22

Widok. Theories and Practices of Visual Culture

tytuł:

Awangarda wrażliwości. O „Drzewach" Grzegorza Królikiewicza

autorka:

Sylwia Borowska-Kazimiruk

źródło:

Widok. Theories and Practices of Visual Culture 2018 nr 22

odsyłacz:

https://www.pismowidok.org/pl/archiwum/2018/22-zobaczyc-antropocen/awangarda-wrazliwosci

doi:

https://doi.org/10.36854/widok/2018.22.1780

wydawca:

Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

afiliacja:

Uniwersytet SWPS

Uniwersytet Warszawski

słowa kluczowe:

Grzegorz Królikiewicz; film Drzewa; polska transformacja 1989; antropocen; przestrzeń

streszczenie:

Autorka podejmuje próbę podwójnej analizy Drzew (1994) Grzegorza Królikiewicza: jako opowieści o czasach polskiej transformacji z jednej strony, z drugiej zaś jako ekohorroru problematyzującego relacje między człowiekiem a światem roślin. Przedstawienie obu tych ścieżek odczytania filmu prowadzi ku pytaniu o przyczyny porażki tego filmowego projektu. Drzewa niejako podwójnie wypadają bowiem w efekcie z ram wizualnych narracji lat 90., a tym samym stają się także historią o warunkach samego opowiadania o społecznych kosztach przemian ustrojowych i problemach z konstruowaniem wizualnych reprezentacji ekokrytycznych.

Sylwia Borowska-Kazimiruk - Literaturoznawczyni, krytyczka filmowa, doktorantka w Zakładzie Literatury i Kultury Drugiej Połowy XIX Wieku (Instytut Literatury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego). W swojej pracy badawczej zajmuje się – z jednej strony – literaturą polskiego modernizmu, krytyką i teorią literatury, z drugiej – teorią filmu i krytyką filmową. Kierowniczka projektu "Modernizacje widzenia. Proza polskiego modernizmu wobec nowoczesnych przekształceń dyskursu wizualnego (1890-1939)", w ramach którego bada migracje teorii widzenia do polskich środowisk akademickich oraz ich wpływ na rozwój poetyki powieściowej pierwszych dekad XX wieku. Stypendystka Polish Program na Uniwersytecie Torontońskim, Department of Slavic Languages and Literatures. Zwyciężczyni I edycji konkursu im. Profesor Eweliny Nurczyńskiej-Fidelskiej na najlepszą pracę magisterską z zakresu kina polskiego i edukacji audiowizualnej, organizowanego przez Stowarzyszenie Edukacyjno-Kulturalne „Venae Artis" we współpracy z Katedrą Mediów i Kultury Audiowizualnej UŁ. Wyróżniona za teksty krytycznofilmowe w VI edycji konkursu Filmwebu „Powiększenie", a także XXIII i XXIV edycji konkursu im. Krzysztofa Mętraka na najlepsze teksty

krytycznofilmowe.

Awangarda wrażliwości. O „Drzewach" Grzegorza Królikiewicza

Najłatwiej rozpocząć tekst o Grzegorzu Królikiewiczu od rozpoznania podstawowego braku – nieobecności reżysera w głównym obiegu historii polskiego filmu, a także szerszej świadomości odbiorców. Co prawda o jego filmach na łamach prasy krytycznofilmowej pisano sporo, nigdy jednak na tyle skutecznie, by na dobre wprowadzić reżysera do kanonu. Dlatego właśnie tekstom poświęconym Królikiewiczowi stale towarzyszy formuła „przywracania pamięci" o zapomnianym lub odrzuconym artyście[1]. Dzięki niej można też swobodnie poruszać się pomiędzy węzłowymi problemami towarzyszącymi recepcji jego filmów: słabo znaną, autorską teorią przestrzeni pozakadrowej, trudnymi w odbiorze dziełami, będącymi przykładem zastosowania tej teorii, wreszcie kontrowersyjnymi poglądami reżysera, wyrażającego się nieraz w radykalny, często nieakceptowalny dla części widzów sposób[2].

Pisanie o twórczości Królikiewicza z perspektywy braku ustanawia jednak nie tylko punkt wyjścia, lecz także efekt, jaki chce się osiągnąć. Pozostawionym w domyśle, ale wyraźnie wyczuwalnym zadaniem krytyka czy filmoznawcy jest wówczas przywrócenie pamięci o dziele, które znalazło się na marginesie historii polskiego kina. Konsekwencją formuły przywracania jest selekcja materiału, z którego do głównego dyskursu zasłużenie wprowadzamy najważniejsze i bezsprzecznie udane dzieła: prezentowany w prestiżowym Tygodniu Krytyki festiwalu w Cannes *Na wylot* (1972), *Tańczącego jastrzębia* (1977) czy *Przypadek Pekosińskiego* (1993), by wymienić najczęściej przywoływane. Siłą rzeczy twórczość Królikiewicza poddana zostaje rekonfiguracji, w której na dalszy plan schodzą filmy słabo rezonujące z oczekiwaniami badaczy, krytyków czy widowni. Z tego względu bardzo łatwo jest (celowo) pominąć *Drzewa*

(1995).

Trzeba to powiedzieć: film okazał się artystyczną porażką, prawie całkowicie przemilczaną już w chwili premiery[3]. Jeżeli bywa wspominany, to na listach najgorszych polskich filmów[4]. Sam autor również przyznawał, choć niechętnie, że *Drzewa* są filmem nieudanym. Na pytanie Piotra Kletowskiego o enigmatyczność filmu czy trudności z jego odczytaniem, wynikające z celowej strategii artystycznej, odpowiedział:

> Ryzykowałem i widocznie to się nie udało. Wszystkie wyobrażenia, które miałem na temat sąsiedztwa istnień roślinnych, być może nie przeszły tak płynnie w opis zła, które nawiedziło ludzi. Same rośliny są oczywiście w tym filmie metaforą, reprezentują ludzi słabszych, tych, którym odjęto wiele możliwości, choćby chodzenia, zmiany miejsca, obrony. Drzewa są silne, mocne, ciężkie, a jednocześnie bezbronne. Istnieje także, o czym nie wolno zapominać, mściwość tych drzew, tych ludzi bezradnych, za własną bezradność[5].

Dotkliwość porażki filmu odczuwalna jest jeszcze wyraźniej, gdy spojrzy się na jego założenia twórcze. Niemałej odwagi wymagało sięgnięcie po gatunek horroru, który w polskiej kinematografii nigdy nie był ani popularny, ani szczególnie ceniony. Jego nieliczne przykłady, takie jak *Wilczyca* (1982) i *Klątwa Doliny Węży* (1987) Marka Piestraka czy późniejsze, bardziej niszowe *Arche. Czyste zło* (2002) Grzegorza Brauna, jeżeli weszły do historii polskiego kina, to tylko na prawach filmowych kuriozów. Pomimo tej niechlubnej tradycji oraz niewielkiego budżetu Królikiewicz zdecydował się nakręcić ekohorror, w którym źródłem zagrożenia stają się drzewa, uzbrojone w zmysł odczuwania i świadomość spotykającej ich odwiecznej krzywdy. Roślinna metafora miała w zamyśle być trzonem fabularnym łączącym kilka wymiarów znaczeniowych *Drzew.* Ten dosłowny, wyrażający empatię wobec roślin, z trudem łączy się jednak zarówno z wyraźnie zaznaczonym porządkiem biblijnej opowieści o niezbywalnym dla ludzkiej natury złu, jak i z odniesieniami do

rzeczywistości po przełomie 1989 roku.

Po co zatem pisać o filmie nieudanym, wyciągniętym z filmografii i tak mozolnie przywracanej szerszemu kręgowi odbiorców? Odpowiedź na to pytanie wynika z rozproszonych intuicji. Pierwszą z nich podsuwają słowa samego reżysera, którymi opatrzono przeprowadzony z nim wywiad-rzekę – „Pracuję dla przyszłości"[6]. Trafnie sygnalizują podstawowy dla tej twórczości rozdźwięk między teraźniejszością a przyszłością – celowe kontestowanie aktualności wraz z obowiązującymi w niej narracjami światopoglądowymi to podstawowa własność awangardowego podejścia do filmu Królikiewicza. Z powstałych w ten sposób pęknięć w ideologicznych monolitach wydobywał na światło dzienne wszystkich tych, o których historia zapomniała lub o których pamiętać nie chciała: pozbawionego tożsamości i pamięci Bronisława Pekosińskiego czy kolejnych bohaterów *Sąsiadów* (2014), by wymienić najbardziej oczywiste przykłady.

W kontekście *Drzew* czas ma szczególne, tym razem negatywne znaczenie. Umożliwia on nie tyle charakterystyczny dla metody Grzegorza Królikiewicza produktywny spór z normami ideologicznymi epoki, ile wywołuje bolesne rozminięcie się z nimi. Trop ten podkreśla reżyser, który w rozmowie z Piotrem Kletowskim i Piotrem Mareckim kilkukrotnie powtórzy, że *Drzewa* powstały za wcześnie: „za wcześnie w Polsce, i być może dla siebie za wcześnie"[7]. Czego dokładnie symptomem jest ta niewczesność filmu o relacji między człowiekiem a roślinami?

Słowa te mogłyby dotyczyć świadomości ekologicznej, dopiero torującej sobie drogę do szerszej świadomości społecznej. Najbardziej prawdopodobnym ich odniesieniem wydaje się jednak kontekst polityczno-społeczny. To oczywisty dziś paradoks pierwszych lat polskiej transformacji: gdy zniknęło zagrożenie cenzury i wydawało się, że można powiedzieć wszystko, polska kinematografia – ku swojemu zdziwieniu – zderzyła się z „niewidzialną ręką rynku", wyznaczającą ograniczone warunki jakiejkolwiek wypowiedzi. Jeżeli jednak wymóg zysków

i zachłyśnięcie się zachodnioeuropejskim modelem nowoczesności to podstawowe, a także najbardziej ogólne przyczyny niepowodzeń polskiego kina lat 90.[8], to przypadek *Drzew* prowokuje do postawienia bardziej zniuansowanych pytań o warunki i granice filmowej opowieści w pierwszych latach ustrojowej transformacji.

Jeżeli warto pisać o *Drzewach*, to wreszcie nie po to, by wprowadzić je do krytycznofilmowego obiegu na prawach ważnego, choć zapomnianego dzieła wielkiego mistrza. Idiomatyczność wyobraźni twórcy poświadczają nie tylko znane i uznane awangardowe arcydzieła, lecz także – bywa, że nie mniej spektakularne – porażki. Przypomnienie o istnieniu jednej z nich pozwala zapamiętać filmografię Królikiewicza nieco inaczej, niż pozwalałaby na to dotychczasowa formuła pisania o nim – staje się ona indeksem jego krętych, niespokojnych poszukiwań artystycznych i światopoglądowych, intrygujących również wtedy, gdy prowadzą ku filmowym katastrofom.

Prześniona transformacja

W artykule *Michał Toporny, czyli Foster Kane na miarę naszych możliwości* Jakub Majmurek zwrócił uwagę na szczególne właściwości autorskiej poetyki filmowej Grzegorza Królikiewicza, za której pomocą reżyserowi udaje się przenieść na ekran inny, bliższy strukturze snu wymiar polskiej historii. Z tej perspektywy *Tańczący jastrząb* (1977) byłby wyjątkowym świadectwem „prześnionej rewolucji" 1944–1956, o której pisał Andrzej Leder:

> Przeprowadzona została przez Innych, bez tego, żeby najbardziej podmiotowe części narodu utożsamiły się z decyzjami, działaniem i odpowiedzialnością za to, co się stało. W efekcie rewolucja została doświadczona przez polskie społeczeństwo niczym koszmarny sen; sen, w którym spełniają się najskrytsze i najokropniejsze marzenia i lęki. Sen jednak, w którym to spełnienie marzeń i lęków doświadczane jest

> pasywnie, bez podmiotowego udziału, jakby wszystko zdarzyło się samo[9].

Dawny układ społeczny, którego kapitał symboliczny pozostawał głównie w dyspozycji elit ziemiańskich oraz wojskowo-urzędniczych, uległ zniszczeniu. W rozciągniętym na wiele lat procesie przemocowego zawiązywania się nowej Rzeczypospolitej po wielkiej czystce, jaką była druga wojna światowa, do tworzonych obcymi rękoma struktur społecznych rekrutowani byli przedstawiciele klasy ludowej – bierni beneficjenci nowych porządków, a zarazem ofiary terroru stalinowskiego. Pokrótce streszczony tu splot kilku czynników – działań wojennych, wymiany elit, wyzwolenie klas ludowych wraz z nagromadzonymi przez wieki pokładami nienawiści oraz budowanie nowego imaginarium społecznego rękami Innych – składa się, zdaniem Majmurka, na nadrealistyczny naddatek historii, wobec którego „każdy prawdziwy realizm musi być mrocznym, okrutnym surrealizmem"[10]. Rewolucyjny charakter lat 1944–1956 niemal całkowicie umyka opowieściom chcącym zbliżyć się do bezpośredniości historycznego konkretu.

„Prześniona" historia Polski po drugiej wojnie światowej domaga się innej formuły wypowiedzi, oddającej fantazmatyczną strukturę rzeczywistości czasu przemian, na co właśnie pozwala autorska poetyka Królikiewicza. Według jego teorii przestrzeń filmowa dzieli się na dwa poziomy: to, co mieści się w kadrze (jawa filmu), oraz to, co poza nim, przestrzeń pozakadrowa (jego sen). Wykorzystanie drugiego, niewidocznego obszaru wytwarzania znaczeń w czasie projekcji zmusza oglądającego do czynnego uczestnictwa we współtworzeniu filmu, a nawet więcej – aktywnego przepracowywania zarówno treści filmowych, jak i własnych doświadczeń. Poetyka przestrzeni poza kadrem ustanawia zatem inne, bardziej demokratyczne[11] relacje widza z obrazem filmowym, a zarazem umożliwia wgląd w czas historyczny, niemożliwy do pokazania inaczej niż poza realistycznym porządkiem przedstawienia – w sennych,

fantazmatycznych naddatkach opowieści.

Na ten aspekt pracy obrazu w filmach Grzegorza Królikiewicza zwracał też uwagę Kuba Mikurda, gdy analizował film poświęcony Pekosińskiemu w kontekście polskiego kina po przełomie 1989 roku. Dla krytyka autorska teoria filmu reżysera była jednak przede wszystkim projektem wyrabiania w widzu indywidualnej umiejętności porządkowania poznawczego chaosu „protohistorii" pierwszych lat transformacji ustrojowej – historii wciąż jeszcze traumatycznej, bo zbyt bliskiej, a zatem niegotowej, dopiero poszukującej swojej stabilnej narracji. Wysiłki reżysera nie prowadziłyby jednak ku stworzeniu jednoznacznej, ogólnej wykładni historycznej. Miałyby raczej na celu wspieranie jednostkowej, niekończącej się pracy stabilizowania siebie wobec przytłaczającego, dezorientującego doświadczenia historyczności[12].

Warto jednak zastanowić się, czy to zbyt krótki dystans czasowy jest największą przeszkodą w tworzeniu opowieści o początkach lat 90. i czy *Przypadek Pekosińskiego* byłby najlepszym zapisem tych trudności. Tekst Majmurka, jak sądzę, znacznie trafniej niż Mikurdy wskazuje na szczególną właściwość poetyki filmów Królikiewicza, najczulej rezonującej z fantazmatycznym charakterem czasów rozchwianych przez poprzełomowe wstrząsy. Jeżeli jednak w *Tańczącym jastrzębiu* współśnimy anomię lat 1944–1956, to materią *Drzew* jest już zupełnie inny bezczas – polska transformacja. Jak wskazuje lektura wywiadu-rzeki z reżyserem, film był właściwą próbą uporządkowania traumy gwałtownych przemian ustrojowych i, jak stwierdza Kletowski, „metaforą Polski po 1989 roku"[13]. Ambicją reżysera było też coś więcej niż tylko ćwiczenie widza w poznawczych trudach zrozumienia chaosu historii. Chodziło również o wydobycie na powierzchnię przemilczanych opowieści o społecznych kosztach reformy gospodarczo-ustrojowej, „pokazanie ludzi słabszych, tych, którym odjęto wiele możliwości".

O tym dziwnym momencie historycznym, rozpinającym się

gdzieś między 1986 a 1994 rokiem[14], ulepionym ze zderzeń i przepływów dwóch różnych porządków politycznych, pisała między innymi Olga Drenda w *Duchologii polskiej*. Chcąc zademonstrować widmowy charakter pierwszych lat transformacji, autorka pisze o zwykłej widokówce z NRD, która uruchamia „maszynerię duchów":

> To pocztówka z kończącej się utopii, utrwalonej w charakterystycznej, nasyconej kolorystyce ORWOCOLOR. Kiedyś, pisząc o tym zjawisku, zaczęłam się głośno zastanawiać, jak wyglądałoby na polskim gruncie. Urywki wspomnień, usterki pamięci wyleciały jak tuman kurzu ze starej kotary [...] okazało się, że połączenie osobliwości, absurdu, nostalgii i niepokoju jest znajome wielu ludziom, którzy doświadczyli momentu małego końca pewnego świata, entropii na gruzach utopii, albo tym, którzy przynajmniej umieją to sobie wyobrazić[15].

W tych kilku zdaniach mieści się cała wieloznaczność doświadczenia zmiany ustrojowej, która – jak sądzę, szczególnie w przestrzeni wizualnej – nabiera cech niepokojącego snu. Dlatego odtwarzaniu anatomii polskiej transformacji towarzyszy zwykle poczucie nadrzeczywistego, widmowego rozchwiania historii. W wytworzonej po systemie komunistycznym pustce, w której możliwości awansu społecznego szły często w parze z eskalacją przemocy, wszystko mogło się wydarzyć. Jednocześnie proces społeczno-politycznych przemian tamtego czasu szczelnie spowijało marzenie o postępie i „dogonieniu" Europy. Opisany przez Drendę duchologiczny, bliski marzeniu sennemu charakter pierwszych lat transformacji wskazuje zatem na właściwy, niezależny od dystansu czasowego splot trudności w ustanawianiu opowieści o doświadczeniu historycznego przełomu roku 1989, z którym za pomocą roślinnej metafory będzie próbował mierzyć się w *Drzewach*

Królikiewicz.

Laboratorium historii

Rozsupłanie zasadniczej metafory należałoby zacząć od głównej bohaterki – ciężarnej naukowczyni Ewy (Ewa Kasprzyk), badającej rośliny w nowoczesnym Edenie[16]. Pod oszklonym dachem przeprowadza ona badania na żywych organizmach, zdegradowanych do funkcji odpodmiotowionego materiału eksperymentu. Laboratorium staje się więc miejscem, gdzie z pobudek racjonalistycznych dokonuje się masowego testu wytrzymałości na tych, którzy pozbawieni są prawa głosu.

W artykule *Ekologie roślin i wiedzy* Małgorzata Sugiera przybliża problem skomplikowanych relacji między światem roślin a kolejnymi etapami rozwoju nauk eksperymentalnych oraz praktyk kolonialnych. Za Anną Lowenhaupt Tsing pisze o reżimie skali w badaniach naukowych – kumulacji wiedzy uniwersalnej kosztem lokalnego stanu różnorodności biologicznej. To na gruncie nowoczesnej botaniki, powstającej w korelacji z imperialną ekspansją produkcji takich dóbr jak trzcina cukrowa czy kawa, powstał wzorcowy dla wszystkich nauk system taksonomiczny, nastawiony przede wszystkim na samopotwierdzenie. W „efekcie system jako taki – nie zaś jego części składowe, konkretne rośliny – stał się podstawowym źródłem wiedzy i uwzględniał nowe okazy tylko w takim zakresie, w jakim potwierdzały one jego podstawowe założenia"[17]. W przywoływanym przez Małgorzatę Sugierę artykule *On Nonscalability* Anna Lowenhaupt Tsing idzie nieco dalej. Skalowalność źródłowo wywodzi się z modelu biznesowego, gdzie określa niezmienną, niezależną od zróżnicowanych warunków naturalnych, społecznych czy gospodarczych praktykę ekspansji. Daleko posunięta reorganizacja lokalnego krajobrazu pod uprawy trzciny cukrowej miała na celu wytworzenie swego rodzaju *terrae nullius*, ziemi wyczyszczonej z biologicznego czy kulturowego zróżnicowania, z „wrogów postępu"[18]. Model ten nie

zniknął wraz z końcem europejskich podbojów kolonialnych – skalowalność wciąż jeszcze, zdaniem Tsing, jest ideologiczną podstawą progresywnych scenariuszy rozwoju nie tylko biznesu, lecz także technologii i polityki.

Rozpoznania te pozwalają zatem spojrzeć na *Drzewa* Królikiewicza jednocześnie z dwóch ściśle powiązanych perspektyw: ekokrytycznych rozważań nad mechanizmem redukcji badanych roślin do roli materiału doświadczalnego (i szerzej – refleksji nad stosunkiem człowieka do natury) oraz krytyki modernizacyjnych wstrząsów początku lat 90.
Za słusznością przyjęcia pierwszej z nich przemawiałyby słowa reżysera, opowiadającego o osobistym stosunku do roślin, co miało dać pierwotny impuls do stworzenia filmu:

> W dzieciństwie otaczał mnie cudowny świat roślin – jak u Faulknera. Całymi dniami wsłuchiwałem się w drzewa, przyglądałem się tamaryszkowi. W ten sposób tworzyła się pewna zażyłość między mną a roślinami.
> Pomyślałem sobie, zanim jeszcze zacząłem robić filmy, że trzeba tę zażyłość zbadać. I zacząłem od strony naukowej. […] Zacząłem to czytać i odsłonił mi się obszar niesamowitego okrucieństwa człowieka i dotarło do mnie, że rośliny mają powód, żeby się na nas mścić. Straciliśmy wrażliwość: aborcję nazywa się nie zabiciem płodu, a jego wyskrobaniem, i tak samo robimy z roślinami. […] Bardzo mnie też dotknęło okrucieństwo naukowców – stąd wzięła się ta kobieta, grana przez Ewę Kasprzyk[19].

Projekt naukowy Ewy jest jednym z głównych wątków fabularnych *Drzew,* najwyraziściej zdającym sprawę ze stosunku człowieka do natury. Niemal na początku filmu widz staje się świadkiem epokowego odkrycia bohaterki, której udaje się zarejestrować reakcję roślin na ból. Torturuje ona podłączone do aparatury liście i kłącza, z fascynacją obserwując na ekranie zmiany w amplitudach przepływających przez ekran fal – zapis zadawanych cierpień. Miarą sukcesu jej badań są gwałtowne

załamania wyświetlanej na czarnym monitorze krzywej. To właśnie wyświetlane na ekranie, bezdźwięczne zmienne zapisu będą niczym refren wracać w filmie jako wizualne świadectwo krzywdy roślin.

Odkrycie emocjonalnego wymiaru życia roślin w wyniku rejestracji ich bólu prowadzi ku pytaniom o wymiar etyczny podobnych eksperymentów naukowych. W rozmowie telefonicznej bohaterka zwierzy się Profesorowi (Leon Niemczyk), z którym dotychczas współpracowała: „Teraz się boję, że to wykracza poza kodeks nauki. Nie jestem pewna, czy nauka jest moralnie obojętna". Zaledwie sygnalizowana niepewność co do moralnych granic pozyskiwania wiedzy stanie się zasadniczym tematem spotkania Profesora i Ewy nad brzegiem morza. W tej ważnej dla *Drzew* scenie, rozpisanej na kanwie starotestamentowego kuszenia pierwszej kobiety, Profesor będzie usiłował przekonać badaczkę do wspólnego opublikowania wyników jej odkrycia. W przepisanej przez niego, ostatecznej wersji tekstu wnioski całkowicie odbiegają jednak od rzeczywistych rezultatów – przerobione zostały „przeciw roślinom, przeciw życiu", jak stwierdzi bohaterka, od razu stawiając pytanie o sumienie: bezpiecznik, chroniący naukę przed etycznym wykolejeniem. Profesor będzie starał się kusić Ewę perspektywą nie tyle nawet naukowej sławy („będzie Nobel!"), ile wiedzy dającej władzę nad istnieniem. Powie wyraźnie, że „opanowanie tego lęku [przed śmiercią – przyp. S. B-K.] daje tylko władza, władza nad czyjąś śmiercią. Obserwacja czyjejś śmierci to opanowanie własnego lęku". Dla Profesora wiedza jest jedynie narzędziem ekspansji, koniecznym i elastycznym środkiem zarządzania rzeczywistością. By osiągnąć zamierzony cel, bez wyrzutów sumienia będzie dowolnie manipulował odkryciem Ewy. Zebrane na polu nauki eksperymentalnej dane zostaną dostosowane do takiej wizji świata, w której drzewa, jeżeli nie wrogie, muszą przynajmniej być zbędne. O sukcesie jego wizji nie decydują jednak bezpośrednie materialne korzyści, a sama

sprawczość dowolnego ustanawiania skali, poza której ramy konsekwentnie wyrzucać będzie słabsze i nieme rośliny.

Postać Profesora to w *Drzewach* najbardziej radykalnie przedstawiona figura ludzkiego okrucieństwa wobec natury, wyostrzonego egzystencjalnym nihilizmem i wciąż niezaspokojoną potrzebą władzy. Tę uniwersalną skazę nosi jednak, zdaniem Królikiewicza, każdy człowiek. Reżyser ustanowił bezkarny brutalizm wobec roślin, chętnie wskazywany przez niego na ekranie jako jeden z nadrzędnych impulsów napędzających w filmie gatunkowy mechanizm grozy. Już w jednej z pierwszych scen obserwujemy błąkającego się po lesie Pawła (Paweł Wawrzecki) – nauczyciela biologii, partnera głównej bohaterki i, jak się zdaje, swego rodzaju opiekuna okolicznych lasów – który staje się przypadkowym świadkiem nielegalnej wycinki drzew. Próba interwencji kończy się gwałtownym wybuchem gniewu winnego i szeregiem inwektyw: „Na czym piszesz ten mandat? Na papierze, durniu, nie? Przecież ktoś musiał wyciąć to drzewo, żeby był papier i żebyś mógł sobie mazać ten mandat, ty gnido". To jeden z wielu momentów *Drzew* szerzej przedstawiających relację człowieka z roślinami. Oparta jest ona na nieograniczonej, usankcjonowanej wielowiekową praktyką dominacji człowieka, przerabiającego naturę wedle własnych potrzeb. Z władzy tej nie ma on zamiaru rezygnować, a jakakolwiek próba naruszenia jego pozycji wywołuje agresję. W takim układzie lasy traktowane są jedynie jako zasób pożytecznego, dowolnie eksploatowanego surowca naturalnego, nie zaś jako bioróżnorodna przestrzeń życia roślin. Profesora od innych przedstawionych w *Drzewach* ludzi różni zatem jedynie skala i obszar działania.

Wobec tak niesymetrycznej relacji władzy między człowiekiem a światem przyrody Królikiewicz konsekwentnie będzie stawiać kamerę właśnie po tej drugiej, odpodmiotowionej stronie konfliktu. W *Drzewach* patrzy ona i z lotu ptaka, i z poziomu gruntu. Charakterystyczna dla reżysera nadrealistyczna poetyka filmowa wytwarza tu przestrzeń, w której współśniący obrazy

widz zmuszony jest przyjąć perspektywę roślin: współodczuwać ich krzywdę i współdzielić gniew. Wraz z nimi miałby się także przebudzić do zemsty, w efekcie której drzewa – doprowadzone do ostateczności na tyle, by upomnieć się o krwawą sprawiedliwość, a zarazem na tyle słabe, by nie móc bronić się przed odwetem – dosłownie spadają ludziom na głowy.

Próba rozrachunku prowadzi ostatecznie ku tragedii – śmierci dziecka – która uruchamia łańcuch przemocy wobec roślin, samosąd dokonany przez okolicznych mieszkańców. Ostatnim nieprzekonanym do konieczności masowej wycinki „zbrodniarzy" będzie Paweł. Do ostatniej chwili powtarza, że „nie wolno się mścić, to niegodne ludzi". Obrońca lasów, edukujący dzieci o konieczności harmonijnego współżycia z roślinami, w kolejnej scenie stanie już jednak na czele grupy uzbrojonej w piły mechaniczne, głośno krzycząc: „Zwyciężyliśmy! Ludzi nie da się pokonać!". Moment kapitulacji światopoglądowej – rezygnacji z wiary w możliwość ustanowienia bardziej równościowej relacji między człowiekiem a naturą – jest ważny, ponieważ łączy się z innymi tropami (o których będzie jeszcze mowa) pozwalającymi na bardziej społeczno-historyczną interpretację *Drzew*. Przynajmniej częściowo scenę tę miał zapewne na myśli Piotr Kletowski, który określił Pawła (a w innym miejscu cały film) jako figurę Polski po 1989 roku:

> Jak my wszyscy, urodzeni w PRL-u, a więc skażeni złem, nie może budować czegoś nowego [...]. Być może do tego potrzeba pokolenia, które będzie miało, owszem, świadomość tego, co było, ale nie będzie tym osobiście obciążone. Tak jak stare pokolenie Żydów, którzy wędrowali do Ziemi Obiecanej, nie mogło tam wejść, bo nosiło w sobie ślady egipskiej niewoli – dopiero nowemu pokoleniu było to dane[20].

W filmie partner Ewy („łachudra inteligencka", jak obraźliwie rzuci w jego kierunku człowiek nielegalnie ścinający drzewa w lesie) reprezentuje pokolenie ukształtowane i doświadczone

przez komunistyczny porządek polityczny, które wkroczyło do rzeczywistości polskiej po przełomie z nadzieją na nowy, sprawiedliwszy porządek społeczny. Aktywnie brało ono zresztą udział w tworzeniu tego porządku, kontrolując, edukując i realizując ideał międzyklasowej koegzystencji. Wydaje się jednak, że kwestia PRL-owskiego spadku, wciąż jeszcze obciążającego polityczną świadomość budowniczych polskiej transformacji, problematyzowana jest w *Drzewach* w dużo bardziej zniuansowany sposób. Niekoniecznie też wnioski tożsame byłyby z diagnozą Kletowskiego i prowadziłyby do orzeczenia o konieczności pokoleniowej wymiany polskiej inteligencji.

„My" i „oni"

Pierwsze pytanie, które w przywoływanym już artykule stawia Anna Lowenhaupt Tsing, brzmi: „Dlaczego wszyscy nazywają ekspansję rozwojem [*growth*], tak jakby była procesem biologicznym?"[21]. Zawiera w sobie najważniejszą myśl badaczki prowadzącej badania nad relacjami między kolonialnymi praktykami plantacji a porządkiem kapitalistycznym – śledzi ona bowiem sposoby, dzięki którym praktyki podboju ulegają naturalizacji, nie tylko w perspektywie historycznej, lecz także współczesnej.

Podobna intuicja wydaje się obecna w *Drzewach*, w których badania naukowe nad materią biologiczną stają się reprezentacją transformacji ustrojowej, skalującą żywą tkankę społeczną ze względu na docelowy efekt „wejścia" do Europy. Innymi słowy zasadniczy koncept filmu polega na postawieniu znaku równości między przeprowadzanym przez Ewę eksperymentem badawczym a eksperymentem ustrojowym wdrażanym w Polsce po 1989 roku. Nieustannie nawracający w *Drzewach* czarny monitor, na którym rejestrowane są efekty badania, daje wgląd w psychikę roślin – można sądzić, że symbolizujących polskie społeczeństwo. A dokładniej pozwala

zobaczyć to, co nie mieściło się w normach widzialności[22] pierwszych lat polskiej transformacji: wszystkich tych, którzy okazali się za słabi, by skorzystać z szans wygenerowanych przez naddatek historii, a tym samym wypadli z porządku reprezentacji, zorientowanej na umacnianie dyskursu „doganiania Zachodu". Sprowadzenie ich krzywdy jedynie do danych – wyabstrahowanych z konkretu rzeczywistości zaburzeń prostej, neonowej linii przecinającej czarny ekran – umożliwia przerobienie pojedynczych biografii na wartości statystyczne, a tym samym swobodne wpisanie ich w system zysków i strat gospodarczej terapii szokowej. Królikiewiczowi udaje się tym samym unaocznić to, co starano się wyprzeć poza obszar widzenia, a zarazem wydobyć na pierwszy plan grozę mechanizmu przerabiania pojedynczych istnień na proste wykresy. Zarejestrowany krzyk pozostaje ostatecznie niemy i poświadcza tylko bezsilność ofiar wobec siły naukowo-politycznego skalowania.

Brak nadziei tych, którym przyszło zostać materiałem eksperymentu, pogłębia przewrotność, z jaką skalibrowane zostały badania. Dwie sceny z filmu wydają się szczególnie znaczące w tym kontekście. W pierwszej z nich kamera została ustawiona tak, by usta Ewy, czule szepczącej: „Proszę, zaufaj mi", przesłonięte były lusterkiem, odbijającym czarny monitor rejestrujący reakcję rośliny na kolejną falę tortur. W drugiej zaś kilkuletni syn Ewy zwraca uwagę, że obserwowana przez niego sadzonka drży ze strachu, i sugeruje, że to matka jest jego źródłem. Bohaterka odpowie mu trochę protekcjonalne: „Głuptasku, przecież ja to robię dla ich dobra". Nie jest to deklaracja fałszywa, jeśli weźmiemy pod uwagę to, że to przede wszystkim niepewność co do etycznego wymiaru własnych działań zaważy ostatecznie na odrzuceniu przez Ewę propozycji Profesora, by wspólnie opublikować rezultaty badań. Jej działania rzeczywiście wydają się podyktowane „dobrem" roślin, choć jedynie potencjalnym, osiągniętym na drodze bolesnego, ale

też koniecznego procesu zdobywania wiedzy. Ta z kolei miałaby prowadzić do ich (przynajmniej częściowej) emancypacji względem ludzi. Z drugiej strony, jako bezwolny materiał badawczy rośliny pozbawione są wyboru – to na nie scedowane zostają koszty przejściowego zaledwie procesu, o którego zasadności i intencji decyduje przeprowadzająca go naukowczyni. Dla własnego dobra muszą one zatem „zaufać", uwierzyć w sensowność poświęcenia się dla wyższego celu. Zarówno nieme rośliny w *Drzewach*, jak i człowiek stojący za Królikiewiczowską metaforą pozostają zakładnikami postępu.

Na tę samą logikę normalizowania strat poniesionych w efekcie transformacji wskazywała także Magda Szcześniak, gdy opisywała mechanizm działania podstawowej dla dyskursu modernizacyjnego lat 90. formuły egzorcyzmującej jakiekolwiek wątpliwości wobec powszechnie akceptowanej, dominującej opowieści politycznej, skupionej na pospiesznym przeszczepianiu wolnorynkowego modelu demokracji zachodniej na rodzimy grunt:

> Głosy krytyczne wobec przeprowadzanych reform rynkowych były (...) systematycznie tłumione przez zwolenników terapii szokowej, wyczekujących przewidzianego przez liberalnych ekonomistów wzrostu gospodarczego. Dominująca wizja okazała się zaskakująco ograniczona, opierała się na wierze w równającą siłę mechanizmów rynkowych i stopniową neutralizację problemów społecznych przez sam rynek[23].

„Ciemnogród" czy *homo sovieticus* to główne filary protekcjonalnej wobec oponentów narracji (publicystycznej, naukowej, a także wizualnej) zlepionej z fraz o „dorastaniu do demokracji", „uczeniu się demokracji", „abecadła gospodarki wolnorynkowej"[24]. Z takich właśnie haseł utkana była szczelna materia zbiorowego snu polskiej transformacji wyznaczająca horyzont wyobraźni społecznej.

Królikiewicz, znając te towarzyszące transformacji opozycje, nie mniej wyraziście oddzieli w *Drzewach* „nas" – słabe, pozbawione sprawczości politycznej rośliny/osoby – od „ich", na różne

sposoby aktywnie uczestniczących w budowaniu nowego układu społecznego. Tak jak Ewa, dla „wyższego dobra" działał także Paweł, chociaż przypadła mu w udziale funkcja raczej wykonawcy niż prawodawcy ideologii postępu, co będzie jednym z głównych powodów awantur między nim a partnerką. Nie własne ambicje, lecz podejrzenie o podwójnej naturze działalności (i relacji) Ewy z Profesorem będzie napędzać frustrację Pawła. Zdaje on sobie mgliście sprawę z tego, że idea wyższego dobra przechwytywana i przerabiana jest w laboratorium przez siły dążące do realizacji własnych, sprzecznych z nią interesów. Częściowo też przewiduje konsekwencje eksperymentalnej eksploatacji wykluczanych, mogącej doprowadzić do eskalacji przemocy. Jako reprezentant pokolenia budowniczych nowej Polski Paweł wystąpi przeciwko swoim ideałom nie dlatego (jak chciałby Piotr Kletowski), że ciąży na nim trudny spadek peerelowskiej przeszłości. Powodem jego ostatecznej kapitulacji wydaje się kompromitacja praktyk modernizacyjnych, skutkujących nie tyle dorastaniem do demokracji, ilepodsycaniem społecznych konfliktów. Za pośrednictwem swoich bohaterów Królikiewicz wyraźnie sugeruje, że w projekcie transformacji ustrojowej polska elita intelektualna odegrała rolę pożytecznego idioty, wykonawcy obcego planu („lokaja do wypisywania mandatów", jak powie o sobie Paweł), który zwiedziony obietnicą lepszej przyszłości częściowo nieświadomie popychał społeczeństwo w kierunku katastrofy. Do odkrycia swojej negatywnej roli każde z nich dochodzi jednak za późno: w przypadku Ewy dopiero, gdy zrozumiała właściwy cel, jakiemu jej (odpowiednio zmanipulowane) badania mają służyć, u Pawła zaś w momencie, gdy zemsta roślin i eskalacja przemocy po obu stronach ostatecznie rozwiały nadzieję na możliwość zadzierzgnięcia trwałej wspólnoty.

Reżyserska sugestia staje się jeszcze wyraźniejsza, gdy przyjrzeć się bliżej roli Profesora w metaforycznie rozpisywanym w *Drzewach* procesie polskiej transformacji po 1989 roku. Jako

ekspert zasiadający w oglądanym przez Pawła programie publicystycznym, mówi o roślinach jako niepotrzebnym, a nawet groźnym obiekcie ludzkich sentymentów. Jawnie przeinacza wyniki badań Ewy o istnieniu sfery emocji roślin, wplątując je w postapokaliptyczny scenariusz o fantastycznych konsekwencjach zmian klimatycznych. W jego scenariuszu podniesienie temperatury planety (o 20 stopni!) spowodowałoby całkowite odwrócenie zasad działania ekosystemu i uaktywniłoby ekspansywną naturę roślinnej psychiki. Na koniec bohater powie dosadnie, że są one „pasożytem, który ulokował się wygodnie między nami a minerałami. Większość z nich wymarłaby, gdybyśmy przestali im dostarczać niezbędny do fotosyntezy dwutlenek węgla" – a gdyby zapewnić im odpowiednie warunki wzrostu, zwróciłyby się przeciwko człowiekowi.

Scena ta przebiega wedle dobrze znanej z publicystyki lat 90. logiki wykluczania wstydem: afektywnego egzorcyzmowania „przeciwników postępu" jako – z jednej strony – tlącego się zaledwie, ale stale obecnego na horyzoncie zagrożenia dla oświeceniowego projektu modernizacji, z drugiej jako roszczeniowego beneficjenta wypracowywanych rękami klasy średniej zysków. Jednocześnie, jak wskazuje Majmurek, „pasożyt" ten był niezbędnym elementem sceny politycznej:

> Przez pedagogikę wstydu ciemnogród w latach 90. ustawiony był nawet nie tyle jako przedmiot transformacji i modernizacji (nie mówiąc o roli podmiotowej), ile jako jej radykalne zewnętrzne, tło, od którego Polska ma się odbić, żywa skamielina, której należy się wstydzić i którą jak najszybciej trzeba zostawić za sobą na drodze do modernizacji. A przy tym to zewnętrze ciągle, na zasadzie „wkluczającego wykluczenia", pozostawało częścią politycznej i społecznej rzeczywistości po roku 1989[25].

Naukowiec byłby więc w *Drzewach* najpełniejszym wyrazicielem praktyk politycznych elit lat 90., aktywnie

uczestniczących w podtrzymywaniu wyrazistych granic podziału na „my" i „oni". W filmie Królikiewicza diagnoza ta wybrzmiewa tym posępniej, że to Profesor, a nie Paweł najbardziej obciążony jest złem komunizmu. Reżyser nie przebierał w tej kwestii w słowach:

> Zastanawiały mnie też kariery ubeków, którzy cudownie się poczuli w akademiach nauk, w organizacjach ekologicznych, w Zielonych – rewelacyjni zbrodniarze, którzy pod pozorem ratowania świata roślin, znowu je skatują, wyeksperymentują na nich swoje kariery, jak hitlerowcy eksperymentowali w Auschwitz na kobietach. Okrucieństwo[26].

Jest w *Drzewach* kilka mocnych sygnałów, wskazujących na podwójne status Profesora w procesie wdrażania nowego systemu politycznego i narzucania tonu publicznego dyskursu. Jak choćby to, że grany przez Leona Niemczyka bohater zostanie nazwany przez Pawła „asem siedmiu wywiadów". W innym miejscu sam zwróci się do Ewy: „Nie wierz w to, co inni mówią o mojej przeszłości". Te drobne wtrącenia w kontekście opowieści o polskich przemianach ustrojowych lat 90. sugerują, że przeprowadzona odgórnie i kosztem słabszych transformacja była zakulisowo nawigowana – jeżeli nie przez obce polityczne siły, to przez skorumpowane osoby wysoko postawione w hierarchii wpływów. Innymi słowy Królikiewicz nakręcił film zarówno o społecznych kosztach eksperymentu reformy gospodarczo-ustrojowej, jak i o „prześnionych" mechanizmach jego wdrażania. W *Drzewach* terapia gospodarczego szoku jest przedłużeniem niewidocznego już co prawda, ale wciąż wpływowego reżimu komunistycznego, którego trwanie zagwarantowane jest zarówno przez jego agentów, jak i wykorzystywane przez nich elity polityczne.

W stronę awangardowej wrażliwości

Tego rodzaju radykalna krytyka społeczno-polityczna,

wyjątkowa na tle polskiej kinematografii lat 90., przeprowadzona w dodatku z samego serca systemowego eksperymentu, jeszcze raz zmusza do postawienia pytania o (także pozafilmowe) warunki jej przedstawiania. Wydawać by się mogło, że filmowa poetyka Królikiewicza i tym razem poradzi sobie z materią fantazmatycznego, „prześnionego" czasu pierwszych lat po 1989 roku, do którego wniknięcia mechanizm mikroprzebudzeń – za pośrednictwem zgrzytów, zacięć i drobnych przebłysków na styku marzenia o Zachodzie i niedostatków realiów, konsekwentnie wypieranych poza społeczną świadomość – tak dobrze by się nadawał. Teoria przestrzeni pozakadrowej opiera się na założeniu, że widz aktywnie uczestniczy we współtworzeniu filmu, wywołując to, co pozornie niedopowiedziane, dzięki własnym wizjom i emocjom. Reguły tak pomyślanej współpracy muszą opierać się na pewnej (przynajmniej częściowej, zawiązanej chociażby na czas trwania seansu) wspólnocie wrażliwości, stwarzającej warunki identyfikacji z filmową materią. Czy takie porozumienie było jednak możliwe do zawiązania na terenie dwóch marginalnych narracji – ekokrytycznej i antytransformacyjnej?

Z perspektywy 1995 roku, kiedy powstały *Drzewa*, trudno wyobrazić sobie, by porównywalna krytyka czasów polskiej transformacji mogła być opowiedziana w polskim kinie bezpośrednio[27], bez uciekania się do mocno zawoalowanej metafory. Nie tylko dlatego, że diagnoza Królikiewicza (pozorna wymiana elit po 1989 roku, trwanie PRL-owskich układów) współgra z krytyką III RP przedstawianą przez prawicowe środowiska. Nawet najbardziej wartościowe jej elementy, składające się dzisiaj na podstawowy repertuar krytyków polityki lat 90., nie mogłyby wybrzmieć w 1995 roku z powodu charakteru tego okresu: powszechnie obowiązującego marzenia o „dogonieniu Europy" z jednej strony, z drugiej dyscyplinującego publiczny dyskurs przymusu modernizacyjnego skutecznie

egzorcyzmujących krytykę politycznych zmian.

Jeżeli więc możliwości bezpośredniej ekspresji były ograniczone, to tyleż ambitną, co nadal zaskakującą decyzją wydaje się wybranie jeszcze mniej oczywistej, nieantropocentrycznej perspektywy opowieści. Przesunięcie kamery w stronę punktu widzenia tego, co pozaludzkie, miało w ambitnym założeniu Królikiewicza otworzyć widza na „awangardową wrażliwość”[28], wciąż jeszcze trudną do (innego) pomyślenia i zwerbalizowania perspektywę widzenia rzeczywistości. W tym miejscu natrafiamy jednak na splot trudności: na granicę, oddzielającą świat człowieka i roślin, a także niedostatki słownika, za pomocą którego można było podjąć próbę jej upłynnienia. Przejęcie spojrzenia drzew, jak mogłoby się zdawać, pozwoliłoby zmierzyć się przynajmniej z pierwszym z tych problemów. Już na pierwszym, ekokrytycznym poziomie odbioru filmowej metafory widz został jednak ustawiony w trudnej do zaakceptowania pozycji karzącego i karanego. W konstruowanym przez Królikiewicza koszmarze zacieranie granic biosfery prowadzi do poznawczego dysonansu, blokującego pracę filmowego marzenia. Otóż widz jest zmuszony uznać siebie za odwiecznego człowieka-kata, eksploatującego zasoby środowiska naturalnego, a zarazem ofiarę, której oczami obserwujemy świat i wraz z nią odczuwamy dziejową krzywdę powodowaną przez nas samych. Wybór nieantropocentrycznej, innej niż realistyczna, formuły, w jakiej krytyka transformacji miałaby wybrzmieć, jedynie podminował możliwość empatycznego wniknięcia w zaprogramowaną przecież na współudział widza strukturę filmu.

Do porażki *Drzew* przyczyniły się zatem co najmniej dwa czynniki. Najbardziej oczywisty wynika z wewnętrznej słabości filmu, w którym „wszystkie wyobrażenia [...] na temat sąsiedztwa istnień roślinnych, być może nie przeszły tak płynnie w opis zła, które nawiedziło ludzi”[29]. Drugi, znacznie bardziej zastanawiający i wciąż warty uwagi, dotyczyłby ograniczeń zewnętrznych

względem filmu, zawczasu przykrawających autorską wypowiedź do transformacyjnych norm widzialności. Innymi słowy za pośrednictwem produkcji Królikiewicza można spojrzeć na pierwszą połowę lat 90. nie tylko jako serię gwałtownych przeobrażeń ekonomicznych rynku filmowego, lecz także jako swego rodzaju słownik wyznaczający szczelne granice opisu nowej rzeczywistości.

1 Z perspektywy braku o filmach Królikiewicza pisano wielokrotnie, zob. Jakub Majmurek, *Awangarda wiecznie żywa!*, „Filmweb.pl" z 18 marca 2015, https://www.filmweb.pl/review/Awangarda+wiecznie+żywa-17137, dostęp 4 lutego 2019; Jakub Socha, *Powrót Królikiewicza*, „Dwutygodnik.com" 2015, nr 3(155), https://www.dwutygodnik.com/artykul/5787-powrot-krolikiewicza.html, dostęp 4 lutego 2019; Krzysztof Świrek, *Program Królikiewicza*, „Dwutygodnik.com" 2011, nr 9 (64), https://www.dwutygodnik.com/artykul/5787-powrot-krolikiewicza.html, dostęp 4 lutego 2019; Łukasz Ronduda, *Skolimowski, Królikiewicz, Żuławski, Uklański, czyli wypisy z historii polskiej nowej fali*, „Obieg.pl" z 1 listopada 2007, http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/teksty/2031, dostęp 4 lutego 2019.

2 Za wyrazisty przykład licznych kontrowersji towarzyszących reżyserowi w jego karierze filmowej niech posłuży zdarzenie z 2010 roku, kiedy Królikiewicz ostentacyjnie wycofał film *Kern* (2009) z Festiwalu Nowe Horyzonty. Gest ten był wyrazem sprzeciwu wobec decyzji dyrektora Festiwalu Romana Gutka o rezygnacji firmy dystrybucyjnej Gutek Film z rozpowszechniania filmu Ewy Stankiewicz, *Nie opuszczaj mnie* (2009). Powodem tej decyzji były gorące dyskusje po emisji współtworzonego przez Stankiewicz dokumentu *Solidarni 2010* (2010), który przedstawiał żałobę narodową po katastrofie smoleńskiej i został odebrany przez środowiska liberalne jako prawicowa agitka polityczna.

3 Wedle danych z serwisu „Filmpolski.pl" zdawkowe komentarze o *Drzewach* opublikowano jedynie na łamach „Kina" (1997, nr 1, s. 40–41) oraz „FilmPro" (1996, nr 11–12, s. 14). W późniejszych latach o filmie wspomniała Magdalena Podsiadło przy okazji omawiania posthumanistycznych historii miłosnych we współczesnym kinie. Zob. eadem, *Miłość w czasach posthumanizmu*, „Ekrany" 2017, nr 6 (40), http://ekrany.org.pl/kino_wspolczesne/milosc-w-czasach-posthumanizmu/, dostęp 6 lutego 2019.

4 W 2018 roku magazyn „Co Jest Grane 24" stworzył zestawienie najgorszych filmów wszechczasów na podstawie głosów internautów w serwisie „Filmweb.pl".

W zestawieniu znalazły się dwa polskie filmy: *Yyyreek! Kosmiczna nominacja* Jerzego Gruzy (2002) oraz właśnie *Drzewa.* Zob. *Najgorsze filmy wszech czasów według polskich internautów [PRZEGLĄD]*, „Co Jest Grane 24" z 12 kwietnia 2018, http://cojestgrane24.wyborcza.pl/cjg24/1,13,23228785,146943,Najgorsze-filmy-wszech-czasow-wedlug-polskich-inte.html, dostęp 6 lutego 2019. Film Królikiewicza znalazł się także na liście nominowanych w plebiscycie serwisu „Film.org.pl" na najgorszy polski film. Zob. Jakub Piwoński, *Zagłosuj w plebiscycie na NAJGORSZE POLSKIE FILMY!*, „Film.org.pl" z 9 września 2018, https://film.org.pl/plebiscyt/zaglosuj-w-plebiscycie-na-najgorsze-polskie-filmy-174886/, dostęp 6 lutego 2019.

5 *Królikiewicz. Pracuję dla przyszłości,* red. P. Marecki, P. Kletowski, Korporacja Ha!art, Kraków 2011, s. 315.

6 Kletowski tłumaczył je w nieco bliższym Królikiewiczowi sensie: *Pracuję dla przyszłości* „pokazuje, w jakim kierunku może iść nie tylko sztuka, ale i rozwój duchowy narodu". *Królikiewicz...,* s. 344.

7 *Królikiewicz...*, s. 315.

8 To główne przyczyny fatalnej kondycji kina polskiego czasów transformacji wymieniane przez Piotra Mareckiego. Innymi konsekwencjami wolnorynkowych przekształceń w dziedzinie filmu było przejście najważniejszych reżyserów – Andrzeja Wajdy, Kazimierza Kutza – na pozycje konserwatywne, z zachowaniem „wiernego tradycji słownika, ideologii i zestawu ikonograficznego". Katastrofą okazało się także przeorganizowanie systemu pracy, czyli rezygnacja z zespołów prowadzonych zarówno przez kierownika artystycznego, jak i literackiego, na rzecz wzmocnienia pozycji reżysera (spełniającego często funkcję producenta). Zob. Piotr Marecki, *„Nad rzeką, której nie ma" Andrzeja Barańskiego, czyli przyliteracki status kina*, w: *Kino polskie 1989–2009. Historia krytyczna*, red. A. Wiśniewska, P. Marecki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2010, s. 12–13.

9 Andrzej Leder, *Prześniona rewolucja. Ćwiczenia z logiki historycznej*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013, s.17.

10 Jakub Majmurek, *Michał Toporny, czyli Foster Kane na miarę naszych możliwości,* „Krytyka Polityczna" z 23 września 2017, http://krytykapolityczna.pl/kultura/film/michal-toporny-czyli-foster-kane-na-miare-naszych-mozliwosci, dostęp 14 października 2018.

11 Przez „demokratyzację" obrazu filmowego Królikiewicz rozumie wpisywanie odbiorcy w samo dzieło jako jego współtwórcę: „Przestrzeń filmowa poza kadrem jest (...) demokratyczna. Każdy z nas ma władzę nad swoim osobistym domysłem, że może

w międzyczasie poza kadrem ktoś się potknął, zgubił pantofel. Powstaje możliwość pewnego rodzaju polifonii, domysłu, wolności". *Królikiewicz...,* s. 31–32.

12 Kuba Mikurda, *„Przypadek Pekosińskiego" Grzegorza Królikiewicza, czyli ćwiczenia z historii*, w: *Kino polskie...,* s. 52–54.

13 *Królikiewicz...,* s. 344.

14 Ustalenie ram czasowych polskiej transformacji nastręcza badaczom sporo problemów. *Duchologia polska* dotyczy tylko jednego jej fragmentu, wyróżnionego przede wszystkim ze względu na „widmowy" charakter wskazanych przez autorkę zjawisk. Zob. Olga Drenda, *Duchologia polska,* Karakter, Warszawa 2016, s. 13–14. O kłopotach z ustaleniem cezur transformacji oraz samej jej definicji pisała Magda Szcześniak, *Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji*, Bęc Zmiana, Warszawa 2016, s. 16–19.

15 Olga Drenda, *Duchologia polska*..., s. 9.

16 „Wydaje mi się, że na tym polega kalectwo współczesnego Edenu: Ewa również nie zadaje sobie pytania, co właściwie robi, dlaczego zamiast zwyczajnie hodować rośliny, buduje laboratorium-katownię i je dręczy. Ta myśl towarzyszyła mi, kiedy tworzyłem z Krzysiem Tyszkiewiczem całą galerię scenograficzną". Zob. *Królikiewicz...*, s. 314.

17 Małgorzata Sugiera, *Ekologie roślin i wiedzy*, „Teksty Drugie" 2018, nr 2, s. 47.

18 Anna Lowenhaupt Tsing, *On Nonscalability. The Living World Is Not Amenable to Precision-Nested Scales*, „Common Knowledge" 2012, nr 3, s. 506, 513.

19 *Królikiewicz...*, s. 312.

20 Ibidem, s. 318.

21 Anna Lowenhaupt Tsing, *On Nonscalability...,* s. 506.

22 Termin ten zapożyczam od Magdy Szcześniak. „Normy widzialności" definiuje jako złożony system praktyk i wzorców „normalności", wytwarzanych przez klasę średnią, który „opiera się przecież między innymi na mechanizmie różnicowania i wykluczania – rysowania granicy pomiędzy tym, co uznaje się za normalne, a tym, co nienormalne, czy też w kategoriach wizualnych: pomiędzy wyuczoną przezroczystością a ekscesem, naddatkiem, przesadą, wulgarnością, manifestacją lub – to druga strona medalu – niewidzialnością, usunięciem z pola widzenia". Zob. Magda Szcześniak, *Normy widzialności*..., s. 23.

23 Magda Szcześniak, *Normy widzialności*..., s. 88–89.

24 Zob. Jakub Majmurek, *III RP, czyli dwie cele wstydu*, „Krytyka Polityczna" z 13 lipca 2013, https://krytykapolityczna.pl/kraj/majmurek-iii-rp-czyli-dwie-cele-wstydu/, dostęp 19 lutego 2019.

25 Ibidem.

26 *Królikiewicz*..., s. 312.

27 „Długie trwanie" komunizmu w demokratycznych już strukturach władzy przedstawiał kilka lat wcześniej Władysław Pasikowski. W *Psach* (1992) zainteresowany był on jednak przede wszystkim konfliktem w obrębie aparatu państwowego uwikłanego w brudne interesy biznesowego półświatka. Nieprzypadkowo w jego filmie trudno o reprezentację zwykłego obywatela – ten miał bowiem zachować wygodny dystans wyłączonego ze spektaklu, oceniającego widza. „Układ" miał pozostać czymś zewnętrznym wobec niego samego, bez związku z jego kondycją społeczną. Z tego też względu krytyka Pasikowskiego obejmowała tylko jeden aspekt problemu polskiej transformacji i nie miała prowadzić, jak sądzę, do podważenia zasadności samej „terapii szokowej", opartej na anachronicznym micie self-made mana, a do takich wniosków prowadziłoby rozpoznanie na ekranie siebie jako pozbawionej sprawczości ofiary przeobrażeń ustrojowych. Tymczasem w *Drzewach* temat społecznej krzywdy wyrządzonej rękoma elit stanowi samo sedno filmu, co wydaje się znacznie bardziej radykalną diagnozą Polski po 1989 roku.

28 *Królikiewicz*..., s. 314.

29 *Królikiewicz*..., s. 315.

Bibliografia

Drenda Olga. Duchologia polska.Warszawa: Karakter, 2016.

Kletowski Piotr, Piotr Marecki. Królikiewicz. Pracuję dla przyszłości. Kraków:Korporacja Ha!art, 2011.

Leder Andrzej. Prześniona rewolucja. Ćwiczenia z logiki historycznej. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2013.

Marecki Piotr. „Nad rzeką, której nie maAndrzeja Barańskiego, czyli przyliteracki status kina". W Kino polskie 1989–2009. Historia krytyczna, red. Agnieszka Wiśniewska, Piotr Marecki, 11–24. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2010.

Mikurda Jakub. „Przypadek PekosińskiegoGrzegorza Królikiewicza, czyli ćwiczenia z historii".V Kino polskie 1989–2009. Historia krytyczna, red. Agnieszka Wiśniewska, Piotr Marecki, 47–58. Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2010.

Sugiera Małgorzata. „Ekologie roślin i wiedzy."Teksty Drugie 2 (2018): 41–56.

Szcześniak Magda. Normy widzialności. Tożsamość w czasach transformacji .Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana – Instytut Kultury Polskiej UW, 2016.

Tsing Anne L.„On Nonscalability. The Living World Is Not Amenable to Precision-Nested Scales."Common Knowledge18, nr 3 (2002): 505–524.