

„Kwartalnik Filmowy” nr 119 (2022)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.1257>
© Creative Commons BY-NC-ND 4.0

Lukasz Kielpiński
Uniwersytet Warszawski
<https://orcid.org/0000-0003-4977-9089>

W stronę Nowej Szczerości. Konceptualizowanie przemian wrażliwości w najnowszym kinie polskim

Słowa kluczowe:

Nowa Szczerość;
teoria afektów;
współczesne
kino polskie

Abstrakt

Artykuł jest próbą przeszczepienia wywodzącej się z literaturoznawstwa anglosaskiego kategorii Nowej Szczerości na grunt refleksji o przemianach kina polskiego ostatnich kilku lat. Rozpoznanie zostały przedstawione w świetle trendów współczesnej humanistyki i sztuki, by było możliwe udzielenie odpowiedzi na pytanie, jak wobec nich sytuuje się kino polskie. Na przykładzie filmów *Cicha noc* (reż. Piotr Domalewski, 2017), *Zabij to i wyjedź z tego miasta* (reż. Mariusz Wilczyński, 2019) oraz *Wszystkie nasze strachy* (reż. Łukasz Ronduda, Łukasz Gutt, 2021) autor stara się pokazać rosnące zainteresowanie takimi dyspozycjami afektywnymi bohaterów filmowych jak czułość, podatność na zranienie i troska. Proponowane rozumienie Nowej Szczerości w kontekście kina polskiego odnosi się do filmów, których twórcy podzielają obecne w polskiej debacie publicznej przekonanie o polaryzacji społecznej i kryzysie wspólnoty, a zarazem sugerują inny – reparacyjny, niosący nadzieję – model relacyjności.

Nie chodzi o żadną szkołę ani ruch; może po prostu o pewną tendencję. O zdobycie pewnej świadomości, o pewną przemianę kina, pewną jego możliwą przyszłość i nasze pragnienie, żeby tę przyszłość przyspieszyć.

Alexandre Astruc,

Narodziny nowej awangardy: kamera-pióro

Niektóre filmy polskie ostatnich kilku lat pozwalają zauważyć w rodzimym kinie subtelną zmianę tonu. Nie jest to radykalne zerwanie, które dałoby się ubrać w brawurową retorykę narodzin nowego i śmierci starego. Dlatego też przedstawione w niniejszym tekście rozpoznania mają status hipotezy, która wraz z kolejnymi premierami może zostać potwierdzona lub nie. Jednak już sama ta możliwość pozwoliłaby zorientować się w kierunkach estetycznych przemian kina polskiego. Moim zamiarem jest więc zaproponowanie pojęć, które pomogą nazwać zmianę zachodzącą tu i teraz, a tym samym zapobieżenie ryzyku jej prześlepienia i zeskalowania do już istniejących, a niekoniecznie aktualnych rozpoznań.

Do konceptualizacji przemian współczesnego kina polskiego posłużą mi przede wszystkim narzędzia wypracowane w ramach zwrotu afektywnego w humanistyce ostatnich dekad oraz przywołane na fali tegoż zwrotu pojęcia z połowy ubiegłego wieku, jak na przykład zaproponowane przez Raymonda Williama „struktury odczuwania”¹. Konceptje te, w ostatnich latach przeżywające renesans w rodzimym literaturoznawstwie, wciąż nie zyskały należytej popularności w polskim filmoznawstwie². Niezaprzeczalną wartością teorii afektu jest jej szczególna użyteczność w próbach pojęciowego chwywania zjawisk teraźniejszości i przekształcania tego, co intuicyjne, w to, co dyskursywne. Nie wikłając się w terminologiczne spory dotyczące różnicy między afektem a emocją, będę posługiwał się tymi pojęciami zamiennie³. Posłużą mi one do opisu procesów i zjawisk, które wskazują charakterystyczny dla współczesności sposób odczuwania bieżącej sytuacji społeczno-politycznej. Chciałbym bowiem potraktować afekt nie tylko jako wyraz jednostkowej subiektywności, lecz jako symptom i zapowiedź nowych form świadomości społecznej. Byłoby to rozumienie bliskie wspomnianej koncepcji Raymonda Williama. Definiuje je on jako społecznie i instytucjonalnie wytwarzane ramy, które wyznaczają granice dla doświadczenia oraz działania⁴. Zdaniem teoretyka struktury odczuwania, zanim zostaną powszechnie uświadomione, najpierw przejawiają się w sztuce. To, jak pisze autor, *doświadczenie społeczne w trakcie powstawania, któremu nie przyznaje się wartości społecznej, lecz uznaje się je za prywatne, idiosynkrazyczne i nawet wyizolowane*⁵. Warto więc zadać sobie pytanie, jakiego rodzaju struktury odczuwania można dostrzec w najnowszym kinie polskim.

Lauren Berlant słusznie zauważa, że teoretyzowanie teraźniejszości jest nieuchronnie polityczne, ponieważ wiąże się z określeniem aktualnych kryzysów i nazwaniem odpowiedzialnych za nie sił, a także zaproponowaniem koncepcji lepszego życia⁶. Już sama próba odpowiedzi na pytanie, od kiedy datujemy teraźniejszość, jest gestem politycznym. W zaproponowanym tutaj ujęciu będę podzielał przyjęte *implicite* założenie autorów i auterek publikacji *Prognozowanie teraźniejszości. Myślenie z wnętrza kryzysu* (2018), zgodnie z którym za cezurę polskiej teraźniejszości uznaje się rok 2015, wyznaczający koniec liberalnych rządów

koalicji PO-PSL oraz początek konserwatywnego zwrotu po dojściu do władzy Prawa i Sprawiedliwości⁷. Jeśli bowiem uznać poprzednie rządy za czasy konsensusu centrum, wyrażającego się między innymi w odrzuceniu przez władzę odpowiedzialności za kwestie społeczne i skupieniu się na kwestiach gospodarczych (jeszcze w latach 90. Jadwiga Staniszkis nazywała ten proces zastąpieniem państwa gospodarką oraz depolityzacją demokracji⁸), to wybory w 2015 r. wyznaczyły początek nowego rodzaju polityczności, która uruchomiła społeczną antagonizację. Świadczą o tym takie zjawiska w debacie publicznej jak wzrost popularności publicystycznych głosów o „wojnie kulturowej”, „polaryzacji społecznej” czy „podzielonej Polsce”, rozkwit polityki tożsamościowej, wyjątkowo liczne protesty społeczne oraz wzrost frekwencji wyborczej – zwłaszcza wśród ludzi młodych⁹.

Konserwatywny zwrot w polityce pokazał, że kwestie społeczne nie muszą być przykrywane płaszczkiem liberalnego konsensusu, ale mogą stanowić przedmiot debat (choć nie udało się to na poziomie parlamentarnym) oraz być wartościowane i regulowane odgórnymi decyzjami. To swoiste przebudzenie społeczne przybierało niekiedy formę traumatycznego powrotu wypartego, które wkroczyło na scenę polityczną wraz z całą brutalnością debaty publicznej. Podsyćanie różnic poskutkowało erozją komunikacji na wielu płaszczyznach, nawet jeśli już wcześniej były one oparte jedynie na chwiejnych podstawach liberalnego konsensusu. Nowy stan rzeczy stał się fundamentem wspomnianych diagnoz o kryzysie wspólnoty. Miejsce, w którym mogła pojawić się konstruktywna agonistyka, zajęła jej zwyrodniała forma – destrukcyjna antagonistyka¹⁰, intensyfikująca różnice i uniemożliwiająca uzgodnienie relacji między nimi za pomocą języka, który nie odwoływałby się do silnie wartościującej moralistyki. Impas komunikacyjny nie ograniczył się jedynie do przestrzeni wysokiej polityki parlamentarnej czy medialnej – można go było odczuć także na poziomie powszechnych relacji międzyludzkich, w sferze codziennych interakcji i afektywnych związków osobistych.

W stronę czulej relacyjności

Zainteresowanie kryzysem wspólnoty oraz powoli ujawniające się afektywne i dyskursywne przesunięcie w kinie polskim proponuję nazwać projektem Nowej Szczeroci¹¹. Pojęcie to, zaczerpnięte z literaturoznawstwa anglosaskiego (*New Sincerity*), określa estetykę kreowaną w opozycji do ironicznych, cynicznych, autoreferencyjnych i parodystycznych tendencji kojarzonych z postmodernizmem. Nowa Szczeroc to zatem także projekt etyczny proponujący powrót prostoduszności, naiwności, a wraz z nimi pewnej dozy sentymentalizmu, które umożliwiają przeżywanie rzeczywistości bardziej „na serio”, znosząc tym samym ironiczny dystans. Nie znaczy to jednak, że w ramach Nowej Szczeroci można ulokować wszystkie tzw. *feel good movies* czy dramaty obyczajowe oparte na psychologii postaci, a więc konwencje oferujące afektywną immersję i pozwalające widzom przeżyć emocjonalne oczyszczenie. Implikowane w większości tego typu filmów spełnienie jest bowiem gestem o wyraźnie ideologicznym charakterze, sugerującym, że ostatecznie każda przeszkoda może być przezwyciężona¹². Natomiast filmy wychylające się w stronę Nowej Szczeroci bardziej niż jednost-

kowym pokonaniem trudności byłyby zainteresowane pęknięciami i aporiami jako konstytutywnymi składnikami rzeczywistości społecznej.

Filmy, które chciałbym zebrać pod szyldem Nowej Szczeroci, mają w polskim kontekście charakter interwencji społecznej – przedstawienie krzywdy jednostki prowadzi do postawienia szerszej, zazwyczaj negatywnej diagnozy społecznej. Kontestacja porządku nie jest tu jednak punktem dojścia, lecz punktem wyjścia i właśnie dlatego nie można byłoby filmów Wojciecha Smarzowskiego czy też *Długu* (1999) bądź *Placu Zbawiciela* (2006) Krzysztofa Krauzego traktować jako przejawów omawianej tendencji. Oprócz diagnozy społecznej kluczowy jest tu także subtelny gest reparacyjny, sugerowany przez nowy sposób kreowania podmiotowości postaci filmowej. W filmach dających się wpisać w projekt Nowej Szczeroci główny bohater nie jest już bowiem autonomiczną jednostką wykorzystującą wrodzone talenty i potencjały, lecz podatnym na wpływy elementem sieci społecznej, która w dużej mierze warunkuje jego funkcjonowanie.

Jednym z najbardziej wymownych przykładów takiego ujęcia jest film animowany *Zabij to i wyjedź z tego miasta* (2019) Mariusza Wilczyńskiego. Kwestia relacji bohatera z najbliższymi jest tu kluczowa, ale relacje te są wyraźnie wpisane w szerszy plan społeczny. Filmowa opowieść zdradza swój ponadjednostkowy wymiar przede wszystkim za sprawą mimetycznych dialogów uruchamiających specyficznie polską „duchologię” oraz dzięki stylistyce wizualnej. Kreska animacji jest celowo niedoskonała, jak sami bohaterowie filmu – niezdarzni, źle zeskalowani, niedostosowani do siebie nawzajem. Cienka i licha linia konturów zmniejsza dystans między bohaterami a ich środowiskiem, co gra tu o tyle, że każdy z nich jest w dużej mierze po prostu wypadkową swojego otoczenia. Nie jest to estetyczny ozdobnik, lecz zupełnie kluczowy dla sensu filmu sposób ukazywania sytuacji społecznej, w której *uczucia są „społeczne” w sensie tak podstawowym, jak instytucje i zbiorowe praktyki (...). Daleko im do wyłącznie prywatnych i idiosynkratycznych fenomenów oraz odzwierciedlenia „romantycznej domeny pierwotnego bogactwa doświadczeń”*¹³. Niedomknięte kształty postaci pozwalają unaocznic jednostkową podatność na zranienie oraz efemeryczną transmisję afektu w kontaktach społecznych.

Relacyjność jednostki i otoczenia jest tu zupełnie dosłowna i pokazana na jednej płaszczyźnie wzajemnych przepływów. Każdy jest trochę każdym, ale nikt nie jest do końca sobą. A już z pewnością nie czuje się jak u siebie. Jednak mimo skrajnie negatywnie zarysowanej sytuacji wyjściowej bezradność i poczucie beznadziei nie są dominującymi afektami filmu. Jakub Majmurek pisze, że *ostatecznie najważniejszą emocją (...) jest miłość w różnych jej formach: bliskiej, intymnej przyjaźni, relacji dzieci i rodziców, miłości romantycznej. Ostatnia scena filmu (...) to rzadko spotykana we współczesnym polskim kinie apologia miłości – zbudowana skromnymi środkami, wolna od złego gustu, od klisz i sentymentalizmu*¹⁴.

Dopiero w tak zarysowanym świecie wzajemnej relacyjności może się ujawnić naprawczy charakter kluczowych dyspozycji afektywnych właściwych Nowej Szczeroci. Są to: czułość, troska, podatność na zranienie i potrzeba bliskości. Te „miękkie” afekty stanowią zazwyczaj punkt dojścia głównego bohatera – to dzięki nim jest możliwa szczeroci, która z kolei pozwala komunikować własną krzywdę jako *pars pro toto* kryzysu wspólnoty. W przeciwieństwie do klasycznego kina gatunkowego dowartościowującego sukces bohatera, dramatyczny ciężar

filmów Nowej Szczerości zostaje przeniesiony na niższe piętra piramidy Masłowa. Kluczową potrzebą nie jest już samorealizacja jednostki, ale poczucie bezpieczeństwa, przynależności i uznania. Prowadzi to do pewnego rodzaju „feminizacji” (w kulturowym rozumieniu binarności męskie – żeńskie) tych filmów. Ich głównymi bohaterami są jednak mężczyźni, co sygnalizowałoby związek Nowej Szczerości z ogólniejszym zjawiskiem kryzysu męskości, którego symptomy można zaobserwować także w rodzimych produkcjach filmowych ostatnich dekad¹⁵.

Powiązanie osobistej krzywdy z szerszymi kwestiami społecznymi szczególnie wyraźnie uwidacznia się w *Cichej nocy* (2017) Piotra Domalewskiego. Reżyser, nie uciekając się do naturalistycznej „smarzowszczyzny”, portretuje rodziną – a poniekąd także narodową – wspólnotę z czułością, nie pozwalając, by ujawniony przy świątecznym stole kryzys więzi rodzinnych był przedmiotem jedynie bezradnej kontestacji. Domalewski w opisywanej sytuacji dostrzega potencjał reparatorny, co najlepiej widać w scenie, w której ojciec rodziny (Arkadiusz Jakubik), mierząc się z własnym poczuciem wstydu, zażenowania i słabości, mówi synowi Adamowi (Dawid Ogrodnik), że za granicą zawsze czuł się Polakiem (w domyśle – Innym) i tylko w Polsce mógł poczuć się człowiekiem. Ojciec i syn padają sobie w ramiona; rozumieją, że łączy ich wykluczenie ekonomiczne i to ono jest przyczyną trudności w relacjach rodzinnych. Szczere wyznanie ojca uświadamia, jak fakty społeczne dużego kalibru (w tym wypadku otwarcie granic po wejściu Polski do Unii Europejskiej i wiążące się z nim zjawisko „eurosieroctwa”, rozłąki członków rodzin z powodu emigracji zarobkowej) determinują codzienne relacje międzyludzkie.

Wymowne jest także zakończenie filmu, w którym najmłodsza córka ostatecznie dołącza do rodziny na pasterce, oznajmiając bratu, że „woli być ze wszystkimi”. Jak z dużą dozą optymizmu pisał Jakub Socha, jest to film, *który potencjalnie ma szansę, żeby wszystkich pogodzić: i tych, którzy chcieliby z tej Polski zwiewać, i tych, którzy sobie tego nawet nie wyobrażają. Dzisiaj to prawdziwy cud*¹⁶.

Kto to będzie chciał oglądać? Wszyscy mają w domu to samo – trudno oprzeć się wrażeniu, że uwaga ta, skierowana w *Cichej nocy* do najmłodszej córki, nagrywającej domową krzątanię kamerą przywiezioną przez starszego brata zza granicy, ma charakter metakomentarza dotyczącego nie tyle dziecięcych podejść do domowej dokumentalistyki, ile samego filmu Domalewskiego. To rozbijająca czwartą ścianę próba zadzierzgnięcia więzi z odbiorcami, mająca paradoksalnie umocnić realistyczny wymiar filmu – podobnie jak słynne zdanie otwierające *Annę Kareninę* Lwa Tołstoja, którego parafraza w wykonaniu Domalewskiego głosiłaby, że każda szczęśliwa rodzina jest szczęśliwa na swój sposób, ale wszystkie nieszczęśliwe rodziny w Polsce są do siebie podobne. Właśnie tak często odczytywano *Cichą noc* – nie jako dramat obyczajowy opowiadający o konkretnej rodzinie, lecz jako film-synekdochę o Polsce. Piotr Czerkawski pisał w recenzji, że film ten *przynosi coś w rodzaju epifanii: w cudowny sposób pozwala wejrzeć w aktualny stan polskiej duszy. (...) W dobie rosnących podziałów, poczucia permanentnego niedosytu i zmęczenia niekończącą się gonitwą za Zachodem, Domalewski przekonuje, że z Polakami nie jest tak źle, jak sami chcieliby sądzić*¹⁷.

Zniesienie dystansu, odejście od groteski oraz przerysowania (przy jednoczesnym zachowaniu pewnej dozy nieprześmiewczego humoru), czułość oraz



Cicha noc, reż. Piotr Domalewski (2017)

rozbudzenie nadziei to cechy, które pozwalają myśleć o *Cichej nocy* jako o dziele reprezentującym estetykę i etykę Nowej Szczerości. Co ciekawe, pośrednie skojarzenie z tym nurtem pojawia się w przywołanej recenzji Czerkawskiego. Krytyk pisze, że film Domalewskiego przywiódł mu na myśl inny, literacki przykład potraktowania rodzinnego spotkania jako opowieści o kondycji całego narodu, a mianowicie głośną powieść Jonathana Franzena *Korekty*. Wydana w 2001 r. książka amerykańskiego pisarza była odbierana przez krytykę literacką jako zerwanie autora z postmodernizmem i przejście na stronę nowego typu realizmu, nazywanego już niekiedy Nową Szczerością.

Na gruncie kina polskiego Nowa Szczerość nie powinna być jednak definiowana w opozycji do postmodernizmu, który jako kategoria nigdy nie przyjął się przy opisie jakiegokolwiek istotnej i względnie spójnej formacji w dziejach rodzimego filmu, jak miało to miejsce w przypadku literatury amerykańskiej. W obrębie naszego kina tendencję tę należy raczej postrzegać jako konwencję stojącą w kontrze między innymi do smarzowszczyzny, rozumianej jako charakterystyczne dla filmów Wojciecha Smarzowskiego (choć obecne nie tylko w jego dziełach) pesymizm i tropienie esencjonalnego zła zakorzenionego w polskiej mentalności. *Cicha noc* oraz *Zabij to i wyjedź z tego miasta* jako przykłady kina Nowej Szczerości konfrontują się z problemami tożsamości narodowej, podkreślając ich konstruktywistyczny, a nie esencjalistyczny charakter (*Nikt w tej rodzinie nie jest z gruntu zły* – mówi w jednym z wywiadów reżyser filmu¹⁸). Takie ramowanie świata przedstawionego daje nadzieję na zmianę oraz poczucie, że organizującymi cały film afektami są ostatecznie czułość i troska, a nie smutek i beznadzieja.

W proponowanym przeze mnie rozumieniu polskiej odmiany Nowej Szczerości nie mieściłyby się jednak filmy podkreślające relacyjność, czułość i potrzebę bliskości, lecz nielokujące tych afektów w kontekście społeczno-politycznej polaryzacji społecznej, jak np. filmy Łukasza Grzegorzka czy też ostatni film Marka Koterskiego z cyklu o Adasiu Miauczyńskim, *7 uczuć* (2018). Odzęgnująca się od negatywności i ironii Nowa Szczerość jest pojęciem odmiennym także wobec opisywanego przez Barbarę Szczekałę zjawiska postironii, które określa pewien rodzaj naiwno-emocjonalnego odbioru dowolnego dzieła kultury i funkcjonuje jako strategia odbiorcza, a nie historycznie uwarunkowana estetyka filmowa¹⁹.

Nowa Szczerość a sprawa polska

Ideologiczne przesunięcie w polskiej debacie publicznej odcisnęło się także na polskim kinie najnowszym, próbującym niekiedy reagować na nową rzeczywistość wyolbrzymionych różnic i spalonych mostów. Z jednej strony filmy miały zwrócić uwagę na główne punkty zapalne debaty publicznej, a z drugiej – przejąć rolę mediatora negocjującego współistnienie różnego rodzaju odmienności, bez popadania przy tym w dydaktyczną publicystykę. Recepcja filmów Domalewskiego i Wilczyńskiego często szła w stronę interpretowania ich jako historii osobistych, choć nie całkiem osobnych, skoro mogły stanowić odpowiedź na szerszy problem kryzysu wspólnoty. Trudno byłoby jednak posądzać tych reżyserów o celowe tematyzowanie coraz popularniejszego przekonania o polskim załamaniu komunikacyjnym. Proces konceptualizacji i produkcji obu fil-

mów rozpoczął się bowiem na długo przed rokiem 2015, który można uznać tu za przełomowy.

Nie można tego jednak powiedzieć o kolejnym filmie zdradzającym cechy Nowej Szczeroci – *Wszystkich naszych strachach* (2021) Łukasza Rondudy i Łukasza Gutta. Twórcy zupełnie otwarcie odwołują się do tematów poruszanych w debacie publicznej ostatnich lat. Przykładem może być jedna ze scen filmu, przedstawiająca konferencję prasową, podczas której dziennikarze zadają pytania o „ideologię LGBT”, a więc osławione hasło rozpropagowane podczas prezydenckiej kampanii wyborczej w 2020 r. W tym przypadku mamy do czynienia z filmem świadomym własnej potencjalnej mocy zszywania dyskursywnych podziałów powstałych w wyniku polaryzujących dyskusji politycznych dotyczących tożsamości seksualnych.

Jako że we *Wszystkich naszych strachach* została opowiedziana osobista historia artysty Daniela Rycharskiego, który w swoim życiu i sztuce łączy tożsamość Polaka, katolika, mieszkańca wsi oraz wyoutowanego geja, film był odbierany jako forma interwencji społecznej, odsłaniającej homofobiczny dyskurs publiczny wokół homoseksualności. Natomiast przedstawiony w filmie Kurówek postrzegano jako synekdochę całej Polski²⁰. Lekarstwem na homofobiczne uprzedzenia miało być tutaj przedstawienie geja jako „swojego” zarazem dla środowisk konserwatywnych (Polak-katolik), jak i progresywnych (artysta-gej). Tożsamościowa szczeroci, jak ją nazywa Michał Piepiórka²¹, została dodatkowo wzmocniona troską o wspólnotę – Rycharski jest pokazany jako człowiek aktywny i wrażliwy (zażywa leki antydepresyjne i przeciwłękowe), a zarazem mający odwagę konfrontować się z ryzykiem społecznego odrzucenia. Angażuje się w życie wiejskiej wspólnoty, uczestniczy w protestach rolników, jednocześnie dopominając się o naprawę społeczności, która doprowadziła do samobójstwa prześladowanej nastoletniej lesbijki. Aby odkupić zbiorowy grzech zaniedbania i obojętności, artysta próbuje zorganizować w wiosce drogę krzyżową, przypominając w ten sposób lokalnej społeczności, że zawiodła w dochowaniu katolickiego przykazania miłości bliźniego.

O ile troska o relacje międzyludzkie w obrębie wspólnoty rzeczywiście wydaje się jedną z głównych motywacji bohatera, o tyle jej źródła są jednak indywidualistyczne. W jednej z pierwszych scen widzimy artystę na tle prawdziwej pracy Rycharskiego, z wypisanym aforyzmem ks. Józefa Tischnera: *Zanim Cię zbawią, trzeba wiedzieć, kogo zbawić. Musisz być sobą, bo jeśli będziesz kimś innym, to akurat zbawią tego innego, a nie Ciebie*. Cytat ten odnosi się do nowoczesnej etyki autentyczności zaadaptowanej przez teologię chrześcijańską. Mamy tu do czynienia z wywodzącą się z romantyzmu koncepcją wierności swojemu Ja, która w drugiej połowie XX w. była wynoszona na sztandary ruchów kontrkulturowych Zachodu, trwale wpisując się potem w pejzaż późnej nowoczesności. Opisujący korzenie etyki autentyczności Charles Taylor zwraca jednak uwagę, że niesie ona tyle korzyści, ile niebezpieczeństw. Zagrożeniem dla komunitarystycznego projektu, z którym sympatyzuje Taylor, jest przede wszystkim narcystyczne i indywidualistyczne rozumienie własnej autentyczności, jako że jej celem nie jest połączenie jednostki z większą, społeczną całością²².

Wydaje się, że właśnie w tę pułapkę wpada bohater filmu Rondudy i Gutta – mimo sygnalizowanej wrażliwości, troski o wspólnotę i tożsamościowej szczeroci



Wszystkie nasze strachy, reż. Łukasz Ronduda, Łukasz Gutt (2021)

ści jego zachowania koncentrują się na własnej czystości moralnej. Jak zauważają Klara Cykorz²³ czy Bartosz Żurawiecki²⁴, Rycharski raczej upomina współmieszkańców wioski, wygłasza przemowy i moralizuje, niż pozwala na konstruktywny dialog równorzędnych stron. Jeżdżący samotnie na motorze, przypomina raczej westernowego Chrystusa, który zamiast wysłuchać, woli zbawiać bez pytania. W konsekwencji deklaratywna troska i szczerść bohatera rozbijają się ostatecznie o westernową narrację filmu, wymazując relacyjność środowiska społecznego w imię apologii bohatera męczennika. Niemniej wpisane w film intencje zdradzają dążenie do wypracowania nowego modelu wspólnoty – tak w Kurówku, jak i w całej Polsce.

Wszystkie nasze strachy stanowią dobry przykład tego, że Nowa Szczerść w polskim kinie nie musi ograniczać się jedynie do przesunięcia tematycznego, czyli tematyzowania wspólnoty i relacji z bliskimi w społeczno-politycznym kontekście współczesnej Polski. Zmianę można dostrzec także w funkcji wizualności, ewokującej nieco inne wrażliwości niż dotychczas dominujące. We *Wszystkich naszych strachach*, mimo wpisanych weń szczytnych intencji przekroczenia podziałów, główny nacisk zostaje położony na autentyczność jednostki, a główny bohater jest wyraźnie separowany od reszty świata przedstawionego. W rezultacie zakończenie filmu wcale nie oferuje tak kluczowej dla Nowej Szczerści nadziei i wizji nowego modelu relacyjności – mimo tego, że prawdziwy Daniel Rycharski ma podobno bardzo dobre relacje ze społecznością Kurówka.

Zaproponowany wybór polskich filmów wpisujących się w charakterystykę Nowej Szczerści jest nieuchronnie subiektywny i w pewnej mierze arbitralny – starałem się wybrać przykłady reprezentatywne, a nie przedstawić pełen przegląd ewentualnego nurtu. Wszystkie trzy filmy – *Cicha noc*, *Zabij to i wyjedź z tego miasta* oraz *Wszystkie nasze strachy* – są jednak symptomatyczne dla obserwowanych przeze mnie tendencji, przede wszystkim dlatego, że były stosunkowo pozytywnie przyjęte zarówno przez publiczność, jak i krytykę filmową, co świadczy o ich społecznym rezonansie. Wszystkie te produkcje były laureatami Złotych Lwów na FPFF w Gdyni, właśnie po 2015 r., co traktuję nie tylko jako sygnał rozpoznania ich wagi dla rodzimego kina, ale także dostrzeżenie społecznej aktualności.

Przedstawiony zestaw filmów łączy również wpisany w nie komunitarystyczny projekt wyrażający się w skupieniu na wspólnocie i odnowieniu więzi z innymi ludźmi. Nie tylko w myśl hasła drugiej fali feminizmu – prywatne jest publiczne, ale przede wszystkim w drugim kierunku – publiczne staje się prywatne. Zanurzenie w specyfic „polskość”, rozumianej jako codzienne doświadczanie rzeczywistości ramowane przez rodzimy dyskurs publiczny, determinuje najbardziej intymne kontakty międzyludzkie. W filmach Nowej Szczerści losy jednostki są wpisywane w kontekst społeczny, ale poszukiwanie dróg wyjścia z kryzysu jest kwestią podmiotowości bohatera, testującego nowe sposoby wchodzenia w relację z innymi. Polityczną stawką nie jest tu rewolucja lub jej brak, lecz konserwatywny *backlash* lub jego powstrzymanie. Właśnie tak Martin Paul Eve rekonstruuje postrzeganie Nowej Szczerści przez Davida Fostera Wallace'a, uznawanego za literackiego ojca tego nurtu – to jedyna możliwa alternatywa dla literatury, która nie chce ani ironicznego dystansu, ani reakcyjnego neotradycjonalizmu²⁵.

Być może alternatywa dla współczesnego, zaangażowanego społecznie kina polskiego rysuje się podobnie. Jeśli z jednej strony po stronie liberalnego, ironicznego dystansu mamy filmy widowiskowe, karmiące się energią czerpaną z publicystycznej tezy o „podzielonej Polsce”, gdzie wigor i tempo zastępują narrację (jak np. *Mowa Ptaków* Xawerego Żuławskiego z 2019 r. czy *Inni ludzie* Aleksandry Terpińskiej z 2021 r.), to po stronie reakcyjnego neotradycjonalizmu odnajdziemy zarówno inteligentkie kino Krzysztofa Zanussiego, jak i populistyczne filmy Patryka Vegi. W tak zarysowanym układzie Nowa Szczerłość mogłaby być trzecią drogą, pozwalającą stawiać negatywne diagnozy społeczne bez popadania w konserwatywną moralistykę, a zarazem pokazującą konstruktywne drogi wyjścia.

Szczerłość – od etyki do fenomenologii

Badająca historię związków szczerłości z nowoczesnością Agata Sikora wskazuje punkty wspólne rozmaitych prób definiowania tego pojęcia w XX w.: *Po pierwsze, u ich podstaw leży przekonanie, że szczerłość odnosi się do wnętrza człowieka i wiąże się z autoanalizą bądź autoekspresją. Osoba może mówić „szczerze” tylko o tym, co dotyczy jej samej i jest nieweryfikowalne w toku „obiektywnych” czy intersubiektywnych dociekań: o swoich odczuciach, emocjach, intencjach*²⁶. Możliwość ta zakłada więc wewnętrzną głębię podmiotu i bogactwo subiektywności²⁷. Rodzi się zatem pytanie: czy w ogóle można dziś podnosić kwestię kategorii szczerłości, ufundowanej przecież na romantyczno-modernistycznych założeniach „wewnętrznej prawdy”, skoro, jak pisze Agata Sikora, *uczni nie mogą stosować kategorii szczerłości z dziewiętnastowieczną niewinnością?*²⁸ Autorka dodaje jednak: *wobec ekspansji ruchów autobiograficznych, poezji konfesyjnej, a także ruchów kontrkulturowych wzywających do wyrażania prawdy wewnętrznej [uczni – Ł. K.] nie mogą też jej zignorować*²⁹. Podobnie w obliczu coraz liczniejszych scen uzewnętrzniania uczuć bohatera oraz głosów o „emocjonalnej prawdzie” w kinie polskim istnieje potrzeba odpowiedzi na pytanie, jak powstaje wrażenie szczerłości w filmie.

Zagadnienie mediatyzacji niewątpliwie komplikuje tę kwestię. Kto bowiem miałby być szczerzy w przypadku filmu? Reżyser? A może bohater w ramach diegezy? Wobec tego rodzaju problemów adekwatne okazują się koncepcje wyrosłe na gruncie teorii krytycznych, które sugerują rozumienie szczerłości w sposób performatywny i retoryczny. Jak pisze Sikora, w ujęciach postmodernistycznych *problem zgodności wyrazu z prawdą wewnętrzną zostaje zawieszony, w centrum uwagi znajdują się zaś sposoby „przedstawiania” czy też „odgrywania” szczerłości*³⁰. Idąc za tym, należałoby zastanowić się nad omawianą kategorią w kontekście obrazu filmowego i zadać pytanie, jakie są fenomenologiczne uwarunkowania efektu szczerłości w filmie. Proponowana przez Borisa Groysa odpowiedź wydaje się zaskakująco prosta i przekonująca. Autor proponuje wyjaśnić produkcję efektu szczerłości za pomocą formuły dającej się przedstawić w schemacie:

szczerłość = nowość + redukcja³¹.

W ujęciu konstruktywistycznym szczerłość staje się wrażeniem złożonym ze znaków, które muszą spełnić kryterium innowacyjności (nowość) oraz formal-

nej minimalności (redukcja). Groys przekonuje bowiem, że *w naszej kulturze szczerłość stoi w opozycji nie do kłamstwa, ale do automatyczności i rutyny*³², a zatem powinna być weryfikowana nie względem faktów czy domniemanej wewnętrznej głębi, lecz kryteriów nowości i redukcji.

Pierwsze kryterium, czyli nowość, jest zdaniem Groysa istotne ze względu na charakter mediów audiowizualnych, wobec których odbiorcy żywią medialno-ontologiczną podejrzliwość (*media-ontological suspicion*), obawę, że wewnętrzna istota medium jest zasadniczo inna niż to, co prezentuje się na jego powierzchni. W takiej sytuacji widzowie przyjmują jako szczerzy wyraz wnętrza tylko te znaki, które wydają się odmienne od tych na powierzchni. Wyjściowa nieufność każe bowiem sądzić, że jedynie niespodziewane, obce i radykalnie nowe treści są wiarygodnymi świadectwami wnętrza. Jednak nowość czy obcość może zostać zdefiniowana dopiero przez odniesienie do konkretnego kontekstu.

Drugim niezbędnym kryterium efektu szczerości jest redukcja, czyli formalny minimalizm lub pewien brak pozwalający wykreować wrażenie medialnej transparentności. Eksces nie będzie w stanie konotować szczerości. Dopiero znaki, które są powszechnie kojarzone z tym, co pospolite, słabe, niewygodne lub przygnębiające, mogą być odczytywane jako potencjalnie szczerze.

Przyjawszy tak rozpisaną receptę, można wskazać, jak funkcjonuje ona w filmach, które klasyfikuję jako mniej lub bardziej udane przykłady Nowej Szczerości. W przypadku *Cichej nocy* za efekt redukcji odpowiada wyjściowa „smarzowszczyzna” filmu, która stwarza wrażenie brzydoty i beznadziei świata przedstawionego. Przekroczenie pesymizmu za pomocą pojawiających się w prześwitach gestów czułości, zrozumienia i bliskości oznacza automatyczne spełnienie drugiego kryterium – nowości.

Z kolei w *Zabij to i wyjedź z tego miasta* kreacja świata przedstawionego, narysowanego pozornie niestaranną kreską, odpowiada regule redukcji. Turpizm filmowej diegezy ewokuje wrażenie dojmującego smutku. Dzięki temu sceny dające świadectwo czułości i potrzeby bliskości spełniają kryterium nowości, oferując niepokazywany dotąd model relacji, co tylko wzmacnia ich oddziaływanie emocjonalne. O skuteczności efektu szczerości w filmie może świadczyć wypowiedź Doroty Masłowskiej, która w rozmowie z Agnieszką Szydłowską i Mariuszem Wilczyńskim w podcaście „Godzina czasu” przyznała, że w filmie Wilczyńskiego jest *taki ładunek emocjonalny, olbrzymia dawka, wstrząsowa – nawet nie wiem, czy nazwać to szczerością – po prostu prawdy, emocjonalnej prawdy*³³. Autorka *Innych ludzi* sięga tu po pojęcie prawdy, po drodze niepewnie eksperymentując także ze słowem „szczerłość”, co może świadczyć właśnie o sprawnie skonstruowanym efekcie.

We *Wszystkich naszych strachach* efekt ten dotyczy już samej tożsamości głównego bohatera. Rycharski to prosty, zwyczajny „facet ze wsi”, który nie lubi się wywyższać ani użalać, choć pozycja geja-artysty w małej wiosce stereotypowo kierowałaby go ku takiej postawie. Skromność i „swojskość” głównego bohatera odpowiadają tu za element redukcji. Wizerunek ten zostaje jednak dopełniony rysem homoseksualności, która w ramach narracji homofobicznych jest przedstawiana jako coś obcego kulturowo i stanowi w Polsce jedną z fundamentalnych różnic tożsamościowych, zbierających w sobie cechy Innego. W ramach swojsko-

ści prezentowanej przez Rycharskiego homoseksualność jawi się zatem jako pewna nowość, tym samym dając efekt wspomnianej tożsamościowej szczerości.

Uhistorycznianie terażniejszości

Historia pojęcia Nowej Szczerości sięga połowy lat 80. XX w.³⁴, choć rozkwit tendencji związanych z tym nurtem zazwyczaj kojarzy się z latami 90. i pierwszą dekadą XXI w., a za jego głównego przedstawiciela uważa się amerykańskiego pisarza Davida Fostera Wallace'a. W dyskursie akademickim termin ten pojawił się dopiero na początku ubiegłej dekady za sprawą eseju Adama Kelly'ego *David Foster Wallace and the New Sincerity in American Fiction* opublikowanego w roku 2010³⁵. Kelly chciał dodać konceptualnego rygoru i historycznego ciężaru pojęciu, które, jak pisze, regularnie napotykał w treściach internetowych w latach 2005-2010³⁶. Zasadniczym założeniem Nowej Szczerości jest sprzeciw wobec wszechobecnej w dyskursie publicznym – zwłaszcza medialnym – ironii, prowadzącej ostatecznie do dystansu wobec rzeczywistości, pasywności i wyobcowania z otaczającego świata.

Za nieformalny manifest nurtu uznaje się esej Wallace'a *E Unibus Pluram* opublikowany w 1993 r. na łamach czasopisma „Review of Contemporary Fiction”³⁷. Krytyczną diagnozę kultury ironicznego wyobcowania dobrze oddaje poniższy fragment tegoż eseju, wart obszerniejszego przytoczenia: *Ironia ma zastosowanie tylko w nagłych wypadkach. Jeżeli trwa za długo, staje się głosem uwięzionych, którym zaczęło się podobać w klatce. Dzieje się tak, ponieważ ironia, jakkolwiek sama w sobie zabawna, służy niemal wyłącznie funkcji negatywnej. Jest krytyczna i destruktywna, niwelująca. Tak ją z pewnością postrzegali nasi postmodernistyczni ojcowie. Ironia staje się natomiast wyjątkowo nieużyteczna, gdy przychodzi do budowania czegoś na miejsce wyrugowanych hipokryzji. Dlatego Hyde ma rację, mówiąc że ironia hodowana zbyt długo staje się nużąca. Niestrawna. Nawet uzdolnieni ironiści najlepiej działają w przerywnikach. Lubie posłuchać zdolnych ironistów na przyjęciu, ale zawsze potem czuję się, jakbym przeszedł kilka radykalnych ekstrakcji chirurgicznych. A przejechać przez całe Stany ze zdolnym ironistą albo przeczytać trzystustronicową powieść zbudowaną wyłącznie z modnego sardonicznego humoru – to musi doprowadzić człowieka do poczucia pustki i... opresji*³⁸.

Mimo zarysowanej tu wizji postmodernizmu jako bezproduktywnej negatywności nie należy uznawać Davida Fostera Wallace'a za reakcyjnego i konserwatywnego krytyka tej formacji. Wbrew pozorom zarzuty amerykańskiego pisarza nie opierają się na dobrze znanym, powierzchownym odczytaniu krytyki poststrukturalnej jako podbudowy dla kultury nihilistycznego, bezideowego permissywizmu wyrażającego się w formule *anything goes*. Pisarzowi nie chodzi o zwyczajny powrót do wielkich narracji, resuscytację tradycyjnych wspólnot czy wymazanie intelektualnych osiągnięć postmodernizmu. Przedmiotem jego żarliwej kontestacji jest raczej wynikiły z nich (lecz bynajmniej nie z konieczności) – kryzys wspólnoty, impas komunikacyjny i utrata poczucia odpowiedzialności społecznej.

Ostatecznie Nowa Szczerość jest jedną z wielu propozycji teoretycznych zrzeszonych pod sztandarem postpostmodernizmów, które wyrosły z wrazenia wyczerpania postmodernizmu³⁹. Zaliczają się do nich także m.in. performatyzm



Zabij to i wyjedź z tego miasta, reż. Mariusz Wilczyński (2019)

Raoula Eshelmana, hipermodernizm Gilles'a Lipovetsky'ego, automodernizm Roberta Samuelsa, digimodernizm lub pseudomodernizm Alana Kirby'ego, altermodernizm Noichalasa Bourriaud czy metamodernizm Timotheusa Vermeulena oraz Robina van den Akkera. Jednak, jak zauważa Jacek Kubera, *większość tych teorii opiera się na zmianach wywołanych przez postęp technologiczny i raczej radykalizuje postmodernizm niż rekonstruuje go*⁴⁰.

Posługiwanie się heglowską retoryką przekroczenia czy (w)zniesienia postmodernizmu w kontekście tych projektów jest często formą akademickiego chwytu marketingowego, w ramach którego robi się z tej formacji chłopca do bicia, przypisując mu wyłącznie negatywność. Tymczasem należy pamiętać, że afektywno-afirmacyjne postulaty Nowej Szczeroci były w pewnej mierze realizowane już przez czołowych przedstawicieli postmodernizmu. Wystarczy przywołać choćby późne prace Michela Foucault z okresu *Hermeneutyki podmiotu* i jego zainteresowanie paręzą w latach 80. i 90. XX w., a także ostatni wywiad udzielony przez Jacques'a Derridę w sierpniu 2004 r., w którym francuski dekonstrukcjonista mówił: *dekonstrukcja cały czas jest po stronie „tak”, po stronie afirmacji życia. Wszystko to, co powiedziałem – przynajmniej począwszy od „Pas” (w „Parages”) – o przeżyciu jako o komplikacji opozycji życie-śmierć, poprzedza u mnie bezwarunkowa afirmacja życia*⁴¹.

Wiele koncepcji teoretycznych z końca XX i początku XXI w. nie sytuuje się *explicite* jako propozycja postpostmodernizmu, a mimo to dostarczają one konstruktywnych modeli jego przekroczenia. Podobieństwo wielu z nich względem Nowej Szczeroci jest uderzające⁴². Dodajmy do tego wspomniane koncepcje dowartościowujące podatność na zranienie, rosnące zainteresowanie etyką troski, renesans teorii witalistycznych i wpływ zwrotu afektywnego na humanistykę oraz rosnącą popularność takich haseł jak radykalna empatia oraz czułość. Z całości tych zjawisk wyłania się obraz nowej wrażliwości, którą na gruncie najnowszego kina polskiego można postrzegać jako reakcję na kryzys wspólnotowości wywołany chociażby rozpedzonym indywidualizmem i neokonserwatywnym zwrotem w polityce.

W światowym obiegu Nowa Szczeroc pierwszą część nazwy („nowość”) zawdzięcza odcięciu się od dawnej szczeroci naiwnej, „nieświadomej” dorobku teorii krytycznej i mocy ironicznego zdystansowania. Natomiast w historii filmu polskiego pierwsza fala szczeroci znalazła wyraz, jak się wydaje, na przełomie lat 70. i 80. XX w. w Kinie Moralnego Niepokoju. Filmy tego nurtu, formalnie surowe (wręcz oskarżane o brzydotę), spełniały tym samym kryterium redukcji; natomiast kamuflując bezpośrednią krytykę ówczesnego systemu politycznego odwołaniem do wyższych ideałów i wartości, dawały poczucie nowości. Wartości te przynależały jednak do innego porządku. O ile kino to punktowało brak moralności i hipokryzję w relacjach międzyludzkich determinowanych przez układy, o tyle filmy Nowej Szczeroci piętnują brak czułości między ludźmi, niechęć i uprzedzenia. W przeciwieństwie do oderotyzowanego, acz uduchowionego kina moralnego niepokoju, w filmach Nowej Szczeroci podkreśla się gesty cielesnej bliskości, wyznania miłości i czuły dotyk.

Filmy nagrodzone w ostatnich latach Złotymi Lwami na FFFF w Gdyni na różne sposoby wychylają się w stronę Nowej Szczeroci. Ich twórcy krytykują dominujący dziś model wspólnoty w sposób specyficzny dla danego momentu

historyczno-kulturowego. Proponują projekt nowych relacji społecznych i nowe spojrzenie na tożsamość zbiorową – na tyle konsekwentnie, że można je scharakteryzować kilkoma wspólnymi cechami, takimi jak: wpisanie jednostki w relacje społeczne, wyraźnie kształtujące jej indywidualność; sugerowanie komunikacyjnego impasu i atrofii więzi międzyludzkich; wskazanie na osamotnienie i wyobcowanie głównego bohatera; podkreślenie próby przekroczenia alienacji społecznej w geście troski/czułości wobec innego i/lub siebie, który ma prowadzić do nowego rodzaju relacyjności.

Nowa Szczerłość jako ruch etyczny i estetyczny jest jedynie niewielką częścią pejzażu „miękkich”, lewicowych wrażliwości orbitujących wokół takich pojęć jak czułość, nadzieja, troska i podatność na zranienie. O ile jednak mnogość siostrzanych projektów podkopuje ze wszystkich stron wyjątkowość Nowej Szczerości, o tyle równocześnie podkreśla jej pokrewieństwo względem innych tendencji zarysowujących się w polu literatury, sztuki czy humanistyki. Zaletą tego konceptu jest także to, że pomimo jego literaturoznawczej proveniencji już u samych początków był on stosowany do opisu zjawisk obserwowanych w filmie⁴³. Jest to zatem kategoria wystarczająco szeroka, by pomieścić estetyczną odmiennność takich filmów jak *Cicha noc*, *Zabij to i wyjedź z tego miasta* czy *Wszystkie nasze strachy*, jednocześnie sugerując ich swoistą spójność.

¹ Współcześni badacze sięgający do pojęcia struktur odczuwania odwołują się przede wszystkim do rozdziału z książki *Marksizm i literatura* Raymonda Williama z 1977 r. Williams użył jednak tego pojęcia po raz pierwszy już w roku 1954 i to w kontekście kina, w mało znanym tekście *Preface to Film* napisanym wraz ze scenarzystą i producentem Michaelem Orromem. Zob. R. Williams, M. Orrom, *Preface to Film*, London 1954.

² Na okładce książki Marty Stańczyk *Czas w kinie. Doświadczenie temporalne w słow cinema* (Znak, Kraków 2019) można przeczytać opinię recenzenta Krzysztofa Loski, który pisze, że praca ta *wpisuje się w zwirot afektywny we współczesnej humanistyce, na razie słabo obecny w polskich badaniach filmoznawczych*. W ostatnich latach teoria afektu zaznacza jednak swoją obecność w polskich opracowaniach monograficznych, czego przykładem jest choćby książka Sebastiana Jagielskiego *Przerwane emancypacje. Polityka ekscesu w polskim kinie lat 1968-1982*, Universitas, Kraków 2022.

³ Brian Massumi w jednym z założycielskich tekstów dla współczesnych teorii afektu dokonywał rozróżnienia afektu od emocji. Afekt definiował jako przedrozumowa, nieuchwytną intensywność, a emocję jako pobudzenie, któremu zostało przypisane konkretne, społecznie usankcjonowane

znaczenie. Zob. B. Massumi, *Autonomia afektu*, tłum. A. Lipszyc, „Teksty Drugie” 2013, nr 6, s. 112-135. Z kolei w terminologii psychiatrycznej mianem afektu określa się zewnętrznie obserwowalny sposób wyrażania emocji.

⁴ R. Williams, *Marksizm i literatura*, tłum. A. Chojnacki, E. Kasperski, PWN, Warszawa 1989, s. 218.

⁵ Tamże, s. 219.

⁶ L. Berlant, *Cruel Optimism*, Duke University Press, Durham – London, 2011, s. 4.

⁷ Zob. *Prognozowanie terażniejszości. Myślenie z wnętrza kryzysu*, red. P. Czapliński, J. Bednarek, Wydawnictwo Naukowe Katedra, Gdańsk 2018.

⁸ Zob. J. Staniszkis, *Postkomunizm: próba opisu, słowo/obraz terytorium*, Gdańsk 2001.

⁹ Zob. J. Szymczak, „*Mową nienawiści polską młodzież zryto*”, czyli przebudzenie młodych (rekord frekwencji i więcej), OKO.press, <https://oko.press/mowa-nienawisci-polska-mlodziez-zryto-czyli-przebudzenie-mlodych-rekord-frekwencji-i-wiecej/> (dostęp: 29.06.2020).

¹⁰ Zob. Ch. Mouffe, *Agonistyka. Polityczne myślenie o świecie*, tłum. B. Szelewa, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2015.

¹¹ Będę dalej zapisywał nazwę „Nowa Szczerłość” wielkimi literami, podążając za praktyką amerykańskiego teoretyka tego nurtu Adama Maxwella Kelly’ego.

- ¹² Zob. pojęcie „kino scalenia” u Todda McGowana. T. McGowan, *Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie*, tłum. K. Mikurda, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2008, s. 150-203. Podążając za nomenklaturą McGowana, kino Nowej Szczerości należałoby zaklasyfikować jako przejaw kina pragnienia, które – w przeciwieństwie do kina scalenia – nie próbuje neutralizować negatywnej diagnozy społecznej i osobistego poczucia niezaspokojenia przez fantazmatyczne załatwienie braku za sprawą fantazji. *Pragnienie sprawia, że podmioty dążą do zmiany swojego świata, podczas gdy fantazja wytwarza poczucie zadowolenia ze świata takiego, jakim jest. Dzięki pragnieniu podmiot rzuca wyzwanie światu, kwestionuje go, a fantazja pozwala znaleźć odpowiedź, która wydaje się zadowalająca. W tym sensie pragnienie i fantazja to siły przeciwstawne, a jednak, aby utrzymać ideologiczną stabilność, muszą działać razem, w ciągłej równowadze.* Tamże, s. 163.
- ¹³ S. Ngai, *Wstęp (do książki „Ugly Feelings”)*, tłum. M. Walczak, w: *Teatr brzydkich uczuć*, red. M. Kwaśniewska, K. Waligóra, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2021, s. 40.
- ¹⁴ Ł. Majmurek, *Film, którego nie da się przeżyć bezkarnie*, „Krytyka Polityczna”, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/film/jakub-majmurek-zabij-to-i-wyjedz-z-tego-miasta-recenzja/>.
- ¹⁵ Zob. Ł. Kiełpiński, *Pożegnanie z Miauczyńskim*, „Ekrany” 2022, nr 2, s. 40-45.
- ¹⁶ J. Socha, *Polska, kilkadziesiąt kilometrów od Warszawy*, „Dwutygodnik”, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/7503-polska-kilkadziesiat-kilometrow-od-warszawy.html> (dostęp: 2.09.2022).
- ¹⁷ P. Czerkawski, *Być ze wszystkimi*, „Filmweb”, <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Cicha+noc-20791> (dostęp: 2.09.2022).
- ¹⁸ P. Czerkawski, *Nikt w tej rodzinie nie jest z gruntu zły*, „Kino” 2017, nr 11, s. 24.
- ¹⁹ Zob. B. Szczekała, *Podreperować świat. Postironia i film*, „Ekrany” 2016, nr 1, http://ekrany.org.pl/kino_wspolczesne/podreperowac-swiat-postironia-i-film/ (dostęp: 3.09.2022).
- ²⁰ Michał Piepiórka pisał, że w artyście *Ronduda dostrzegł symbol nadziei na to, że da się pogodzić to, co pozornie znajduje się pod dwóch stronach fundamentalnego dla współczesnej polskiej kultury sporu. (...) W Kurówku, w którym bulgocze od gniewu, a lęk przed* *innym zaślepią serca. W Kurówku, czyli w Polsce.* M. Piepiórka, *Site-specific*, „Filmweb”, <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Wszystkie+nasze+strachy-24011> (dostęp: 1.09.2021).
- ²¹ Tamże.
- ²² Zob. Ch. Taylor, *Etyka autentyczności*, tłum. A. Pawelec, Znak, Kraków 2002.
- ²³ K. Cykorz, *„Wszystkie nasze strachy”: pepek i krzyż*, „Krytyka Polityczna”, <https://krytykapolityczna.pl/kultura/film/klarycykorz-wszystkie-nasze-strachy-pepek-i-krzyz/> (dostęp: 20.11.2021).
- ²⁴ *„Wszystkie nasze strachy” to jeden z tych polskich filmów, w których ludzie ze sobą nie rozmawiają (pewnym wyjątkiem są krótkie sceny Daniela z babcią), ale wyłuszcza ją, deklarują i perswadują.* B. Żurawiecki, *Wszystkie nasze ofiary*, „Dwutygodnik”, nr 318, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/9728-wszystkie-nasze-ofiary.html> (dostęp: 1.10.2021).
- ²⁵ *Jeśli zawsze musimy odnosić się do naszego krajobrazu kulturowego w tonie, który podważa każde stanowisko, byćce szczerym staje się niemożliwe. [Wallace – Ł. K.] autorom, na których to rozpoznanie wywarło wpływ, przepisuje dwie potencjalne drogi: 1) pisarz literatury pięknej może stać się reakcjonistą i zwrócić się ku konserwatyzmowi, co, jak będę twierdził, zdarza się czasem Jonathanowi Franzenowi; lub 2) pisarz literatury pięknej może zaryzykować bycie uznanym za „sentymentalnego” – może zaryzykować, że w jego dziele pojawi się afekt czy uczucie.* M. P. Eve, *Sincerity*, w: *The Routledge Companion to Twenty-First Century Literary Fiction*, red. D. O’Gorman, R. Eaglestone, Routledge, London – New York 2019, s. 42.
- ²⁶ A. Sikora, *Szczerłość. O wyłanianiu się nowoczesnego porządku komunikacyjnego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2020, s. 35.
- ²⁷ *Koncepcja wewnętrznej głębi podmiotu, podobnie jak pojęcie szczerości, czerpie z romantycznego ekspresywizmu. W ramach tego ujęcia to właśnie wnętrze jednostki wraz z drzemiącymi w niej, pozaracjonalnymi, witalnymi siłami, jest lekarstwem na aporie nowoczesności.* Zob. A. Bielik-Robson, *Wstęp. My, romantycy – źródła romantycznego modernizmu Charlesa Taylora*, w: Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, PWN, Warszawa 2001.
- ²⁸ A. Sikora, dz. cyt., 36.
- ²⁹ Tamże.
- ³⁰ Tamże, s. 52.

- ³¹ Zjawisko szczerości wylania się jako połączenie kontekstowo zdefiniowanej innowacyjności i redukcji. B. Groys, *Under Suspicion. A Phenomenology of Media*, tłum. C. Strathausen, Columbia University Press, New York 2012, s. 56.
- ³² Tamże, s. 52.
- ³³ D. Masłowska, A. Szydłowska, *Emocje złożone w darze. Mariusz Wilczyński*, „Newonce.net”, <https://newonce.net/epizod/emocje-zlozone-w-darze-mariusz-wilczynski> (dostęp: 25.11.2020).
- ³⁴ Teoretycy kultury stosowali to pojęcie już w latach 1985-1990 w odniesieniu do grupy muzyków z Austin w Teksasie. Z kolei w kontekście filmu sformułowania tego użył Jim Collins w 1993 r. w eseju *Genericity in the 90s: Eclectic Irony and the New Sincerity* do opisanego takich filmów, jak *Pole marzeń* (*Field of Dreams*, 1989, reż. Phil Alden Robinson), *Tańczący z wilkami* (*Dances with Wolves*, 1990, reż. Kevin Costner) i *Hook* (1990, reż. Steven Spielberg). Collins dopatrywał się w nich etnograficznego przepisania klasycznych gatunków, które na różne sposoby starają się odzyskać utraconą niewinność (*purity*). J. Collins, *Genericity in the 90s: Eclectic Irony and the New Sincerity*, w: *Film Theory Goes to the Movies*, red. J. Collins, H. Radner, A. Collins, Routledge, New York 1993, s. 242-264. Zob. też: E. Stallings, *New Sincerity and David Foster Wallace in the Modern Era: Ironic Authenticity, Social Media, and Netflix Culture*, praca dostępna na stronie: https://www.academia.edu/40119828/New_Sincerity_and_David_Foster_Wallace_in_the_Modern_Era_Ironic_Authenticity_Social_Media_and_Netflix_Culture.
- ³⁵ Tamże. Stosunkowo późne wprowadzenie kategorii Nowej Szczerości w obręb dyskursu akademickiego można tłumaczyć wyjściową niekompatybilnością tej formacji, starającej się na powrót dowartościować prostoduszność i naiwność, z zasadami pola akademickiego, gdzie obie te cechy są często traktowane jako przejaw braku krytycznego myślenia. W rezultacie próba pozytywnego wartościowania tychże postaw wiąże się z ryzykiem bycia rozpoznany jako nieprofesjonalny naukowiec lub w najlepszym wypadku sentymentalny humanista starej daty.
- ³⁶ A. Kelly, *David Foster Wallace and New Sincerity Aesthetics: A Reply to Edward Jackson and Joel Nicholson-Roberts*, „Orbit: A Journal of American Literature” 2017, t. 2, nr 5, s. 12, doi: <https://doi.org/10.16995/orbit.224>.
- ³⁷ Polskie tłumaczenie w zbiorze: D. F. Wallace, *Rzekomo fajna rzecz, której nigdy więcej nie zrobię*, tłum. J. Kozak, W.A.B., Warszawa 2016.
- ³⁸ Tamże, s. 102-103.
- ³⁹ O końcu postmodernizmu zaczęto mówić w latach 90. XX w. – przede wszystkim na konferencjach „End of Postmodernism: New Directions” w Stuttgarcie w 1991 r. oraz „After Postmodernism” w Chicago w 1997 r.
- ⁴⁰ J. Kubera, *Metamodernistyczna oscylacja lub podmiot i tożsamość po postmodernizmie*, „Teksty Drugie” 2013, nr 1-2, s. 295.
- ⁴¹ J. Derrida, *W końcu nauczyć się żyć (fragment)*, tłum. P. Sadzik, „Machina Myśli”, <http://machinamysli.org/w-koncu-nauczyc-sie-zyc-fragment/?fbclid=IwAR1i7kzCUnhfGiEseoS3nDwdGxchlgpHFfe9aJoyQSfCB-pJMqJl-gdj-FcOw> (dostęp: 2.09.2022).
- ⁴² Zob. projekt humanistyki afirmatywnej Ewy Domańskiej. E. Domańska, *Humanistyka afirmatywna: władza i pleć po Butler i Foucaulcie*, w: *Pleć i władza w kontekstach historycznych i współczesnych*, red. M. A. Kubiaczyk, F. Kubiaczyk, Contact/abc, Gniezno 2014.
- ⁴³ J. Collins, dz. cyt.

Lukasz Kiełpiński

Absolwent Międzydziedzinowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych i Społecznych na Uniwersytecie Warszawskim. Członek Collegium Invisibile. Publikował w takich czasopismach jak „Kwartalnik Filmowy”, „Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej”, „Ekran” czy „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu”. Interesuje się kinem współczesnym, teorią afektu i autobiografizmem.

Bibliografia

- Berlant, L.** (2011). *Cruel Optimism*. Durham – London: Duke University Press.
- Collins, J.** (1993). Genericity in the 90s: Eclectic Irony and the New Sincerity. W: J. Collins, H. Radner, A. Collins (red.), *Film Theory Goes to the Movies* (ss. 242–263). New York: Routledge.
- Cykorz, K.** (2021, 20 listopada). „Wszystkie nasze strachy”: *pepek i krzyż*. Krytyka Polityczna.pl. <https://krytykapolityczna.pl/kultura/film/klara-cykorz-wszystkie-nasze-strachy-pepek-i-krzyz/>
- Czapliński, P., Bednarek, J.** (2018). *Prognozowanie teraźniejszości. Myślenie z wnętrza kryzysu*. Gdańsk: Wydawnictwo Naukowe Katedra.
- Czerkawski, P.** (2017). *Być ze wszystkimi*. Filmweb.pl. <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Cicha+noc-20791>
- Czerkawski, P.** (2017). Nikt w tej rodzinie nie jest z gruntu zły. *Kino*, (11), ss. 22–24.
- Derrida, J.** (2021). *W końcu nauczyć się żyć (fragment)* (tłum. P. Sadzik). MachinaMysli.org. <http://machinamysli.org/w-koncu-nauczyc-sie-zyc-fragment/?fbclid=IwAR1i7kzCUnhfGiEseoS3nDwdGxchlgpHFfe9aJoyQSfCB-pjMQjIgdj-FcOw>
- Eve, M. P.** (2019). Sincerity. W: D. O’Gorman, R. Eaglestone (red.), *The Routledge Companion to Twenty-First Century Literary Fiction* (ss. 36–47) London – New York: Routledge.
- Groys, B.** (2012). *Under Suspicion: A Fenomenology of Media* (tłum. C. Strathausen). New York: Columbia University Press.
- Kelly, A.** (2017). David Foster Wallace and New Sincerity Aesthetics: A Reply to Edward Jackson and Joel Nicholson-Roberts. *Orbit: A Journal of American Literature*, (5), ss. 1–32. doi: <https://doi.org/10.16995/orbit.224>
- Kubera, J.** (2013). Metamodernistyczna oscylacja lub podmiot i tożsamość po postmodernizmie. *Teksty Drugie*, (1–2), ss. 293–304.
- Majmurek, J.** (2021, 6 marca). *Film, którego nie da się przeżyć bezkarnie*. KrytykaPolityczna.pl. <https://krytykapolityczna.pl/kultura/film/jakub-majmurek-zabij-to-i-wyjedz-z-tego-miasta-recenzja/>
- Massumi, B.** (2013). Autonomia afektu (tłum. A Lipszyc). *Teksty Drugie*, (6), ss. 112–135.
- McGowan, T.** (2008). *Realne spojrzenie. Teoria filmu po Lacanie* (tłum. K. Mikurda). Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Mouffe, C.** (2005). *Paradoks demokracji* (tłum. W. Jach, M. Kamińska, A. Orzechowski). Wrocław: Wydawnictwo Naukowe Dolnośląskiej Szkoły Wyższej.
- Mouffe, C.** (2015). *Agonistyka. Polityczne myślenie o świecie* (tłum. B. Szelewa). Warszawa: Wydawnictwo Krytyki Politycznej.
- Piepiórka, M.** (2021). *Site-specific*. Filmweb.pl. <https://www.filmweb.pl/reviews/recenzja-filmu-Wszystkie+nasze+strachy-24011>
- Sikora, S.** (2020). *Szczerłość. O wyłanianiu się nowoczesnego porządku komunikacyjnego*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Socha, J.** (2017). *Polska, kilkadziesiąt kilometrów od Warszawy*. Dwutygodnik.com. <https://www.dwutygodnik.com/artukul/7503-polska-kilkadziesiat-kilometrow-od-warszawy.html>
- Staniszki, J.** (2001). *Postkomunizm: próba opisu*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Szczekała, B.** (2016). Podreperować świat. *Postironia i film. Ekrany*, 29 (1), ss. 6–13.

- Szymczak, J.** (2020, 29 czerwca). „*Mową nienawiści polską młodzież zryto*”, czyli przebudzenie młodych (rekord frekwencji i więcej). OKO.press. <https://oko.press/mowa-nienawisci-polska-mlodziez-zryto-czyli-przebudzenie-mlodych-rekord-frekwencji-i-wiecej/>
- Taylor, C.** (2001). *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej* (tłum. M. Gruszczyński i in.). Warszawa: PWN.
- Taylor, C.** (2002). *Etyka autentyczności* (tłum. A. Pawelec). Kraków: Znak.
- Wallace, D. F.** (2016). *Rzekomo fajna rzecz, której więcej nie zrobię. Eseje i rozważania* (tłum. J. Kozak). Warszawa: W.A.B.
- Williams, R.** (1989). *Marksizm i literatura* (tłum. A. Chojnacki, E. Kasperski). Warszawa: PWN.
- Żurawiecki, B.** (2021). *Wszystkie nasze ofiary*. Dwutygodnik.pl. <https://www.dwutygodnik.com/artukul/9728-wszystkie-nasze-ofiary.html>

Keywords:

New Sincerity;
affect theory;
contemporary
Polish cinema

Abstract

Łukasz Kielpiński

Towards New Sincerity: Conceptualisation of Sensibility Transformations in New Polish Cinema

The article is an attempt to transplant the category of New Sincerity, which originates from Anglo-Saxon literary studies, to the reflection on the changes in recent Polish cinema. The author's diagnoses are discussed in the context of new trends in the humanities and arts in order to answer the question how Polish cinema is positioned in relation to them. Using the examples of such films as *Cicha noc* (*Silent Night*, dir. Piotr Domalewski, 2017), *Zabij to i wyjedź z tego miasta* (*Kill It and Leave This Town*, dir. Mariusz Wilczyński, 2019) and *Wszystkie nasze strachy* (*All Our Fears*, dir. Łukasz Ronduda, Łukasz Gutt, 2021), the author tries to show the filmmakers' growing interest in such affective dispositions of the protagonists as sensitivity, vulnerability, and care. The proposed understanding of New Sincerity in the context of Polish cinema refers to films by directors who share the conviction, present in the Polish public debate, about the social polarisation and crisis of community, and at the same time offer a different – reparative and hopeful – model of relationality.