarą doskonałości nie jest to, co cnotliwe, lecz to, co spektakularne. Pojawiająca się w każdej scenie filmu groteska pokazuje, że świat Tyrella to pozbawiony moralnego kompasu świat nadmiaru, świat niezwykłości, w którym rozpusta stała się celem samym w sobie. Batty, pełen obrzydzenia, gasi mroczne światło sumienia i życia Tyrella. Następnie widzimy, jak Batty zjeżdża windą korporacji Tyrell. Gdy przez szklane sklepienie spogląda ku górze, gwiazdziste niebo wydaje się wyraziste i jasne. Na jego twarzy maluje się ponure spojrzenie dokonanej sprawiedliwości, ale gwiazdziste niebo ponad nim zwiastuje moralne przebudzenie replikanta. W ostatek scenie dozna on moralnego oświecenia i w ostatnim przedśmiertnym akcie przekazuje je Deckardowi.

## BATTY, DECKARD I OSTATECZNE OŚWIECENIE MORALNE

Ostatnia scena pościgu w *Łowcy androidów* to najmroczniejszy fragment filmu. Batty, pragnący dokonać zemsty za śmierć Pris (swoją replikancką kochankę), ściga Deckarda przez przeciekające i zrujnowane, opuszczone piętra kamienicy J. R. Sebastiana. Pościg przybiera coraz bardziej frenetyczne kształty, kilkakrotnie obaj walczący atakują swojego przeciwnika – za każdym razem bez rezultatu. Deckard strzela do Batty’ego i udaje mu się go drasnąć.

Batty z niego drwi: „Niezbýt to uczciwe, strzelać do nieuzbrojonego przeciwnika. Myślałem, że miałeś być tym dobrym. Nie jesteś dobrym człowiekiem? Chodź, Deckard. Pokaż mi na co cię stać”. Następnie replikant przebija pięścią ścianę i wylamuje Deckardowi palce, pod jednym za Zhorę i Pris.

W trakcie pościgu Batty zaczyna umierać. Jego trwające cztery lata życie dobiega końca. Spogląda na swoją dłoń – poczerniałe paznokcie wskazują na początki martwicy. Wtedy Batty robi coś niesamowitego. Wyjmuje długi gwóźdź z nadgniętej drewnianej posadzki pod nogami i przebija nim, w stylu przywodzącym na myśl ukrzyżowanie, prawą dłoń. Tak wskrzeszony, Batty przebija głowę przez ścianę, tylko po to, by Deckard uderzył go ołowianą rurą. Łowca ucieka, wspina się na krawędź budynku i powoli wdrapuje się po fasadzie. Jego śmiałość jest miarą jego strachu. Próbuje przeskoczyć na drugi budynek, ale ledwo udaje mu się złapać za wystający pręt. Wisi tak w deszczu, nie mogąc się podciągnąć ze względu na połamane palce. Batty łapie białego gołębia w lewą dłoń, przyciska go do piersi, czyniąc pojednawczy gest. Widzi zwisającego po drugiej stronie przepaści Deckarda i po chwili bez wysiłku przeskakuje na jego stronę. Staje nad Deckardem, beznamiętnie przyglądając się jego walce o życie. Batty po raz ostatni kpi z Deckarda, przypominając mu jak bardzo zamieniły się ich role: „To ciekawe doświadczenie, żyć w strachu, czyż nie? Tak właśnie jest być niewolnikiem”.

To pytanie dopełnia równanie wyznaczone przez filmowy spektakl, akcję i wypowiedane słowa. Batty i Deckard są swoimi mimetycznymi odpowiednikami. Obaj mają partnerki, które są replikantkami, obaj są inteligentni, obaj są łowcami, obu cechuje zimna krew, ale też obaj są wrażliwi. W tym ostatnim odwróceniu ról, w którym ścigający staje się ściganym, łowca staje się zwierzyną, wszelkie różnice między nimi zostają zniesione, ponieważ obaj są niewolnikami strachu.

W beznadziejnym akcie sprzeciwu Deckard spluwa w twarz Batty’ego, a następnie rozluźnia chwyt i zaczyna spadać. W tej chwili, mimo ostatniej zniewagi, Batty łapie go swą przebitą dłonią i trzyma go za lewą rękę. Replikant wstaje, podnosi Deckarda jak szmacianą lalkę i bez wysiłku przenosi na dach budynku. Następnie Batty osuwa się na ziemię *in extremis*. Słowa, które wypowiada przed śmiercią, nazywane są najbardziej poruszającym monologiem w historii filmów science fiction. Monolog ten jest również narracyjnym darem, który Batty ofiarowuje Deckardowi. Słowa nadają w nim zna-

czenie rozmaitym, zmieniającym się jak w kalejdoskopie, obrazom. Batty wypowiada ostateczne, przypominające ducha Zen, wyjaśnienie wykonanego przez siebie czynu wybawiającego Deckarda od śmierci. Słowa te odnoszą się też do okulocentryczności całego filmu:

Widziałem rzeczy, w które wy ludzie byście nie uwierzyli. Płonące statki bojowe na ramieniu Oriona. Refleksy światła migoczące w ciemności u Wrót Tannhausera. Teraz wszystkie te chwile przepadną w czasie, niczym lzy na deszczu.  
Pora umierać.

Batty uzyskuje moralne oświecenie na sekundy przed śmiercią. Przebity tak jak Jezus był przebity, z doskonałą empatią i budzącym się w nim imperatywem kategoriycznym, wyciąga rękę, aby odkupić swojego wroga.

Gdyby pozostały jeszcze jakiekolwiek wątpliwości, że po uratowaniu Deckarda człowieczeństwo Batty'ego osiągnęło swój pełen potencjał, to rozwiałyby się zupełnie po zobaczeniu tego, jak on umiera. Deszcz spowija twarz Batty'ego, jego głowa osuwa się na pierś, a replikant wypuszcza białego gołębia, którego przyciskał do piersi podczas ostatnich chwil swojego życia. Ptak wznosi się w stronę chmur, przez które przebijają się błękit nieba. Scena ta to coś więcej niż sugestia, że Batty jest człowiekiem i że w końcu odnalazł pokój. Obraz wznoszącej się gołębicę sugeruje, że mógł również znaleźć nieśmiertelność.

Deckard w swoim twardzielskim (i niezbyt wyszukany) komentarzu do zbawiennego czynu Batty'ego, dostarcza narracyjnego dowodu na istnienie osobowości replikanta:

Nie wiem czemu ocalił mi życie. Może w tych ostatnich chwilach kochał życie bardziej niż kiedykolwiek. Nie tylko swoje, wszelkie życie, moje życie. Wszystko czego chciał, to odpowiedzi, których wszyscy szukamy. Skąd jestem? Dokąd zmierzam? Ile mi zostało? Wszystko co mogłem zrobić, to siedzieć tam i patrzeć jak umiera.

Deckard powtarza typowe pytania egzystencjalne, które trapią każdego – pytania o pochodzenie, przeznaczenie, znaczenie i o czas – i w ten sposób



unieważnia złudne przekonania o różnicach dzielących replikantów i ludzi. Dość powierzchownie uchwytuje to, co tak wspaniale odkryło się przez Batty'ego w jego ostatnich chwilach: by czynić dobro swojemu wrogowi, musisz postawić się w jego sytuacji; zamiast go demonizować, musisz obdarować go osobowością, na którą zasługuje. Wtedy, wraz z łaską, możesz go nawet ocalić. Zbawczy czyn Batty'ego oraz wyrażone w przedśmiertnym monologu frustracje i piękno zapewniły mu w końcu tę małą dawkę nieśmiertelności – będą żyły w pamięci Deckarda, w jego przemienionym myśleniu i postępowaniu.

Z języka angielskiego przełożył Piotr Kołodziejczyk

#### PRZYPISY

<sup>1</sup> Angielskie przysłowie „a camel is a horse designed by a committee” w żartobliwy sposób wymienia małą efektywność zbiorowego wysiłku twórczego [przyp. red.].

<sup>2</sup> M. Jay, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley 1994.

<sup>3</sup> J. Ellul, *The Humiliation of the Word*, tłum. J.M. Hanks, Grand Rapids 1981.

<sup>4</sup> To mocna teza, ale poparta teorią twórczości literackiej wyłożoną w książce: D. Sayers, *The Mind of the Maker*, New York 1987.

<sup>5</sup> „Czeski termin *robotnik* ‘niewolnik’, od *robota* ‘praca przymusowa, wymuszona służba, harówka’, od *robotiti* ‘pracować, harować’ ze staroczeskiego, podobnego do staro-cerkiewno-słowiańskiego *rabota* ‘służba’ od *rabu* ‘niewolnik’ ze staro-słowiańskiego \**orbu-*, od proto-indo-europejskiego \**orbh-* ‘przejść z jednego stanu w drugi’. Słowiańskie słowo jest pokrewne z niemieckim *arbeit* ‘pracować’ (staro-wysoko-niemieckie *arabeit*). Według Rawsona termin ten upowszechnił Karel Čapek, ale »ukuł je jego brat Josef (obaj często współpracowali), który użył go w krótkim opowiadaniu«. *On-Line Etymology Dictionary*: [www.etymonline.com/index.php?term=robot](http://www.etymonline.com/index.php?term=robot) (dostęp z 26.02.2015).

<sup>6</sup> Patrz: K. Čapek, *R.U.R.*, akt 1 [wyd. pol.: K. Čapek, *Dramaty*, tłum. A. Sieczkowski, Cz. Sojecki, Warszawa 1956].

<sup>7</sup> Wszystkie cytaty z filmu pochodzą ze scenariusza do kinowej wersji *Łowcy androidów* (prócz zaznaczonych wyjątków) – podajam tutaj za tradycją polskich tłumaczeń *Łowcy*, uwzględniając jednak własne poprawki [przyp. tłumacza].

<sup>8</sup> Gatunek ten jest często określanym nazwą *neo-noir*, wskazującą na połączenie poetyki filmów noir z nowoczesną, wręcz futurystyczną estetyką. Czasami mylony jest z gatunkiem określanym jako *neon-noir*, który odnosi się do estetyki filmów noir, wykorzystujących estetykę i atmosferę kina lat 80. [przyp. tłum.].

<sup>9</sup> K. Van Heuckelom, „Poetry in the Era of Ocularcentrism. The *Lux/Lumen* Opposition in the Work of Czesław Miłosz”, *Polish Review* 2005, vol. 50, nr 2, s. 131–133.

<sup>10</sup> St. Augustine, *The Confessions*, tłum. M. Boulding, OSB, Hyde Park 1997, X 12–16, s. 244–247 [tłum. pol.: Św. Augustyn, *Wyznania*, tłum. Z. Kubiak, Kraków 2009, X 12–16, s. 292–298].

<sup>11</sup> Hymn Blake'a, *Jeruzalem* ze wstępu do poematu *Milton* w oryginale brzmi:

And did the Countenance Divine,  
Shine forth upon our clouded hills?  
And was Jerusalem builded here,  
Among these dark Satanic Mills?

Polski przekład autorstwa Wiesława Juszczaaka oddaje tę strofę następująco:

Oblicze Boskie czy jaśniało  
Ponad wzgórzami pochmurnymi?  
Czy Jeruzalem budowano  
Tu, gdzie Szatańskie ciemne Młyny?

W. Blake, *Milton, A Poem, The Illuminated Books of William Blake* vol. 5, Princeton 1998, s. 213 [tłum. pol.:

W. Blake, *Milton poemat w dwu księgach. Zaślubiny Nieba i Piekła*, tłum. W. Juszczaak, Kraków 2001, s. 16].

<sup>12</sup> W. Blake, *America—A Prophecy*, CreateSpace 2014, s. 23 [na pol. tłum. własne].

<sup>13</sup> Sofokles, *Król Edyp*, tłum. A. Libera, Warszawa 2012, 1271–1275 s. 103.



### THOMAS RYBA

Filozof i religioznawca z Perdue University (USA). Autor pracy *The Essence of Phenomenology and its Meaning for the Scientific Study of Religion* (1991) oraz redaktor książki *The Comity of Grace and Method* (2002). Jego badania dotyczą fenomenologii religii, teologii oraz relacji pomiędzy nauką i religią.