

„Kwartalnik Filmowy” nr 116 (2021)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.955>
© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

Matylda Szewczyk
Uniwersytet Warszawski
<https://orcid.org/0000-0002-5029-3935>

Nerwowy uśmiech Meduzy. Tożsamości rodzicielskie w pierwszym sezonie serialu *Wychowane przez wilki*

Słowa kluczowe:

rodzicielstwo;
macierzyństwo;
ojcostwo;
science fiction;
broń nuklearna;
feminizm;
reprodukcja

Abstrakt

Artykuł jest analizą pierwszego sezonu serialu HBO Max *Wychowane przez wilki* (*Raised by Wolves*, prod. Aaron Guzikowski, 2020) w kontekście sposobu przedstawienia tożsamości rodzicielskich. Autorka koncentruje się na sposobie ukazania rodziny i postaci matki (centralnej w opowiadanej historii) oraz problemie reprodukcji i jej wpisania w konstrukcję fikcyjnego, serialowego uniwersum. Badając wytwarzane w serialu (i przez niego) wyobrażenia, zwraca uwagę na ich zakorzenienie we wcześniejszych, XX-wiecznych wizjach rodziny, kobiecości, macierzyństwa, nauki i technologii. Analiza serialu pozwala zaobserwować przemiany niegdysiejszych projektów emancypacyjnych (szczególnie tych związanych z feminizmem) oraz sposób, w jaki popularna narracja science fiction oddaje współczesną wrażliwość związaną z wyobrażeniami rodzicielstwa i jego roli społecznej.

*Oni nie ewoluują*¹ – mówi żeński android nazywany Matką, odsuwając się od trupa humanoida z planety Kepler-22b. Badający zwłoki android męski, Ojciec, dochodzi do tego samego wniosku. *Degenerują się* – stwierdza. Rozmowa odbywa się w ostatnim odcinku pierwszego sezonu serialu HBO Max *Wychowane przez wilki* (*Raised by Wolves*, 2020) i pod wieloma względami wydaje się symptomatyczna dla rozumienia tyleż fabuły, ile całej konstrukcji serialu.

Jego główny twórca Aaron Guzikowski – producent wykonawczy, pomysłodawca i scenarzysta większości odcinków (wspierany m.in. przez Ridleya Scotta, także producenta wykonawczego i reżysera pierwszych dwóch odcinków²) – zbudował opowieść na kliszach i powidokach. Serialowe obrazy odsyłają do wyobrażeń minionego stulecia, takich jak postacie sztucznych ludzi, eksplozje atomowe, loty w kosmos i ożywiane na nowo prehistoryczne potwory, przez co wydają się wtórne oraz pozbawione powabu związanego z tym co nieznanne i nieprzewidywalne. W tym kontekście zaskakujące jest to, że tak mocno wpisują się one w żywą tkankę współczesnej autorefleksji społecznej. Podobnie niepokojąca, dobrze znana, a jednocześnie futurystyczna jest opowiadana w serialu historia grupki uciekinierów ze zniszczonej wojną nuklearną Ziemi; próbując dać początek nowej cywilizacji na obcej planecie, błyskawicznie i nieuchronnie wklajają się w mechanizmy tej samej destrukcji, która doprowadziła do końca poprzedniej. Degeneracja oznaczałaby tu zarówno „złą” ewolucję (w myśl słynnego twierdzenia Alberta Einsteina, że IV wojna światowa, będzie toczona na kije i kamienie), jak i zaprogramowany przymus wiecznego powtarzania tej samej ścieżki oraz związany z nim lęk przed ograniczeniem, nieautentycznością i nieuchronną degradacją wyobrażonego pierwowzoru.

Wśród struktur społecznych rekonstruowanych na planecie Kepler-22b najważniejsza wydaje się rodzina – matka, ojciec i sprowadzane przez nich na świat, a potem wychowywane dzieci. Dlatego też szczególną uwagę poświęcam właśnie dyskusji wokół ukazanych w *Wychowanych przez wilki* tożsamości rodzicielskich, zwłaszcza zaś wysuwającej się na pierwszy plan postaci matki. Kontekstem dla ich przedstawienia będą: podstawowa w serialu kwestia reprodukcji, zagadnienia związane z ukazaną w nim relacją między płciami, a także naturą i kulturą, wreszcie zaś wspomniany już problem powidoków czy klisz, każących widzieć w *Wychowanych przez wilki* pracę na obrazach już istniejących – dawnych wyobrażeniach porządku symbolicznego, powracających figurach nadziei czy lęku, minionych utopiach i antyutopiach przedstawianych w zaktualizowanej, ale wciąż rozpoznawalnej formie.

Rodzina nuklearna

Popularne serwisy streamingowe (również HBO GO) pozwalają na pominięcie napisów początkowych i przejście do oglądania kolejnego odcinka serialu (producenci, by powstrzymać widzów przed tym działaniem, decydują się na rozmaite zabiegi, takie jak szczególne uatrakcyjnienie czołówki lub jej powiązanie z akcją danego odcinka). Inną praktyką chętnie stosowaną w serialach jest tak zwane *cold open*, polegające na prezentacji napisów początkowych po pierwszych kilku, a nawet kilkunastu minutach właściwej akcji, zwykle silnie angażującej fabularnie, tak by nie pojawiła się pokusa obejrzenia czegoś innego albo wręcz zamknięcia

przełęczarki. Sekwencja napisów, która zostaje umieszczona nie na początku, lecz w późniejszej części serialu, zapewnia wciągnięciem w perypetie bohaterów widzom chwilę oddechu, a jednocześnie wchodzi w nieoczywiste (co nie znaczy, że w zamyśle twórców nieintencjonalne) relacje z filmową narracją.

Autorzy *Wychowanych przez wilki* stosują wszystkie wymienione zabiegi: czołówka serialu – drobiazgowo przemyślana i złożona (w warstwie wizualnej i dźwiękowej) – podlega zmianom (w pierwszych trzech odcinkach), nie zawsze pojawia się na początku i pozostaje w związku – zarówno dosłownym, jak i alegorycznym – z losami bohaterów.

Obrazem inicjującym czołówkę wszystkich odcinków jest niezmiennie sekwencja nawiązująca do ikonicznych XX-wiecznych rejestracji eksplozji jądrowych. Oglądamy charakterystyczny rozbłysk światła, a potem kolisty kształt nad chmurami, w otoczeniu pierścieni sugerujących obecność skondensowanej pary wodnej. Internauci dyskutujący o pochodzeniu obrazów z sekwencji otwierającej *Wychowane przez wilki* widzą w tym obrazie przetworzone materiały dokumentujące eksplozję radzieckiej Car-bomby, największego zdetonowanego ładunku termojądrowego w historii, który wybuchł nad archipelagiem Nowa Ziemia w październiku 1961 r.³ Wybuch ten był wydarzeniem o charakterze globalnym przynajmniej z dwóch powodów. Po pierwsze, jako szczytowa demonstracja siły w konflikcie zimnowojennym w zasadzie kończył erę widzialnych testów prowadzonych w atmosferze i pod wodą przez jego główne strony – Stany Zjednoczone i Związek Radziecki (w roku 1963 oba mocarstwa podpisały moratorium). Po drugie, sam rozmiar eksplozji sugerował skalę nieledwie kosmiczną, z rozbłyskiem widocznym z odległości ponad tysiąca kilometrów, chmurą atomową wysokości sześćdziesięciu siedmiu kilometrów i falą sejsmiczną trzykrotnie obiegającą kulę ziemską⁴.

Ten kosmiczny kontekst jest wyzyskany w czołówce *Wychowanych przez wilki*. W pierwszym odcinku, po tym jak dwukrotnie i z różnych perspektyw widzimy eksplozję, obraz kuli ognia zostaje przesłonięty ciemnym kształtem nieznanego globu, na którego tle wyświetla się tytuł serialu. W kolejnych odcinkach te dwie sekwencje – nuklearna (wzbogacona o jeszcze jeden charakterystyczny obraz ognistej kuli, tym razem zaczerpnięty raczej z naziemnych testów fotografowanych z bliższej odległości) i kosmiczna – zostaną rozdzielone obrazami wojennymi nawiązującymi do opowiadanej historii. Nadal jednak będą ze sobą powiązane, choćby przez pojawiający się później widok planety otoczonej pierścieniem na podobieństwo chmury Wilsona wokół nuklearnej kuli ognia.

Akira Mizuta Lippit w książce *Atomic Light (Shadow Optics)* przywołuje Willem de Kooninga, którego *refleksja o wybuchu atomowym i jego wizualnej reprezentacji jest naznaczona religijną ekscytacją i konfuzją*⁵. Atomowe światło de Kooninga *czyni wszystkich aniołami; odbiorcy tego spektaklu ślepną, ponieważ ich oczy, które widziały światło, stopiły się z czystej ekstazy*⁶. Światło eksplozji jest tu *ostatnim światłem historii (...) albo światłem na końcu historii*⁷. Tak jak pisał Lippit, *sadystyczna metafizyka*⁸ zostaje w *Wychowanych przez wilki* powielona na wielu poziomach. Przede wszystkim jednak apokalipsa musi zostać uczyniona względną (czy też odwracalną), bowiem po końcu świata, kiedy to bohaterowie serialu opuszczają Ziemię, następuje (oczywiście) kolejny początek⁹. Co więcej, jest to apokalipsa powidoków: wizualizacje serialowe są pełne sygnałów (takich jak zakłócenia taśmy) wskazujących, że oglądamy nie sam wybuch, lecz na g r a n i a wybuchu, co w szczególności

sposób łączy się z obecnością bomby nuklearnej w zbiorowej wyobraźni jako fenomenu dostępnego przede wszystkim widzeniu maszynowemu – fenomenowi zabójczego, a zarazem unikatowego i rozgrywającego się zbyt szybko dla ludzkich oczu. Od atomowego światła zarejestrowanego na taśmie filmowej nikt nie ślepnie; powraca ono jednak w snach i uporczywych obrazach. „Sadystyczna metafizyka” eksplozji jądrowej, eksploatująca fantazję o boskiej mocy zniszczenia absolutnego, oglądana z perspektywy (ekranu, fikcji, historii) może oczywiście dawać satysfakcję estetyczną, nie jest ona jednak niewinna. Świadomość tego okazuje się znacznie powszechniejsza współcześnie niż w okresie zimnowojennej paniki atomowej.

Niszczycielska wojna nuklearna, ukazywana w retrospekcjach obecnych w *Wychowanych przez wilki*, rozgrywa się między dwiema frakcjami, na które jest podzielone ziemskie społeczeństwo XXII w.: ateistów i mitraitów wyznających fikcyjny wariant starożytnej religii, historycznie wypartej przez chrześcijaństwo na przełomie IV i V w. n.e. Bogiem tych ostatnich jest Sol Invictus (Słońce Niezwyčajne), co tłumaczy obecność wizerunku słońca na ich wisiorach czy ubraniach. Umieszczając to antyczne bóstwo w kontekście „atomowej” czołówki i kosmosu jako miejsca akcji, twórcy *Wychowanych przez wilki* rekonstruują jedną z klisz XX-wiecznej wyobraźni, wiążącą eksplozję bomby ze słońcem¹⁰. Sama klisza odnosi się zaś zarówno do przekonania o „płodności” energii jądrowej, jak i obawy przed jej niszczycielskim potencjałem¹¹, wreszcie zaś ujawnia fałszywe obietnice nauki i religii – w serialu obie są traktowane ze sceptycyzmem.

Byliśmy pierwszymi, pionierami, ale nie baliśmy się. Wiedzieliśmy, że cokolwiek się zdarzy, Ojciec i Matka nas obronią – ten bardzo krótki (przytoczony tutaj w całości) monolog Campiona (Winta McGrath), najważniejszego dziecięcego bohatera serialu, inicjuje akcję w czołówce pierwszego odcinka (potem nie jest już powtarzany – w kolejnych odcinkach pojawia się piosenka skomponowana przez Bena Frosta i śpiewana przez Mariam Wallentin). Wypowiedź ta określa rodzinną strukturę grupy bohaterów składającej się z zaawansowanych technologicznie, obdarzonych ludzką aparycją androidów identyfikowanych jako Matka i Ojciec (Amanda Collin i Abubakar Salim) oraz wychowywanych przez nie dzieci. Jest to nawiązanie do rodziny nuklearnej, uznawanej za modelową w praktyce społecznej i w wyobraźni zbiorowej minionego stulecia¹². Jednak również w obrębie tej wyobraźni – w jej różnych odsłonach – takie uporządkowanie było kwestionowane, zarówno jako uniwersalne antropologicznie, jak i jako najwyższa forma organizacji rodzinnej¹³, wreszcie zaś jako projekt przyszłościowy. Było to charakterystyczne dla antyutopii, takich jak *Nowy wspaniały świat* Aldousa Huxleya (1932), wizji kontrkulturowych (*The Death of the Family* Davida Coopera, 1970) oraz projektów związanych z myślą feministyczną (*The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution* z 1970 r. autorstwa Shulamith Firestone, która w rodzinie nuklearnej widziała najwyższą formę patriarchalnej opresji kobiet i dzieci¹⁴).

Niemal laboratoryjne odtworzenie takiej struktury w *Wychowanych przez wilki* każe zastanowić się, jak w obrębie współczesnej kultury zachodniej postrzega się rodzinę i definiuje role jej członków. Bez względu na to, jaka forma organizacji społecznej miałyby w XX-wiecznych fantazjach zastąpić rodzinę nuklearną, za jeden z warunków jej schyłku uważano uniezależnienie reprodukcji od stosunków seksualnych oraz uwolnienie kobiet od uciążliwości biologicznej ciąży i porodu; innym byłaby rezygnacja z binarnych podziałów płciowych¹⁵. Wydaje się, że te

warunki mogłyby być bez trudu spełnione w przypadku dwojga androidów wychowujących cudze dzieci i bez wątpienia korzystających z osiągnięć zaawansowanych technologii reprodukcyjnych (mrożenie zarodków i zapewnienie im rozwoju w sztucznych łonach umożliwia wysłanie pierwszych osadników na Keplera-22b). Tak się jednak nie dzieje. Kiedy bohaterowie przybywają na planetę, natychmiast zaczynają odgrywać tradycyjne role rodzicielskie. Ojciec buduje schronienie, zaś Matka doświadcza mechaniczno-organiczej ciąży, karmiąc płody, które rozwijają się w podłączonych do niej macicach, substancjami odżywczymi pochodzącymi z jej własnego ciała. Mimo że jest ona znacznie silniejsza, szybsza i inteligentniejsza od Ojca (jego pasją jest wymyślanie dowcipów, które nikogo nie śmieszą), obowiązki macierzyńskie powodują, iż rezygnuje na jakiś czas z wykorzystywania własnych możliwości i skupia się całkowicie na pracy reprodukcyjnej. Nowe technologie zatem służą tu nie tyle wyzwoleniu od przymusu odgrywania tradycyjnych ról, ile ich umacnianiu¹⁶. Poświęcenie macierzyńskie zostaje w owe role trwale wpisane – jest nieodłączne od samej figury matki, choćby była ona robotem.

Taki obraz wydaje się z jednej strony konserwatywny, a z drugiej zgodny ze współczesną wrażliwością współtworzoną przez wizje kontrkulturowe, skądinąd kontestujące ideę rodziny nuklearnej. Daleko idącej technologizacji reprodukcji towarzyszy przekonanie o konieczności jej przełamania przez jak najbliższą cielesną relację z dzieckiem, w tym na przykład karmienie piersią (obecnie rekomenduje się robienie tego znacznie dłużej niż w ubiegłym wieku)¹⁷. Współczesne technologie wspomaganej reprodukcji wymagają też nieporównywalnie większego zaangażowania fizycznego przyszłej matki już na etapie przygotowania do ciąży¹⁸. Zarazem wszystkie te działania, podobnie jak sama decyzja o zajściu w ciążę bądź jej donoszeniu, nie są wymagane, tylko zalecane, co sugerowałoby, że nie stanowią dla współczesnych matek konieczności biologicznej, lecz świadomy wybór. W *Wychowanych przez wilki* natomiast sytuacja wyboru nie pojawia się wcale, nie tylko dlatego, że Matka jest androidką i wypełnia polecenia programu. Jak się przekonujemy, w postapokaliptycznym świecie obowiązki macierzyńskie są traktowane jak najbardziej serio, a odmowa ich wypełnienia – czy choćby dobrego wypełnienia – wydaje się zupełnie niemożliwa.

Problem kwestionowania własnych kompetencji rodzicielskich powraca w serialu Guzikowskiego nieustannie. Jednym z napędzających go mechanizmów jest brak relacji biologicznej między rodzicami i dziećmi, w przypadku Matki i Ojca oczywisty i wypuklony dodatkowo przez pojawienie się innej serialowej rodziny. Mary i Caleb to żołnierze ateistów, którym udaje się uciec ze zdewastowanej w wyniku wojny Ziemi dzięki kradzieży tożsamości przypadkowej pary mitraitów. Korzystając z pomocy lekarza robota, oboje przechodzą operacje plastyczne, która mają ich upodobnić do Sue i Marcusa Drususów (granych przez Niamh Algar i Trávisa Fimmela), a potem zabijają swoje pierwowzory i zabierają ich przepustki na lecący na Keplera-22b statek arkę. Wkrótce odkrywają, że zamordowani przez nich prominentni członkowie społeczności religijnej mieli syna imieniem Paul (Felix Jamieson). Fakt ten okazuje się tyleż kłopotliwy, ile radosny: nowi Sue i Marcus przyjmują dziecko z entuzjazmem i nawiązują z nim bliską więź.

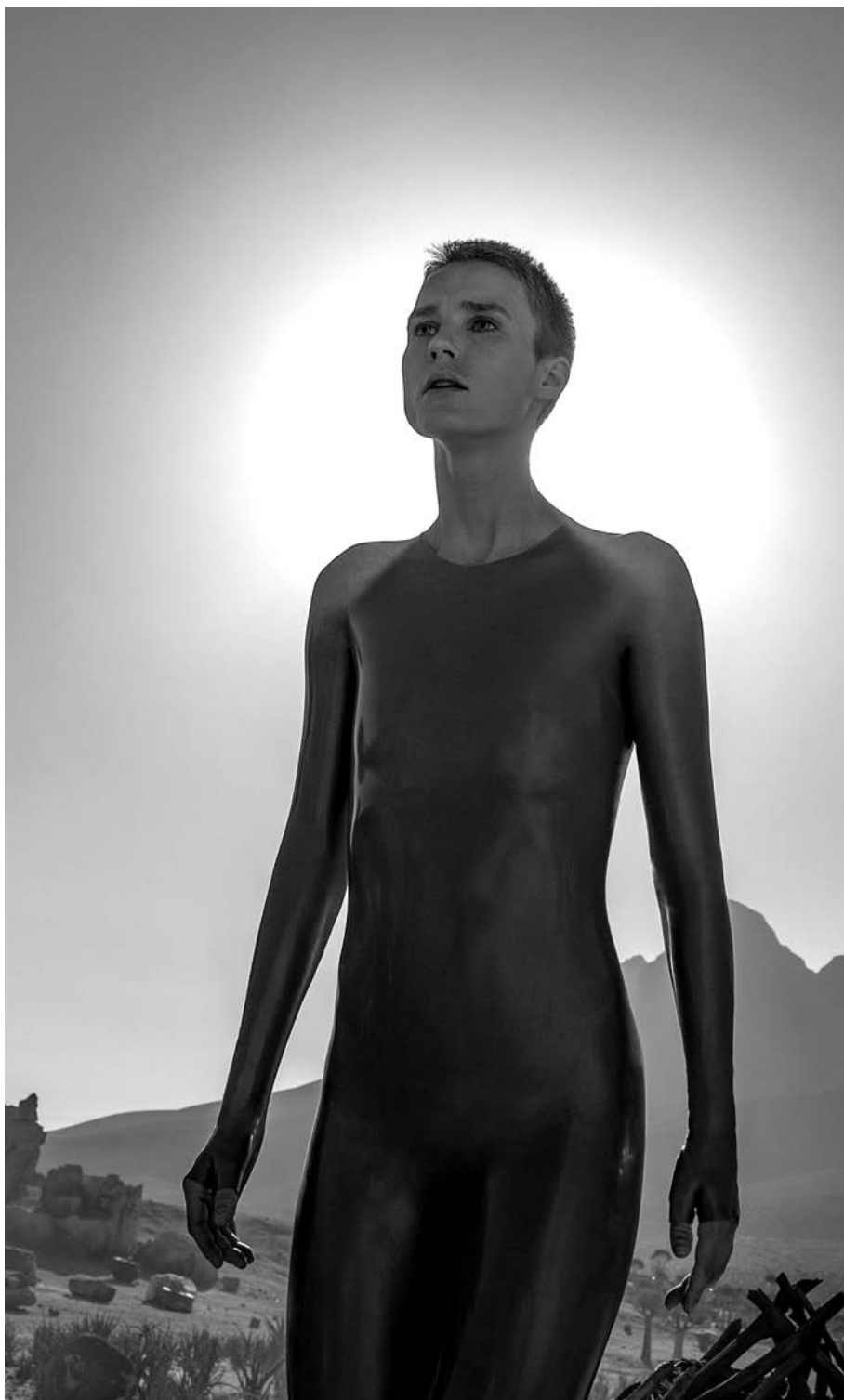
Tożsamości rodzicielskie w serialu *Wychowane przez wilki*, choć niezwykle istotne, okazują się chwiejne. Widać to zwłaszcza na przykładzie postaci ojców:

kiedy Marcus Drusus pogrąża się w szaleństwie religijnym, jednym z najważniejszych wymiarów jego moralnej i psychologicznej klęski jest pogorszenie się relacji z przybranym synem. Robotyczny Ojciec zostaje z kolei przeprogramowany przez przybyłych na planetę mitraitów i zaczyna odnosić się do swych niegdysiejszych dzieci z obojętnością, a nawet wrogością. Zarówno człowiek, jak i android zmieniają się ze spolegliwych opiekunów w potencjalnych agresorów. Ostatecznie jednak to robot traktuje poważniej swoje powołanie: tylko pozornie zapomina o poprzedniej roli, wysyła sygnały z prośbą o pomoc, a otrzymawszy ją, z ulgą powraca do tożsamości rodzicielskiej.

Ojciec odnosi się z powagą również do ewentualnych problemów z wypełnianiem swojej roli: *Jeśli nie mogę skutecznie opiekować się tobą i resztą dzieci, nie jestem przydatny rodzinie, a muszę być przydatny, rozumiesz?* – zwraca się do Campiona. Taką deklarację moglibyśmy uznać za wyraz charakteru androida odczuwającego potrzebę służenia ludziom, jednak ta służebna tożsamość jest tutaj osobliwie przemieszczona: w gruncie rzeczy Ojciec używa jej do dyscyplinowania syna, który powinien zrozumieć, że sukces ojcowskiego powołania i jego emocjonalny dobrostan zależą także od postępowania dzieci. Jeśli one ulegną wypadkowi, ceną będzie poczucie porażki (także u drugiego z rodziców), które w serialowym świecie okazuje się trudne do zniesienia.

W *Wychowanych przez wilki* matki zastępcze jeszcze usilniej niż ojcowie poszukują potwierdzenia swojego prawa do macierzyństwa i kwalifikacji w tej dziedzinie, co więcej – to poszukiwanie i napędzające je wątpliwości wydają się dobrze rozpoznane przez innych bohaterów, w każdym razie przez tych, którzy nie są zaślepieni religią mitraitów (jej nieludzki wymiar jest podkreślany m.in. przez skłonność do ignorowania relacji rodzinnych, mniej ważnych niż przynależność do wspólnoty wyznawców). *Jesteś dobrym rodzicem* – zapewnia Matkę Ojciec, wyjawiając zarazem, że to nie jej niekompetencja lub nieświadomie zła wola, lecz radioaktywna żywność była przyczyną śmierci większości wychowywanych przez nich dzieci. *Wydajesz się dobrą, choć nieprawdziwą matką*¹⁹ – mówi z kolei androidka do cierpiącej na niepłodność wskutek dawnego poronienia Sue, nawiązując jednocześnie bliską relację z bohaterką.

Centralne usytuowanie postaci rodziców i relacji rodzicielskich w fabule *Wychowanych przez wilki* każe postawić pytanie o produkowane przez nie sensory. Z jednej strony stanowią one coś w rodzaju wzorca moralnego, przeciwwagę dla bezwzględności, okrucieństwa i braku troski cechujących nękaną skutkami wojny postapokaliptyczny świat; z drugiej nie sposób nie dostrzegać ich problematyczności ujawniającej się na przykład w daleko idącej teatralizacji zachowań. Marcus udaje wesołego ojca, zaś androidka odgrywa dobrą matkę, z trudem zachowując wymuszony uśmiech, co staje się szczególnie wyraziste choćby w scenie, gdy nakazuje ona rodzinie uprzejmą rozmowę podczas kolacji. Fakt, że pięcioro z sześciorga zasiadających wówczas do posiłku dzieci zostało porwanych ze zniszczonej przez samą Matkę arki mitraitów (co znaczy, że zamordowała ona biologicznych rodziców większości z nich), nie jest przemilczany, staje się jednak drugorzędny wobec wyraźnego macierzyńskiego zaangażowania androidki. Ostatecznie wszyscy bohaterowie pozytywni dają się przekonać, że jest ona dobrą matką, bez względu na mordercze skłonności oraz niespójne i apodyktyczne zwyczaje rodzicielskie.



W serialowych rodzinach relacje władzy między rodzicami są dalekie od oczywistości. Zarazem jednak wpisanie bohaterów, zwłaszcza zaś postaci kobiecych, w ramy tych struktur ma charakter ze wszech miar sadystyczny. Gdy okazuje się, że jedna z mitraickich nastolatek o imieniu Tempest (Jordan Loughran) jest w ciąży, traumatyczność tego faktu – dziewczyna została zgwałcona przez kapłana – ma mniejsze znaczenie niż powszechnie rozpoznawana cudowność jej stanu. Matka podkreśla ją na różne sposoby, choć jednocześnie bierze pod uwagę naprawienie jednej ze sztucznych macic, z których sama wcześniej korzystała, by przenieść tam płód. Przeciwny temu rozwiązaniu Ojciec twierdzi, że traumę nastolatki można wyleczyć, zaś co do ciąży – że należy pozwolić *działać naturze*. *Natura nie działa* – odpowiada Matka, ujawniając – niejedyny zresztą raz – sceptyczny stosunek do przypisywania większej wartości procesom odbywającym się bez udziału technologii²⁰. Gwałtowny rozwój wydarzeń uniemożliwia dalszą dyskusję na temat przyszłości ciąży Tempest. Nie po raz pierwszy w historii kobieca trauma staje się czymś, co można uleczyć później, gdy zostaną wykonane ważniejsze i pilniejsze zadania.

Obecność instytucjonalnej religii i jej otwarta krytyka utrudniają dostrzeżenie w ukazanym przez Guzikowskiego i Scotta świecie niemal religijnej roli praktyk rodzicielskich, stanowiących tutaj sedno funkcjonowania rodziny nuklearnej. Wydają się one nie tyle dziedzictwem klasycznie pojmowanego patriarchy – pozycja Ojca jest bardziej niepewna niż Matki – ile próbą uwznioslenia samej reprodukcji życia, problematycznej nie tylko dla odbiorców, ale i dla bohaterów serialu. Ta problematyczność wynika zarówno z konfliktu między tym, co pojmowane jako technologiczne i sztuczne, a tym, co wartościowane jako naturalne, jak i z arbitralności związanej z odpowiedzią na pytania: kto, dlaczego i na jakiej zasadzie może być włączony do wspólnoty rodzinnej? Dlaczego niektóre dzieci są „nasze”, a inne skazujemy na śmierć? Powrót do „naturalnej” biologiczności więzi wydaje się kuszący, a brak możliwości realizacji takiego schematu bohaterki będącej matkami odczuwają jako krzywdę. *Wiesz, jakie masz szczęście? Zawsze chciałam mieć dziecko, które pochodzi ze mnie. Ty jesteś twórcą, a ja nigdy nie będę niczym innym niż tworem* – mówi Matka do Tempest. Jednak, co oczywiste dla widzów serialu, Tempest wcale nie ma szczęścia: doświadczenia biologicznej ciąży ukazane w *Wychowanych przez wilki* wiążą się z gwałtem, oszustwem i lękiem przed reprodukcyjną katastrofą, jaką w wyobraźni kobiety ciężarnej jest urodzenie potwora²¹.

Szczególne znaczenie biologicznych relacji rodzicielskich jest podważane także przez wskazanie, że prawdziwi rodzice Paula byli wobec niego nieczuli, a nawet okrutni (gdy chłopiec otrzymuje od Marcusa w prezencie żywą myszkę, spodziewa się, że będzie musiał ją zabić, by udowodnić, iż nie jest słaby). Bohaterki – Sue i Matka – zarazem pragną ciąży, jak i rozumieją, że najbardziej ludzkie stają się wówczas, gdy okazują empatię pomimo braku pokrewieństwa z wychowywanym dzieckiem. Brak biologicznej relacji kojarzy się jednak z czymś, co budzi grozę: Sue i Marcus to w istocie mordercy rodziców Paula, a Matka jest przeprogramowanym nekromantą²², jednym ze stworzonych przez mitraitów robotów-zabójców; jego funkcją było unicestwienie tych, których potomstwo biologiczne teraz wychowuje. Konflikt psychologiczny przekłada się na praktyczne problemy i symboliczny niepokój. Te pierwsze wyrażają się na przykład w niewiedzy dotyczącej tego, jak rozmawiać z dziećmi o własnym niejednoznacznym usytuowaniu.

Ten drugi przenosi nas na obszar ambiwalentnej symboliki nuklearnej, obecnej w fabule i stanowiącej wizualną ramę narracji. Słońce rozświetlające nowy świat ludzkości to w istocie nie słońce, lecz jego ponure technologiczne symulakrum, eksplozja jądrowa przynosząca nie życie, lecz śmierć. Bulwy uprawiane przez Matkę i Ojca na nowej planecie jedynie pozornie służą odżywianiu; w rzeczywistości są radioaktywne i powodują śmierć spożywających je dzieci. Rodzice, choć się starają, okazują się nie dość kompetentni, zamiast życia niosą zagładę. Być może nawet w ogóle nie są rodzicami.

Matka, broń masowego rażenia

Począwszy od drugiego odcinka serialu w czołówce, bezpośrednio po ujęciach eksplozji nuklearnej, pojawiają się obrazy powodowanych przez nią zniszczeń: zmiatane falą uderzeniową radioteleskopy, ogień oraz obracający się w ruinę potężny most. Odbiorcy wprowadzeni w akcję w poprzednim odcinku bez trudu dostrzegają w tym ciągu przetworzonych obrazów nawiązanie do wojny mitraitów z ateistami. Nad ogarniętym walkami miastem unosi się drobna postać z rozłożonymi ramionami. Z jej oczu tryskają zabójcze promienie. To nekromanta, android-zabójca. Taki jak serialowa Matka; a może po prostu ona.

W trzecim odcinku pojawia się jeszcze silniejsze skojarzenie bohaterki z bronią masowego rażenia: napisy początkowe następują w nim po scenie, w której androidka opowiada grupce przestraszonych dzieci bajkę o trzech świnkach. Eksplozja otwierająca czołówkę serialu jest zmontowana z ujęciem, w którym Matka udaje wilka dmuchającego na dom pierwszej świnki. Zestawienie to jest całkowicie świadome i intencjonalne: *Tak czy inaczej, ona jest bardziej podobna do bomby jądrowej niż do takich androidów, jakie widzieliśmy w innych filmach czy w telewizji. Wyobraża coś większego, zarazem Boga i diabła, początek i koniec*²³ – mówi w jednym z wywiadów Aaron Guzikowski. Skojarzenie to nie jest nowe, przeciwnie – podobnie jak wyobrażenie bomby atomowej jako słońca wielokrotnie powracało w XX-wiecznej wyobraźni. Jak wspomina Spencer R. Weart, dopiero w latach 50. ubiegłego wieku wojskowi zaczęli odchodzić od praktyki nadawania bombom i samolotom bojowym kobiecych kryptonimów i nazw, malowania na bombowcach wizerunków seksbomby oraz stosowania w ich opisach zaimków żeńskich²⁴. Podobnie była mitologizowana radioaktywność, kojarzona z *życiem i prokreacją*²⁵. Warte odnotowania w tym kontekście wydaje się to, że patronką nauk związanych z radioaktywnością jest Maria Skłodowska-Curie, której (potencjalnie groźne) odkrycia łączy się w historii kultury z jej seksualnością, a także z macierzyństwem podkreślanym tu mocniej, niż dzieje się to w przypadku naukowców płci męskiej²⁶.

Umiejętności bojowe serialowej Matki są spektakularne: może ona m.in. przybierać formę metaliczną, latać i zabijać wzrokiem lub precyzyjnie skierowaną falą dźwiękową, odbieraną przez świadków jako przeraźliwy krzyk²⁷. Do wykonywania wszystkich tych czynności są jej niezbędne oczy stanowiące element ruchomy (*coś w rodzaju plutonu w bombie [atomowej]*)²⁸ – stwierdza bez ogródek Aaron Guzikowski. Bez nich nekromanta nie może się „uzbroić”. Nie zaskakuje zatem rozwiązanie fabularne ukazujące mitraitów, którzy do pokonania androidki próbują wykorzystać specjalne lustro, mogące – jak twierdzi Marcus Drusus – *schwytać ją w pętlę, która pozbawi ją mocy*.





Jak się jednak wydaje, prawdziwą pętlę pozbawiającą bohaterkę mocy tworzą mnożące się – niczym w wizji radioaktywnej, nieopanowanej płodności – klisze kulturowe. Serialowa istota nie ma poza nimi żadnej tożsamości: kiedy ją poznajemy, identyfikuje się po prostu jako Matka, gdy jednak musi podać przepytującym ją mitraitom imię, przedstawia się jako Lamia – mityczna menada mordująca cudze dzieci w zemście za śmierć własnych (najwyraźniej mitraicy żołnierze i kapłani nie znają pochodzenia podanego im imienia, w przeciwnym razie zapewne byliby ostrożniejsi, próbując odebrać jej syna). Zabijając wzrokiem, bohaterka staje się z kolei Meduzą, którą może pokonać jedynie spojrzenie w lustro. Pochwycona przez mnożące się odbicia i wyobrażenia, Matka morderczyni zostaje poddana niekończącej się serii sadystycznych praktyk: jest brutalnie bita, przeszywana kulami, krępowana sznurami i wrzucana do prowadzącego w głąb ziemi dołu. Z jej niezliczonych ran tryska mleczna krew.

Rozpatrywana z tej perspektywy konstrukcja bohaterki każe powrócić do skojarzeń psychoanalitycznych, artykułowanych w myśli feministycznej ubiegłego stulecia. W *Śmiechu Meduzy* Hélène Cixous nakreśliła wizerunek kobiety jako pochwyconej w pułapkę psychoanalitycznej wyobraźni, której punktem kluczowym jest fallocentryczna męskość²⁹. Tym samym kobieta – jako istota niefalliczna – zostaje zdefiniowana przez brak, co sprawia, że jest postrzegana zarazem jako winna i niebezpieczna: *Byłyśmy uwięzione między dwoma przerażającymi mitami: Meduzy i otchłani*³⁰. Podobne, obecne w kinie klasycznym wyobrażenie kobiety jako istoty szukającej substytutów fallusa, zazdrosnej, groźnej, pod złudnie piękną powłoką skrywającej pustkę odmalowuje Laura Mulvey w pochodzącym z tego samego okresu tekście *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*³¹. Niemal religijne uwielbienie kobiet, ich fetysyzacja, wiąże się z egzorcyzmowaniem lęku przed nimi: kobieta jest jak broń, która w każdej chwili grozi gwałtowną i katastrofalną w skutkach eksplozją³².

Zarówno Mulvey, jak i Cixous proponowały kobietom wyjście z pułapki takiego usytuowania. Mulvey sugerowała zwrot ku nowemu spojrzeniu filmowemu, odchodzącemu od męskiej perspektywy; Cixous postulowała wyzwolenie za sprawą odmiennej definicji kobiecości, w której to kobieta, odmawiając uznania swojego braku, jest twórczą pełnią: (...) *ciało bez końca, bez „celu” i „części” podstawowych, ona jest zawsze całością, złożoną z nierozdzielnych części, a nie po prostu z osobnych obiektów, lecz zespołem w ruchu i ciągłej zmianie, nieskończonym kosmosem, przez który przebiega bez przerwy Eros, nieskończoną przestrzenią gwiazdną, bez słońca, supergwiazdy pośrodku*³³. Problem z bohaterką Guzikowskiego polega na tym, że będąc alegoryczną figurą Matki, jest zarazem istotą zaprogramowaną do określonego działania. I jest nią w sensie podwójnym – jako fikcyjna postać filmowa *per se* (tak jak analizowane przez Mulvey *femmes fatales* z klasycznego kina hollywoodzkiego) i jako androidka w diegezie serialu. Jej rozpaczliwe próby uwolnienia się z pułapki są przeto podwójnie skazane na niepowodzenie. *Kraść i latać – to gest kobiety (...)*³⁴ – pisała Cixous. *Skąd ten uprzywilejowany stosunek do głosu? – zastanawiała się w innym miejscu. Gdyż żadna kobieta nie broni się przed ciśnieniem uczuć tak, jak mężczyzna, (...) kobieta nigdy nie oddaliła się od „matki” (dopowiemy, że matka nie jest tu imieniem osoby, ale źródłem dóbr). Zawsze jest w niej coś z karmicielstwa, mleka. Ona pisze białym atramentem*³⁵. Matka Lamia uosabia te wyobrażenia z karykaturalną dosłownością: lata i kradnie, krzyczy w proteście i gniewie, karmi dzieci swoją

mleczną krwią. Zarazem jednak jest złożona z części (czego najlepszym przykładem są wyjmowane oczy), zaś ścieżki wyzwolenia, którymi próbuje nieśmiało podążać, nie pochodzą od niej, lecz są zaprogramowane (jedyna konfuzja, o czym będę jeszcze pisać, dotyczy tego, kto jest autorem napędzających ją programów i czy w ogóle można tu mówić o świadomym autorstwie). Figury kobiecego buntu zostają wykorzystane przeciwko tym, którym mają służyć; zamieniają się we własne symulakra³⁶. Nie są uosobieniem rewolty, tak jak bomba wodorowa nie jest słońcem, choć przebiegające podczas jej eksplozji reakcje chemiczne są tej samej natury.

Pojęcie „symulakrum” jest dla uniwersum wykreowanego przez Guzikowskiego o tyle istotne, że to właśnie w symulacji – rzeczywistości wirtualnej – Matka przeżywa swoje z pozoru najbardziej buntownicze („skradzione”) doświadczenie. Wśród szczątków rozbitego statku mitraitów bohaterka odnajduje działającą konsolę służącą wcześniej zahibernowanym pasażerom i podpiąwszy się do niej, odtworza pojedyncze sceny z życia dawnych właścicieli, a potem także ze swojego własnego, aktywuje ukryte wspomnienia sprzed przylotu na Keplera-22b. W ten sposób dowiadujemy się o procesie jej przekształcenia z nekromantki w opiekunkę dzieci ateistów i obserwujemy, jak migawki z przeszłości układają się w alternatywną narrację, według której korzystająca z symulacji Matka przeżywa romans ze swoim twórcą zwieńczony aktem miłosnym. Jest to jedyny moment seksualnego spełnienia bohaterki, który widzimy w pierwszym sezonie serialu (jej związek z Ojcem wydaje się całkowicie aseksualny, służy bowiem wyłącznie podtrzymaniu życia – narodzonych już – dzieci). Akt ten jest też jedynym wyrazem jej pragnień, jakich wcześniej nie dopuszczała do głosu (*Ja nie pragnę. Jestem po to, żeby służyć*), wreszcie zaś powoduje coś, co dla sztucznej kobiety jest nieosiągalne: ciążę, która czyni z niej – w myśl jej własnych wcześniejszych refleksji – podmiot twórczy, co upodabnia ją do człowieka.

Ponownie pojawia się powidok, tym razem odsyłający do jednego z kanonicznych tekstów feministycznych ubiegłego stulecia, mianowicie do odrzucającego ideę klasycznego humanizmu *Manifestu cyborgów* Donny Haraway, pierwotnie opublikowanego w roku 1985. Jego autorka odwołuje się do długiej – sięgającej przynajmniej czasów powieściowego potwora Frankenstein – historii kłopotów tożsamościowych (częściowo) sztucznych istot, wynikających z ich nieprawego pochodzenia. *Ale potomstwo z nieprawego łoża jest często wyjątkowo niewierne swemu pochodzeniu. Ich ojcowie są w końcu nieistotni*³⁷ – stwierdza Haraway, konstruując tytułowego cyborga, twór organiczno-maszynowy, figurę buntu przeciwko opresji i symbol przekroczenia biologicznych, społecznych i metafizycznych granic. Serialowe androidy są bez wątpienia postaciami zniewolonymi i nie dotyczy to tylko Matki – Ojciec jest traktowany przez ludzi z równą bezdusnością i brutalnością, on również krwawi na białą z wielu ran³⁸. Próba wyzwolenia jest jednak ponownie skazana na niepowodzenie. Bohaterka wymyka się z domu, uciekając od dzieci i zobowiązań, by przeżywać miłosne uniesienia i dowiadywać się prawdy o sobie, a potem wraca do (swojego) ojca, twórcy, z którym łączy się w urojonym quasi-kazirodczym akcie i poczyna dziecko. Androginiczna Matka odkrywa własną seksualność (wbrew Haraway jednoznacznie kobiecą) jedynie po to, by znów stać się matką. Utrzymanie przy życiu „dziecka”, które w niej rośnie, jest zmuszona traktować jako kolejną uświęconą misję.



Sprzeciw wobec ciąży konsekwentnie artykułowany przez Tempest (a nawet przez samą Matkę, która zaczyna rozumieć, co zdarzyło się w symulacji, kiedy sama zaszła w ciążę) jest bezcelowy. Strącenie przez androidkę mitraickiego statku i zamordowanie większości jego pasażerów wpisuje się w tożsamość zarówno jej samej, jak i porządku świata przedstawionego. Odmowa macierzyństwa byłaby niemożliwa, ponieważ naruszałaby podstawy obu tych elementów. W świecie po końcu świata życie musi być przekazywane, bo właśnie tego wymaga nowy początek, zaś figura matki jest dla niego zasadnicza. *Popędy oralne, analne, wokalne, wszystkie te popędy są naszą dobrą siłą i między nimi popęd rodzenia – całkiem jak chęć pisania: chęć życia w środku, chęć brzucha, języka, krwi*³⁹ – pisała Cixous. Serialowa Matka pragnie dawać życie, jednak traumatyczna scena porodu, kiedy na świat przychodzi poczęte w symulacji „dziecko” przypominające lewitującego węża, wydaje się karykaturalnym przekształceniem sensu tych słów. Warto zatem się zastanowić, czy torturowana na różne sposoby bohaterka jest tutaj prostym powidokiem fallocentrycznych wyobrażeń ubiegłego stulecia (i okrutną reprezentacją porażki ich przewyciężenia), czy też może wizja ta została zmieniona (intencjonalnie bądź nie) przez wprowadzenie nowych elementów, za sprawą których władza patriarchalna sama staje się jedynie symulacją napędzaną siłami nierozpoznanymi przez bohaterów.

Reprodukcja (nie)ludzkiej natury

Promienie padające z oczu nekromanty pokazanego w otwarciu *Wychowanych przez wilki* są oczywiście symbolem graficznym jego morderczej mocy, jednak wizualnie korespondują również z innymi obrazami czołówki serialu: świetlistymi trajektoriami lotu trudnych do zidentyfikowania obiektów (pocisków? statków kosmicznych?) oraz z kręgami rozchodzącymi się wokół obelisku wyglądającego jak pomnik Waszyngtona, mogącymi być wizualizacją fal radiowych. Sekwencja wojenna niepostrzeżenie przechodzi w „komunikacyjną”, ta zaś z kolei w kosmiczną, w której oglądamy otoczone pierścieniami planety (powidoki eksplozji nuklearnej), a następnie maleńki statek kosmiczny wyłaniający się z okrągłego obszaru przypominającego galaktykę i zmierzający ku nieznanemu planecie.

Widzowie serialu, którzy obejrzą cały pierwszy sezon, a także przeczytają towarzyszące mu wywiady z twórcami (choćby cytowaną przeze mnie wyżej rozmowę Steve’a Weintrauba z Aaronem Guzikowskim), będą mogli rozpoznać w tej serii obrazów coś w rodzaju klucza do opowieści czy też jej poetycką rekapitulację. Oto ziemską cywilizację zniszczyła wojna nuklearna, wybrancom udało się uciec z umierającej planety, co było możliwe dzięki informacjom z kosmosu, które pozwoliły im opanować zaawansowaną technologię, a także wybrać miejsce rozwoju nowej cywilizacji.

Istotną rolę odgrywa tu interpretacja religii mitraickiej, którą poznajemy w *Wychowanych przez wilki*. Mitraici polegają na *Pismach (Scriptures)* zawierających nie tylko zasady moralne czy enigmatyczne proroctwa, ale także zupełnie praktyczne wskazówki, takie jak metody tworzenia nekromantów – najbardziej zaawansowanych androidów – czy budowy ogromnych statków kosmicznych, przewożących tysiące kolonistów do innej galaktyki. Serialowa religia opiera się

na faktach empirycznych, nawet jeśli znaczenia wielu z nich nie pojmują ani bohaterowie, ani odbiorcy: jeśli przybrany ojciec Paula (lub sam Paul albo kapłan, który zgwałcił Tempest) słyszy głosy, to są one równie obiektywne jak wskazówki dotyczące opanowania *technologii ciemnych fotonów*, pozwalające dokonać rewolucji naukowej, czy jak tajemnicza symulacja, która (dosłownie) zapładnia Matkę.

Widzowie pierwszego sezonu serialu mogą mieć pewność, że Kepler-22b nie został wybrany przez bohaterów przypadkowo ani wyłącznie ze względu na korzystne warunki do podtrzymania życia. Choć proroctwa mitraickie bywają przez nich błędnie odczytywane i choć w uniwersum *Wychowanych przez wilki* religia częściej niż pozytywnie pojęty wysiłek porządkowania rzeczywistości i nadawania jej sensu jest przedstawiana jako zaślepienie prowadzące do instrumentalnego traktowania innych, eksterminacji niewiernych, a w końcu także do szaleństwa i zagłady, to takie krytyczne spojrzenie przesłania inny istotny problem. Nawet jeśli odrzucimy religię, jesteśmy częścią jakiegoś planu, mimo że jego etyczne i metafizyczne uzasadnienie budzi w nas poważne wątpliwości. W serialowym świecie wszystko dzieje się w jakimś celu i z jakiejś przyczyny. Bohaterowie uczestniczą w historii „większej niż oni sami”, wypełniając – często wbrew własnej woli, ale nieuchronnie – misję i proroctwa.

Taka interpretacja może skłaniać do pytania o naturę rzeczywistości przedstawionej, tym bardziej że samo pojęcie „natura” wydaje się znaczące dla historii opowiedzianej w *Wychowanych przez wilki*. W *Cyborgu w ogrodzie* Julia Fiedorczyk odnosi się do jego rekonstrukcji dokonanej przez Raymonda Williamsa na podstawie współczesnych i historycznych dyskursów: natura może oznaczać esencję jakiejś rzeczy (natura ludzka), może być pojęciem teologicznym dotyczącym siły napędowej rzeczywistości w jej uniwersalistycznym i metafizycznym rozumieniu, a wreszcie może wskazywać świat przyrody i funkcjonować jako antyteza pojęcia „kultura”⁴⁰. Serial Guzikowskiego zarazem wzmacnia ten sposób rozumienia terminu „natura”, jak i wykracza poza niego, odnosząc się do przemian rzeczywistości, w której powstał. Konstytuując esencjalistyczne tożsamości i sugerując niemożność pozbycia się ich, twórcy *Wychowanych przez wilki* pokazują, że nie są one społecznie i moralnie wystarczające. Potępiając religijne zaślepienie, jednocześnie diagnozują ogromną potrzebę wiary w jakąś porządkującą metafizyczną opowieść sprawiającą, że nasza egzystencja zyskałaby sens ponadjednostkowy. Wreszcie, umieszczając akcję w (pozornie) dziewiczym środowisku nowej planety, a zarazem konfrontując bohaterów z jej historią, stawiają pytanie o relacje między tym, co istnieje pierwotnie i niezależnie od ludzkiej ingerencji, a tym, co podlega antropogenicznej modyfikacji. Co istotne – rozgraniczenie to jednocześnie kwestionują.

O przekraczaniu granicy między tym, co zależne i niezależne od człowieka, pisze m.in. Sarah Franklin, przywołując *Park Jurajski* (*Jurassic Park*), kinowy hit Stevena Spielberga z 1992 r., ukazujący fikcyjny park rozrywki – jego główną atrakcją są sklonowane dinozaury, które z czasem wymykają się spod kontroli i buntują przeciwko swoim stwórcom⁴¹. Franklin widzi w filmie zarówno wyraz niemal religijnej fascynacji życiem w ujęciu współczesnych nauk związanych z informatyką i biologią molekularną, jak i potępienie ludzkiej *hybris* (uosabianej przez kierującego parkiem Johna Hammonda /Richard Attenborough/), a także pochwałę rodziny nuklearnej odtworzonej w scenie finałowej⁴². Postapokaliptyczny scenariusz

pierwszego sezonu *Wychowanych przez wilki* częściowo odsyła do wrażliwości, z jakiej czerpią podobne narracje, jednocześnie zaś wyrasta na ich gruzach. Nie ma tu postaci złego naukowca czy ambitnego przedsiębiorcy, których jednoznacznie można byloby oskarżyć o nieczne działania, zaś charyzmatyczni przywódcy stanowią tylko element większego systemu. Rodzina to struktura chwiejna i oparta na kruchych fundamentach. Cywilizacja uległa destrukcji i powstała na nowo, być może po to, by ponownie przebyć tę samą drogę rozwoju. Ewolucja zatacza koło: istoty degenerujące się, pierwotni mieszkańcy Keplera-22b, w sensie rozwojowym sytuują się między człowiekiem a zwierzęciem. Jeszcze zanim dwuznaczność tego stanu zostanie ukazana w pełni, *Campion* odmawia traktowania ich jako źródła pożywienia, a inni – jedząc ich mięso – mają świadomość moralnego przekroczenia. Ci, na których polujemy, których zjadamy, są podobni do nas: *Miało w sobie dziecko. To było matką. Matką* – powtarza zszokowana Tempest, trzymając w rękach płód istoty, którą przed chwilą zabiła, nie mogąc znieść dręczącego ją głodu. Również węzowe dziecko Matki sygnalizuje zaburzenie cyklu ewolucyjnego. Jego przerażający otwór gębowy, za pomocą którego wysysa z androidki pożywienie, odsyła do wyglądu minoga, jednego z najstarszych ewolucyjnie zwierząt żyjących obecnie na Ziemi. Zrodzenie prehistorycznego potwora z „ciała” futurystycznego robota to jeden z najsilniej działających obrazów odcinka wieńczącego pierwszy sezon serialu.

Najbardziej transgresyjną istotą w świecie przedstawionym jest oczywiście Matka – zarazem maszynowa i ludzka, a nawet zwierzęca: w chwili, gdy odkrywa w sobie naturę morderczyni, w jej ruchach pojawia się drapieżność przypisywana w naszej wyobraźni zwierzętom; w serialu powraca też porównanie jej do wilczycy. Jak pisze Donna Haraway, *cyborg pojawia się w myśleniu mitycznym właśnie w tym miejscu, gdzie następuje przekroczenie granicy między tym, co swoiście ludzkie, a tym, co zwierzęce*⁴³. Zwiastuje on także epokę zniesienia podziału *między naturalnością a sztucznością*⁴⁴, wreszcie zaś *między tym, co fizyczne i co niefizyczne*⁴⁵ (jak informacja wędrująca między nośnikami materialnymi). To właśnie w ten sposób powstaje poczęte w symulacji dziecko Matki. Jak wyjaśnia Guzikowski, Matka jest *jak drukarka 3D. Mogłaby stworzyć w sobie wszystko, gdyby dostarczono jej odpowiednie instrukcje i materiały*⁴⁶.

Jednak kto jest autorem dostarczanej Matce instrukcji? Jej ciążę określa się jako wynik infekcji, mającej związek raczej z naturą Keplera-22b niż z planami stwórcy, którego mniej lub bardziej wierny wizerunek zostaje wykorzystany do zwiedzenia androidki. W ten sposób biblijny mit o dziecku powstałym w łonie ziemskiej kobiety z boskiego Słowa zostaje przełożony na język współczesnej nauki i technologii. Bóg nie jest już nawet programistą – jest programem działającym w quasi-ewolucyjnym toku *życia jako procesu przetwarzania informacji*⁴⁷. Pytanie o to, czy stanowi on wytwór zaawansowanej technologii (jak przypuszczają niektórzy interpretatorzy serialu⁴⁸), czy raczej przyrody, wydaje się – wobec wielokrotnie przeze mnie konstатовanego faktu serialowego przekroczenia granic między naturą i kulturą – raczej ciekawostką fabularną niż kwestią fundamentalną.

Transgresyjny potencjał cyborga aktualizuje się zatem w obrębie systemu i nie obiecuje już żadnego wyzwolenia. Charakterystyczna, pełna napięcia ekspresja aktorska grającej androidkę Amandy Collin pozwala widzieć ją jako postać funkcjonującą pod nieznośną presją zakładanych kolejno masek – maszyny, ko-

chanki, matki – które mogą być odbierane jako nieautentyczne, potencjalnie zwodnicze, groźne także dla niej samej. Ze wszystkich tych figur najważniejsza i najbardziej mitologizowana jest, rzecz jasna, figura macierzyńska. Odważny, troskliwy i bezkompromisowy *Campion*, jedna z najszlachetniejszych postaci w *Wychowanych przez wilki*, żyje dzięki właściwej manifestacji uczuć macierzyńskich: po narodzinach nie wykazywał oznak życia, w związku z czym *Ojciec* zamierzał przeznaczyć jego ciało na pokarm dla pozostałych dzieci, jednak *Matka* nie mogła się na to zdobyć. Przytulony do jej ciała noworodek po chwili wzięty pierwszy oddech. *Matczyna* intuicja androida okazała się słuszna.

Narodziny potwornego węża wydają się bardziej problematyczne. Jak pisze jeden z komentatorów: *to też raczej bolesne zakończenie*, ponieważ *Matka* odkrywa, że stworzyła coś, co zagraża wszystkim osadnikom, zaś jej oryginalne, destrukcyjne oprogramowanie powraca, by ją prześladować⁴⁹. Symulowany bóg-ojciec okazuje się w takiej interpretacji demonem: skłonność do macierzyńskiego poświęcenia wykorzystuje przeciwko *Matce* i grupie, którą ona stara się chronić. Na rozwiązanie zagadki potwornych narodzin widzowie muszą jednak poczekać do następnego sezonu serialu. Tymczasem zaś nie ulega wątpliwości, że latający stwór jest „potomkiem” *Keplera-22b*: szkielet podobnego, ogromnego, prehistorycznego gada stanowi coś w rodzaju nawozu, za pomocą którego *Matka* i *Ojciec* mogą hodować rośliny. *Dlatego nazwaliśmy go Dawcą* – mówi *Campion*, którego nie zabijają bulwy. Stało się to, co musiało się stać, to, co było zapisane (także w sensie dosłownym, w postaci proroczych malowideł jaskiniowych odkrywanych przez bohaterów). *Matka* zaś – działając zgodnie z przydzieloną jej rolą – nie miała w istocie przestrzeni do przeżywania własnej wolności.

Zakończenie

Zapytany o inspirację do pracy nad *Wychowanymi przez wilki*, Aaron Guzikowski odnosi się przede wszystkim do *własnego doświadczenia jako rodzica. Mam trzech małych synów i myślę o świecie, w który oni wejdą*⁵⁰. Twórca mówi także o wszechobecności nowych technologii, lękach związanych z przecuciem końca istniejącej cywilizacji i pytaniach o jej możliwy „restart”, które napędzały jego wyobraźnię podczas pisania scenariusza⁵¹. Jak twierdziła *Donna Haraway*, *granica między science fiction a rzeczywistością społeczną jest złudzeniem optycznym*⁵²; rozgrywająca się po końcu cywilizacji akcja serialu pokazuje nam zatem również naszą własną codzienność. Zmusza do spojrzenia na współczesne życie ludzkie jako należące – nie w sensie faktycznym, lecz antycypacyjnym – do porządku postapokalipsy, której – co pokazują wyliczenia naukowe – zapewne doświadczymy.

W tym kontekście *Wychowane przez wilki* stają się ciekawym zapisem współczesnych nadziei i lęków. Na poziomie ogólnym mamy tu do czynienia z wyobrażeniami życia, reprodukcji i płodności stworzonymi w makro- i mikroskali. Statki latające korytarzami kosmicznymi przywołują skojarzenia z popularnymi wizualizacjami zapłodnienia, co odsyła zarówno do wcześniejszej twórczości *Ridleya Scotta*, jak i do popularnonaukowego imaginarium współczesności, mitologizującego życie konstruowane biomedycznie, cudowne i straszliwe zarazem⁵³. Na poziomie fabuły odbiorcy obserwują natomiast losy bohaterów, z którymi – nawet jeśli są oni nieludzcy – mogą się utożsamić. Nerwowy, wymuszony

i sztuczny uśmiech Matki nie jest taki dlatego, że pragnie ona zwieść bohaterów co do swoich prawdziwych uczuć – bohaterka próbuje raczej odnaleźć w sobie właściwe uczucia, w ciągłej obawie, że mimo największych starań nie spełni pokładanych w niej nadziei i nie uratuje powierzonego jej kruchego życia. Kto jednak zlecił jej taką misję? Czy naprawdę jej macierzyńska tożsamość jest tą właściwą? Gdzie szukać odpowiedzi na te pytania? Wysunięcie w serialu na pierwszy plan ról rodzicielskich wydaje się zgodne ze współczesną wrażliwością, w którą wpisuje się obawa przed brakiem autentyczności połączona z niechęcią do biologicznego esencjalizmu.

Także obraz rodziny zasiadającej do stołu, by zjeść mięso innej matki (*Który kawalek to dziecko?* – pyta zaciekawiona najmłodsza dziewczynka; *Nie ugotowali płodu* – odpowiada jej nieco starszy chłopiec), choć dziwaczny i groteskowy, jest zarazem doskonale rozumiany w obrębie wspólnoty, która próbuje uświadomić sobie własne pokrewieństwo ze zwierzętami nie tylko na poziomie wiedzy naukowej, ale również odruchów cielesnych. Konstatacja, że przyroda jest groźna i obca, nie umożliwi już bezpiecznego powrotu do świata kultury, ponieważ stworzona przez ludzi cywilizacja właśnie uległa samozagładzie. Tytułowa fraza *Wychowane przez wilki* – nawiązująca do legendy o Romulusie i Remusie – nabiera dodatkowego wymiaru związanego z niejednoznacznymi relacjami między tym, co ludzkie, i tym, co nieludzkie.

Przedstawiona w serialu wizja nowej wrażliwości jest przepiękna konserwatywnymi wyobrażeniami z przeszłości. Komentując narodziny wężowego dziecka, Guzikowski porównuje je do Godzilli, kwintesencji atomowych lęków ubiegłego stulecia⁵⁴. Refleksja nad potencjalnym tabu moralnym dotyczącym zabijania zwierząt zostaje zderzona z rozpoznaniem nas samych jako zwierząt zabijających, działających bez oglądania się na prawo moralne, za to w rytm konieczności biologicznej. W fabule pierwsza kategoria symbolizowana jest przez chłopca Mesjasza, poszukującego wytrwale źródeł pożywienia, które nie miałyby nic wspólnego z kanibalizmem; drugą uosabia wiedziona instynktem dziewczynka matka z rękami unurzanyymi we krwi.

Za siłą napędową narracji *Wychowanych przez wilki* moglibyśmy więc uznać tradycyjny patriarcalizm, mitologizujący i zarazem poniżający postać kobiety matki. Moglibyśmy jednak także zobaczyć w niej historię rozgrywającą się na gruzach patriarcalnej kultury, w stechnologizowanym świecie postnatury, uchwyconym na krawędzi nieuchronnej apokalipsy. Ukazana w serialu solidarność kobieca to raczej wspieranie się w bólu niż gest rewolucyjnego sprzeciwu wobec niego. Serialowy Ojciec walczący z nieustannym poczuciem zbędności i słabości, Matka, której przypisuje się nadludzką moc, choć w rzeczywistości jest bliska załamania nerwowego, i dziecko rozpoznające swoją centralną rolę w utrzymaniu symbolicznego ładu tworzą natomiast – być może aż nadto trafny – wizerunek współczesnej rodziny.

¹ Wszystkie cytaty z serialu podaję wg napisów polskich wyświetlanych w serwisie HBO GO.

² Serial, w jeszcze większym stopniu niż film kinowy, jest dziełem wieloautorskim. Choć

w materiałach informacyjnych jako twórca *Wychowanych przez wilki* jest wymieniany Guzikowski, scenariusz współtworzyli Heather Bellson, Don Joh, Karen Campbell i Sinead

- Daly, zaś w roli reżysera poza Ridleyem Scottem pojawia się także jego syn Luke Scott oraz trzy inne osoby: Sergio Mimica-Gezzan, Alex Gabassi i James Hawes.
- ³ Por. dyskusja fanowska na portalu reddit.com dostępnym pod adresem https://www.reddit.com/r/raisedbywolves/comments/ix9dz7/raised_by_wolvess_comic_book_reveals_some/ (dostęp: 10.09.2021).
- ⁴ Por. hasło Tsar-Bomba, https://en.wikipedia.org/wiki/Tsar_Bomba (dostęp: 10.09.2021).
- ⁵ A. M. Lippit, *Atomic Light (Shadow Optics)*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2005, s. 81.
- ⁶ Tamże, s. 82.
- ⁷ Tamże.
- ⁸ Tamże, s. 81.
- ⁹ Jest to oczywiście sytuacja typowa dla narracji postapokaliptycznych. Por. J. Berger, *After the End: Representations of Post-Apocalypse*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1999, s. 5-6.
- ¹⁰ Takie skojarzenia pojawiają się w kinie (np. w filmie *Hiroszima, moja miłość /Hiroshima mon amour/*, reż. Alain Resnais, 1959), literaturze (w książce *Imperium Słońca* Jamesa Ballarda z 1984 r.), a także we wspomnieniach świadków eksplozji jądrowych (np. u Ōishiego Matashichiego w *The Day the Sun Rose in the West: Bikini, The Lucky Dragon, and I* z 2011 r.).
- ¹¹ Skojarzenia energii jądrowej z płodnością wskazuje Spencer R. Weart. Zob. S. R. Weart, *Nuclear Fear: A History of Images*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts 1988, s. 38-43 i in. Por. także historia „atomowych ogrodów” opowiedziana na portalu atomicgardenig.com, [https://www.atomicgardenig.com, https://www.atomicgardenig.com/?fbclid=IwAR1W4AZ1mt7AadEg6kafgRKsrlCraOlznVDcPqfRMxCVix0aXThY94_8MM](https://www.atomicgardenig.com/?fbclid=IwAR1W4AZ1mt7AadEg6kafgRKsrlCraOlznVDcPqfRMxCVix0aXThY94_8MM) (dostęp: 10.09.2021).
- ¹² Choć samo pojęcie „rodzina nuklearna” powstało w latach 20. minionego stulecia, przed wynalezieniem broni jądrowej (por. https://en.wikipedia.org/wiki/Nuclear_family, dostęp: 9.09.2021), jego symboliczne powiązanie z „wiekiem atomu” zostało wykorzystane choćby w tytule książki Kate Brown *Plutopia: Nuclear Families, Atomic Cities, and the Great Soviet and American Plutonium Disasters* (2013), w Polsce wydanej pod tytułem *Plutopia. Atomowe miasta i nieznanne katastrofy nuklearne*, tłum. T. Bieroń, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2016.
- ¹³ Por. C. Lévi-Strauss, *Rodzina*, tłum. M. Kolaniewicz, „Odra” 1987, nr 3 i 4.
- ¹⁴ S. Firestone, *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution*, Bantam Books, New York 1972, s. 184.
- ¹⁵ Por. S. Franklin, *Feminism and Reproduction*, w: *Reproduction: Antiquity to the Present Day*, red. N. Hopwood, R. Flemming, L. Kassell, Cambridge University Press, Cambridge 2018.
- ¹⁶ Takie zjawisko diagnozowała zresztą już w latach 70. ubiegłego wieku wspomniana przeze mnie Shulamith Firestone. Por. S. Firestone, dz. cyt., s. 197.
- ¹⁷ W Polsce pisze o tym m.in. Anna Zdrojewska-Żywiecka, przywołując komentarz Elisabeth Badinter, którą szczególnie zaskakiwał renesans tej formy kontaktu w czasach najniższej w historii śmiertelności niemowląt i największej doskonałości sztucznego mleka. Jednocześnie Zdrojewska-Żywiecka zwraca uwagę na wymiar ekologiczny naturalnego karmienia niewymagającego produkcji mleka modyfikowanego, butelek i smoczków, etc. Powiązanie praktyk macierzyńskich z kryzysem ekologicznym i próbami jego przezwyciężenia, także dzięki kobiecemu ciału, wydaje mi się w postapokaliptycznej perspektywie *Wychowanych przez wilki* szczególnie znaczące. Por. A. Zdrojewska-Żywiecka, *Terror laktacyjny versus nagonka butelkowa. O konfliktach między kobietami w zakresie praktyk macierzyństwa*, w: *Pożegnanie z Matką Polką? Dyskursy, praktyki i reprezentacje macierzyństwa we współczesnej Polsce*, red. R. E. Hryciuk, E. Korolczuk, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012.
- ¹⁸ Por. M. Radkowska-Walkowicz, *Doświadczenie in vitro. Niepłodność i nowe technologie reprodukcyjne w perspektywie antropologicznej*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012.
- ¹⁹ W oryginale sens tego zdania opiera się raczej na opozycji „naturalne – sztuczne”, istotniejszej dla wymowy serialu niż różnica między prawdziwym i nieprawdziwym: *You seem to be a successful mother. If not a natural one*.
- ²⁰ W oryginale wymiana zdań wydaje się bardziej znacząca: *Let nature run its course – mówi Ojciec; Nature has no course – odpowiada Matka*.
- ²¹ Por. A. Rich, *Zrodzone z kobiety. Macierzyństwo jako doświadczenie i instytucja*, tłum. J. Mizieleńska, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2000, s. 232-235. Por. także M. Radkowska-Walkowicz, dz. cyt., s. 208 i in.
- ²² Używam tu określenia spolszczonego, choć zarówno w polskich napisach, jak i w ścieżce dialogowej czytanej przez lektora pozostawiono angielskie *necromancer*. Nie wydaje się jednak, by taka decyzja miała jakieś uzasadnienie interpretacyjne.
- ²³ G. Ellwood, „*Raised by Wolves*”: Aaron Guzikowski on Atheists, Androids & World Building with Ridley Scott (Interview), „The Playlist”,

- <https://theplaylist.net/raised-by-wolves-aaron-guzikowski-interview-20200904/> (dostęp: 15.09.2021).
- ²⁴ S. R. Weart, dz. cyt., s. 147-148.
- ²⁵ Tamże, s. 110.
- ²⁶ Wystarczy przeanalizować to, jak poświęcone Skłodowskiej filmy biograficzne, takie jak klasyczna *Curie-Skłodowska* (*Madame Curie*, reż. Mervyn LeRoy, 1943) czy nowa *Skłodowska* (*Radioactive*, reż. Marjane Satrapi, 2019), ukazują namiętność bohaterki w badaniach i relacji ze współpracownikami mężczyznami. Skłodowska nie jest mężczyzną w spódnicy ani tradycyjną żoną i matką, lecz rodzajem nowej, niepowstrzymanej siły, fascynującej i twórczej, a zarazem potencjalnie niebezpiecznej, zarówno dla porządku symbolicznego, jak i naturalnego. O związkach radioaktywności z płodnością i filmie LeRoya pisałam także w tekście *Zjawianie się bomby. Metafizyka, estetyka, trauma*, „Kwartalnik Filmowy” 2016, nr 96, s. 203-206.
- ²⁷ Zdolności nekromantów zostały wymienione w encyklopedii fanowskiej dostępnej pod adresem: <https://raised-by-wolves.fandom.com/wiki/Necromancer> (dostęp: 15.09.2021).
- ²⁸ S. Weintraub, „*Raised by Wolves*” *Showrunner Answers Burning Season 1 Questions and Teases Season 2 (and Beyond)*, „Collider”, <https://collider.com/raised-by-wolves-spoiler-interview-aaron-guzikowski-season-1-finale-season-2/> (dostęp: 15.09.2021).
- ²⁹ H. Cixous, *Śmiech Meduzy*, tłum. A. Nasiłowska, „Teksty Drugie” 1993, nr 4-6 (22-24).
- ³⁰ Tamże, s. 157.
- ³¹ Por. L. Mulvey, *Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne*, tłum. J. Mach, w: tejsze, *Do utraty wzroku. Wybór tekstów*, red. K. Kuc, L. Thompson, Korporacja Ha!art – Era Nowe Horyzonty, Kraków – Warszawa 2010, s. 33-47.
- ³² Można także uznać, że formuła serialu Guzikowskiego wykorzystuje wyobrażenia charakterystyczne dla subgatunku, jakim jest horror macierzyński. Por. M. Stańczyk, *Groza in utero. Horror macierzyński i upolitycznienie fizjologii, w: Ciecicie ciała. Ruchome obrazy*, red. A. Kmak, P. Kwiatkowska, M. Szewczyk, Fundacja Mammal, Warszawa 2018.
- ³³ H. Cixous, dz. cyt., s. 161.
- ³⁴ Tamże, s. 159.
- ³⁵ Tamże, s. 153-154.
- ³⁶ Używam pojęcia „symulakrum” po raz drugi, ponownie raczej w Baudrillardowskim niż Deleuzjańskim znaczeniu. Konstatacją katastrofalnej dla klasycznej metafizyki nierozróżnialności między rzeczywistością a znakiem towarzyszy bowiem u Baudrillarda lęk przed technologicznie wykalkulowaną, zaprogramo-
- waną rzeczywistością wirtualną, poza którą nie można wyjść, ponieważ wchłonięta ona każdy aspekt refleksji egzystencjalnej. Por. J. Baudrillard, *Precesja symulakrów*, tłum. S. Królak, w: tegoż, *Symulakry i symulacja*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005, oraz tenże, *Pakt jasności. O inteligencji zła*, tłum. S. Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005. W tym miejscu warto przywołać także konstatację Ewy Fiuk, która używa pojęcia „symulakrum” w odniesieniu do pozornej emancypacji, jakiej doświadczają sztuczne kobiety w filmach science fiction. Choć często obdarzone nieludzką siłą fizyczną, są zarazem podporządkowane swoim męskim twórcom i wpisane w konserwatywną wyobraźnię filmowców i publiczności. Por. E. Fiuk, *Transgresja i dyskryminacja. Sztuczne kobiety w kinie fantastycznonaukowym*, „Kwartalnik Filmowy” 2020, nr 110, s. 115.
- ³⁷ D. Haraway, *Manifest cyborgów: nauka, technologia i feminizm socjalistyczny lat osiemdziesiątych*, tłum. S. Królak, E. Majewska, „Przegląd Filozoficzno-Literacki” 2003, nr 1, s. 52.
- ³⁸ Traktowanie androidki jako słabszej (ponieważ jest kobietą) okazuje się w diegezie serialowej oczywiście bezzasadne, zarazem jednak sceny znęcania się nad nią mogą robić wrażenie szczególnie brutalnych. W wieloetnicznym społeczeństwie ukazanym w *Wychowanych przez wilki* fakt, że Ojciec jest czarny, również nie wydaje się istotny. Kiedy jednak bohater, jako „model służebny”, zostaje zdegradowany do roli służącego mitraitów podającego im na tacy napoje, trudno nie widzieć w tym wyobrażeniu podwójnego upokorzenia.
- ³⁹ H. Cixous, dz. cyt., s. 163.
- ⁴⁰ R. Williams, *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, Oxford University Press, New York 1983, s. 219, cyt. za J. Fiedorczuk, *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2015, s. 39-41.
- ⁴¹ S. Franklin, *Life Itself: Global Nature and the Genetic Imaginary*, w: *Global Nature, Global Culture*, red. S. Franklin, C. Lury, J. Stacey, SAGE Publications, London 2000.
- ⁴² Tamże, s. 222.
- ⁴³ D. Haraway, dz. cyt., s. 52.
- ⁴⁴ Tamże, s. 53.
- ⁴⁵ Tamże, s. 54.
- ⁴⁶ S. Weintraub, dz. cyt.
- ⁴⁷ Przetwarzanie informacji – obok zdolności do ewoluowania i możliwości przestrzennego wyodrębnienia ze środowiska – uważa się we współczesnej biologii za konieczne dla zdefiniowania życia. Por. P. Nurse, *Czym jest życie? Biologia w pięciu krokach*, tłum. A. Zano, Wy-

dawnictwo Marginesy, Warszawa 2020, s. 117 i in.

⁴⁸ „Raised by Wolves” Explained, wideo na kanale Alt Shift X, https://www.youtube.com/watch?v=_auMVXbxcbw (dostęp: 8.12.2021).

⁴⁹ A. Chitwood, „Raised by Wolves” Finale Explained by Showrunner: WTF Was That?, „Collider”, <https://collider.com/raised-by-wolves-finale-ending-explained-hbo-max/> (dostęp: 16.09.21).

⁵⁰ G. Ellwood, dz. cyt.

⁵¹ Tamże.

⁵² D. Haraway, dz. cyt., s. 50.

⁵³ Na temat twórczości Ridleya Scotta por. M. Szewczyk, „Babska rzecz”, czyli kim jest Ellen Ripley, w: *Cięcie ciał...* dz. cyt., zaś w odniesieniu do obrazów życia por. M. Szewczyk, *Re-*

lations of Science: Discussing Images of Prenatal Development by Ernst Haeckel and Lennart Nilsson, „Panoptikum” 2019, nr 21.

⁵⁴ S. Weintraub, dz. cyt. Z kolei internetowi komentatorzy widzą w nim powidok pustynnego czerwia z *Diuny* Franka Herberta; skojarzenie tym mocniejsze, że jeden z licznych serialowych kandydatów na przywódcę nowej cywilizacji ma na imię Paul i jest właścicielem myszy, co także może być intencjonalnym odwołaniem do głównego bohatera XX-wiecznej powieści. Por. dyskusja wokół serialu na forum Filmweb: <https://www.filmweb.pl/serial/Wychowane+przez+wilki-2020-814645/episode/1/discussion/Symbolika%2C+czy+ktos+cios+wylaapa,3186297> (dostęp: 8.12.2021).

Matylda Szewczyk

Kulturoznawczyni, badaczka kina, nowych mediów, obiegu obrazów medialnych w różnych rejestrach kultury wizualnej oraz relacji między kulturą wizualną i nauką. Analizuje sposoby, w jakie obrazy zarazem współtworzą i odzwierciedlają przemiany kulturowe. W centrum jej zainteresowań badawczych znajdują się ujmowane z perspektywy kulturoznawczej zagadnienia medycyny reprodukcyjnej, wyobrażenia płodu, ciąży i porodu, a także macierzyństwa. Autorka książki *W stronę wirtualności. Praktyki artystyczne kina współczesnego* (2015), współredaktorka antologii *Sztuka w kinie dokumentalnym* (2016) oraz *Cięcie ciał. Ruchome obrazy* (2018). Kieruje Zakładem Filmu i Kultury Wizualnej w Instytucie Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego.

Bibliografia

- Baudrillard, J.** (2005). *Pakt jasności. O inteligencji zła* (tłum. S. Królak). Warszawa: Wydawnictwo Sic!. (Publikacja oryginału: 2004).
- Baudrillard, J.** (2005). *Precesja symulaków* (tłum. S. Królak). W: J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja* (ss. 5-56). Warszawa: Wydawnictwo Sic!. (Publikacja oryginału: 1981).
- Berger, J.** (1999). *After the End: Representations of Post-Apocalypse*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Brown, K.** (2016). *Phutopia. Atomowe miasta i nieznanne katastrofy nuklearne* (tłum. T. Bieroń). Wołowiec: Wydawnictwo Czarne. (Publikacja oryginału: 2013).
- Chitwood, A.** (2020, 1 października). „Raised by Wolves” Finale Explained by Showrunner: WTF Was That?. *Collider*. <https://collider.com/raised-by-wolves-finale-ending-explained-hbo-max/>

- Cixous, H.** (1993). Śmiech Meduzy (tłum. A. Nasiłowska). *Teksty Drugie*, 22-24 (4-6), ss. 147-166.
- Ellwood, G.** (2020, 4 września). „Raised by Wolves”: Aaron Guzikowski on Atheists, Androids & World Building with Ridley Scott (Interview). *The Playlist*. <https://theplaylist.net/raised-by-wolves-aaron-guzikowski-interview-20200904/>
- Fiedorczuk, J.** (2015). *Cyborg w ogrodzie. Wprowadzenie do ekokrytyki*. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra.
- Firestone, S.** (1972). *The Dialectic of Sex: The Case for Feminist Revolution*. New York: Bantam Books. (Publikacja oryginału: 1970).
- Fiuk, E.** (2020), Transgresja i dyskryminacja. Sztuczne kobiety w kinie fantastycznonaukowym. *Kwartalnik Filmowy*, (110), ss. 100-119. <https://doi.org/10.36744/kf.330>
- Franklin, S.** (2000). Life Itself: Global Nature and the Genetic Imaginary. W: S. Franklin, C. Lury, J. Stacey (red.), *Global Nature, Global Culture* (ss. 188-227). London: SAGE Publications.
- Franklin, S.** (2018). Feminism and Reproduction. W: N. Hopwood, R. Flemming, L. Kassell (red.), *Reproduction: Antiquity to the Present Day* (ss. 627-639). Cambridge: Cambridge University Press.
- Haraway, D.** (2003). Manifest cyborgów: nauka, technologia i feminizm socjalistyczny lat osiemdziesiątych (tłum. S. Królak, E. Majewska). *Przegląd Filozoficzno-Literacki*, 3 (1), ss. 49-87.
- Lévi-Strauss, C.** (1987). Rodzina (tłum. M. Kolankiewicz). *Odra*, (3), ss. 19-27.
- Lévi-Strauss, C.** (1987). Rodzina (tłum. M. Kolankiewicz). *Odra*, (4), ss. 42-49.
- Lippit, A. M.** (2005). *Atomic Light (Shadow Optics)*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Mulvey, L.** (2010). Przyjemność wzrokowa a kino narracyjne (tłum. J. Mach). W: L. Mulvey, *Do utraty wzroku. Wybór tekstów* (red. K. Kuc, L. Thompson, ss. 33-47). Kraków - Warszawa: Korporacja Ha!art - Era Nowe Horyzonty.
- Nurse, P.** (2020). *Czym jest życie? Biologia w pięciu krokach* (tłum. A. Zano). Warszawa: Wydawnictwo Marginesy.
- Radkowska-Walkowicz, M.** (2012). *Doświadczenie in vitro. Niepłodność i nowe technologie reprodukcyjne w perspektywie antropologicznej*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Rich, A.** (2000). *Zrodzone z kobiety. Macierzyństwo jako doświadczenie i instytucja* (tłum. J. Mizelińska). Warszawa: Wydawnictwo Sic!. (Publikacja oryginału: 1976).
- Stąńczyk, M.** (2018). Groza in utero. Horror macierzyński i upolitycznienie fizjologii. W: A. Kmak, P. Kwiatkowska, M. Szewczyk (red.), *Cięcie ciała. Ruchome obrazy* (ss. 91-105). Warszawa: Fundacja Mammal.
- Szewczyk, M.** (2016). Zjawianie się bomby. Metafizyka, estetyka, trauma. *Kwartalnik Filmowy*, (96), ss. 202-215.
- Szewczyk, M.** (2018). „Babska rzecz”, czyli kim jest Ellen Ripley. W: A. Kmak, P. Kwiatkowska, M. Szewczyk (red.), *Cięcie ciała. Ruchome obrazy* (ss. 106-126). Warszawa: Fundacja Mammal.
- Szewczyk, M.** (2019). Revelations of Science: Discussing Images of Prenatal Development by Ernst Haeckel and Lennart Nilsson. *Panoptikum*, (21), ss. 95-115. <https://doi.org/10.26881/pan.2019.21.06>
- Weart, S. R.** (1988). *Nuclear Fear: A History of Images*. Cambridge: Harvard University Press.

- Weintraub, S.** (2020, 14 października). „Raised by Wolves”: Showrunner Answers Burning Season 1 Questions and Teases Season 2 (and Beyond). *Collider*. <https://collider.com/raised-by-wolves-spoiler-interview-aaron-guzikowski-season-1-finale-season-2/>
- Zdrojewska-Żywiecka, A.** (2012). Terror laktacyjny versus nagonka butelkowa. O konfliktach między kobietami w zakresie praktyk macierzyństwa. W: R. E. Hryciuk, E. Korolczuk (red.), *Pożegnanie z Matką Polką? Dyskursy, praktyki i reprezentacje macierzyństwa we współczesnej Polsce* (ss. 125-146). Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

Keywords:

parenthood;
motherhood;
fatherhood;
science fiction;
nuclear weapon;
feminism;
reproduction

Abstract

Matylda Szewczyk

The Anxious Smile of the Medusa: Parental Identities in the First Season of *Raised by Wolves*

The article analyzes the first season of HBO Max show *Raised by Wolves* (2020, showrunner: Aaron Guzikowski), tracing its ways of presenting parental identities. It focuses on the way the family is portrayed, on the figure of the mother that seems to be central to the story, and on the problem of reproduction, within the broader context of the construction of the fictional universe. By tracing the representations shown in *Raised by Wolves*, the article reveals their rooting within earlier, 20th century visions of the family, womanhood, motherhood, science and technology, while simultaneously noting their transformations. Thus, the analysis of the show allows the author to look at the changes of the erstwhile emancipation projects (especially linked to feminism) and to note how the popular science fiction show reflects contemporary ideas of parenthood and its social role.