

### **Autoreferat**

W procedurze wszczęcia postępowania habilitacyjnego  
w dziedzinie nauk humanistycznych, w dyscyplinie kulturoznawstwo

1. Imię i Nazwisko: Paweł Krzysztof Mościcki

2. Posiadane dyplomy, stopnie naukowe/ artystyczne – z podaniem nazwy, miejsca i roku ich uzyskania oraz tytułu rozprawy doktorskiej.

a) Stopień naukowy doktora nauk humanistycznych w zakresie filozofii nadany uchwałą Rady Naukowej Instytutu Filozofii i Socjologii Polskiej Akademii Nauk z dnia 25 stycznia 2012 roku. Uzyskany na podstawie rozprawy *Idea potencjalności. Wokół filozofii Giorgio Agambena*. Promotor: dr hab. Agata Bielik-Robson, prof. IFiS PAN; recenzenci: dr hab. Paweł Pieniążek, prof. UŁ, dr hab. Szymon Wróbel, prof. IFiS PAN.

b) Stopień naukowy magistra w zakresie wiedzy o kulturze uzyskany dnia 5 lipca 2005 roku na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Uzyskany na podstawie rozprawy *Trzy koncepcje dialogu i ich wpływ na rozumienie literatury w pismach Hansa-Georga Gadamera, Michaila Bachtina i Maurice'a Blanchota*. Promotor: prof. dr hab. Michał Paweł Markowski, recenzent: dr Grzegorz Godlewski.

3. Informacje o dotychczasowym zatrudnieniu w jednostkach naukowych/ artystycznych.

- od 1 marca 2012 r. – adiunkt w Instytucie Badań Literackich PAN w Warszawie.

- od 1 września 2011 r. do 28 lutego 2012 r. – asystent w Instytucie Badań Literackich PAN w Warszawie.

4. Wskazanie osiągnięcia\* wynikającego z art. 16 ust. 2 ustawy z dnia 14 marca 2003 r. o stopniach naukowych i tytule naukowym oraz o stopniach i tytule w zakresie sztuki (Dz. U. 2016 r. poz. 882 ze zm. w Dz. U. z 2016 r. poz. 1311.):

a) tytuł osiągnięcia naukowego:

***Chaplin. Przewidywanie terażniejszości* (książka, wydawnictwo: słowo/obraz terytoria, seria: Artyści, Gdańsk 2017, ISBN: 978-83-7453-483-3, 371 s., bibliografia, indeks nazwisk).**

b) Omówienie celu naukowego/artystycznego ww. pracy/prac i osiągniętych wyników.

Głównym zamierzeniem książki *Chaplin. Przewidywanie terażniejszości* jest możliwie złożony i szeroki opis kulturowego znaczenia twórczości Charlesa Chaplina w perspektywie relacji pomiędzy komedią a historią. To w świetle pytania o formy i znaczenia, jakie komedia może wnieść do rozumienia tego, czym są dzieje, analizuję w książce zarówno filmy, jak i wypowiedzi, zapiski czy niezrealizowane scenariusze autora *Dzisiejszych czasów*. Twórczość ta służy mi za punkt odniesienia dla analizy różnych powiązań i korespondencji między obrazem filmowym a żywiołem historii. Nieustannie konfrontuję swoje odczytania z najważniejszymi teoriami komizmu (Henri Bergson, Zygmunt Freud, Alenka Zupančič) oraz innymi dyskursami, które trwale naznaczyły humanistykę XX wieku: psychoanalizą, marksizmem, szkołą frankfurcką, poststrukturalizmem, itd. Celem książki jest stworzenie oryginalnego, podwójnego portretu, w którym Charles Chaplin będzie zarazem obiektem badań, jak i narzędziem do objaśniania złożonych procesów współczesnej kultury. Liczne i rozbudowane refleksje teoretyczne – dotyczące teorii obrazu, cielesności, temporalnego wymiaru komedii, itd. – są tu nieustannie konfrontowane, a niekiedy wprost wyprowadzane z analizy konkretnych filmów, pojedynczych scen czy decyzji montażowych. W ten sposób kulturoznawcze spojrzenie na kino nie przestaje być jego uważną i wnikliwą lekturą, a same filmy nie są jedynie pretekstem do teoretycznych uogólnień, lecz przeciwnie – same „wytwarzają teorię”.

Książka składa się z pięciu rozdziałów – poprzedzonych krótkim wstępem – z których każdy podejmuje kluczową dla całości pracy kwestię relacji między komedią a historią z innej perspektywy, ukazując za każdym razem nowe aspekty twórczości Chaplina. W pierwszym rozdziale, zatytułowanym *Genealogie burleski* rekonstruuje genezę formy filmowego slapsticku, którego mistrzem, ale i twórczym krytykiem, był Chaplin. Odwołując się do pojęcia „formuł patosu” wypracowanego przez Aby’ego Warburga, a także do teorii pochodzenia [*Herkunft*] obecnej u Friedricha Nietzschego, a odczytanej na nowo przez Michela Foucault, pokazuję, że chcąc uchwycić historyczne znaczenie jakiegoś zjawiska kulturowego, należy zwrócić uwagę na jego podwójną naturę: obiektu zanurzonego w historii, a także obiektu definiującego historię poprzez własne formy wyrazu i formy temporalnej kompozycji. Genealogia burleski jest więc poszukiwaniem zarówno jej pierwotnych form, nowoczesnych przemian i fluktuacji w zderzeniu z nowymi środkami artystycznymi (film), jak i tego, co zjawisko filmowego slapsticku mówi o samym dziedzictwie, transmisji kulturowej i aktualnej kulturze. Formułuję wniosek, że filmowa burleska jest zjawiskiem anachronicznym, łączącym ze sobą elementy ściśle nowoczesne i archaiczne formy wyrazu. Ta czasowa kontaminacja ukazuje także epokę rozkwitu burleski jako czas niejednorodny, pełen nieciągłości i wewnętrznych konfliktów. Zanurzenie w archaicznych formach imitacji, związanej z historią sztuki mimicznej, czyni z burleski przestrzeń, w której dochodzi do tego, co nazywam „odpodobnieniem przez naśladowanie”. Filmy Chaplina, i innych twórców slapsticku, naśladują nowoczesną rzeczywistość w tak precyzyjny sposób, że nieustannie ją zniekształcają, sprawiając tym samym, że wychyla się ona w kierunku czegoś, co trudno dokładnie osadzić na osi czasu. Naśladowanie nie jest imitacją istniejącego uprzednio, gotowego wzorca, lecz przeciwnie – naśladuje niejako to, co dopiero może się stać lub w pełni ukształtować. Charakterystyczny język filmowej burleski, który analizuję przywołując dyskusję na temat obrazu filmowego między Belą Balázsem a Siergiejem Eisensteinem, określam jako „pusty symbolizm” albo „symbolizację bez symboli”, czyli język doskonale zorkiestrowanych ruchów ciała i obrazu, ale nie podporządkowany żadnej nadrzędnej warstwie znaczeń. Język ten staje się rodzajem archaicznej – choć praktykowanej w samym środku nowoczesności – wróżby i w ten sposób pozwala „czytać to, czego nigdy nie napisano” (Hofmannsthal).

Trudno analizować genealogię burleski nie wskazując jej związków z karnawalem, czyli zjawiskiem, które w kulturze zachodu od stuleci, jak przekonywał

Michaił Bachtin, ujawniało „określony śmiechem aspekt świata”. Idąc śladami samego Bachtina, Rogera Caillois, a także Florensa Christiana Ranga, staram się pokazać, że w epoce nowoczesnej wyjątek, jakim niegdyś wobec codziennego porządku był karnawał, został włączony w sam środek systemu, który odtąd funkcjonuje tym intensywniej, im bardziej wydaje się wewnętrznie pęknięty i niespójny. Innymi słowy nowoczesność jest nieustannym karnawalem, świętem wpisanym w każdy dzień powszedni. Jak pisał Walter Benjamin „stan wyjątkowy stał się dziś regułą”, a filmowa burleska – z jej nieustannym balansowaniem na granicy między porządkiem i chaosem, rytmem i rozpadem, a także z charakterystycznym skupieniem na cielesności – stanowi doskonale świadectwo tego osobliwego splotu.

Aby ukazać ten splot możliwie konkretnie i wyczerpująco w rozdziale tym analizuję bliżej cztery aspekty karnawalizacji z jaką mierzy się burleska. Po pierwsze chodzi o histerię, czyli karnawał pragnienia. Pokazuję (między innymi za Rae Beth Gordon), że formy cielesnej ekspresji wypracowane w poprzedzających erę slapsticku wodewilach i kabaretach korespondowały z rozwijającym się wówczas dyskursem o histerii oraz sposobami jego propagowania. Przełom XIX i XX wieku, a także późniejsze dekady, ukazują podmiot ludzki, który nie mieści się już w swoich ramach, nieustannie zdradza oznaki wewnętrznego rozchwiania. Kino Chaplina, zwłaszcza w swej wczesnej fazie, również opiera się na ekspresyjnym nadmiarze, przerysowaniu tak znaczącym, że ukazującym świat jako przestrzeń zamieszkałą niemal wyłącznie przez histeryków. Po drugie, zajmuję się analizą karnawału przemocy, czyli wojną. Przede wszystkim chodzi o to, w jaki sposób filmy slapstickowe konstruują obraz nowoczesnego życia jako nieustannej brutalizacji codziennych stosunków, a następnie – w latach I wojny światowej – mierzą się z traumą wojenną zapisaną w ciele i umyśle nowoczesnego człowieka. Zarówno w głośnym *Charlie żołnierzem*, w którym Chaplin stara się opowiedzieć o Wielkiej Wojnie w formie komediowej, jak i w mniej znanym *Jego nowe zajęcie*, wojna obecna jest w sposób jawny (jako wątek fabularny albo odgrywany na planie zdjęciowym scenariusz), ale i niejawny (jako niszczycielski popęd odpowiedzialny za choreografię ciał i konstrukcję gagów). Filmy slapstickowe okazują się być doskonałym materiałem do analizy powierzchniowych i głęboko zapisanych śladów kulturowego i duchowego kryzysu, jakim wojna naznaczyła współczesną historię. Trzecim aspektem nowoczesnej karnawalizacji, jaki badam w tym rozdziale jest intensywny rozwój systemu kapitalistycznego, który nazywam karnawalem produkcji. Centralnym elementem tej części rozdziału jest analiza

rzeczywistości fabrycznej ukazanej w *Dzisiejszych czasach* Chaplina, gdzie całkowita automatyzacja i optymalizacja pracy prowadzi, paradoksalnie (ale zgodnie z wcześniejszymi rozpoznaniem na temat logiki karnawalizacji), do załamania produkcji i ekstatycznego zakwestionowania porządku pracy przez głównego bohatera. Swoją analizę tego filmu uzupełniam odniesieniem do *Niech żyje wolność* René Claira oraz do dwóch przykładów literackich umieszczających bohatera Chaplinowskiego w centrum systemu kapitalistycznego: *42 równoleżnik (U.S.A.)* Dos Passosa i *Bezrobotny Lucyfer* Aleksandra Wata. Czwartym wymiarem nowoczesnej karnawalizacji jaki opisuję w tym rozdziale jest doświadczenie wielkiego miasta, które nazywam karnawalizacją percepcji. Przy tej okazji rozważam wzajemne związki między Chaplinem a kinem awangardowym. Z jednej strony pokazuję inspiracje burleskowe obecne w kinie twórców takich jak Fernand Leger czy René Clair, z drugiej zaś przywołuję sekwencję *Dzisiejszych czasów*, w której nie sposób nie odnaleźć echa eksperymentów Dżigi Wiertowa czy Waltera Ruttmanna starających się oddać specyfikę doświadczenia wielkiego miasta w formie awangardowego montażu. Pierwszy rozdział książki kończy część poświęcona pojęciom „komicznego sejsmografu” oraz „komicznego zwierciadła”, w której pokazuję, że w świetle złożonej genealogii filmowej burleski dzieła Chaplina można traktować jako swoisty aparat pomiarowy zdolny odzwierciedlić najdrobniejsze wahania historii i że bliskie związki jego twórczości z najważniejszymi wydarzeniami XX wieku są nie tylko anegdotyczne, lecz sięgają najgłębiej ukrytych pokładów kulturowego doświadczenia.

W drugim rozdziale książki, zatytułowanym *Ciało w ciało z historią* podejmuję analizę roli cielesności w filmach Chaplina odwołując się szerzej do kategorii „formuł patosu” Aby’ego Warburga. Pokazuję, że w filmowej burlesce zaobserwować można specyficzne komiczne formuły cielesnej ekspresji, które podlegają podobnym uwarunkowaniom do tych, które w swej tragicznej wizji kultury opisywał niemiecki historyk sztuki. Swoje rozważania zaczynam od wskazania, że twórczość Chaplina stanowi idealną przestrzeń do tego, aby skomplikować prostą opozycję między komedią i tragedią, oraz zobaczyć jak konkretne formuły wyrazu mogą je ze sobą mieszać. Sam twórca *Dyktatora* twierdził, że jego twórczość wypełnia „zabawny ból” [*playful pain*], który odnaleźć można zarówno w komedii, jak i tragedii. Ten rodzaj pomieszczenia gatunków stanowi punkt wyjścia do definicji komicznego patosu oraz otwiera możliwość zbadania – co robię w następnej partii rozdziału – relacji jaką ów patos ustanawia między ciałem a obrazem filmowym. W

centrum tych rozważań umieszczam pojęcie gagu jako tego, co organizuje zarówno wizualny, jak i cielesny wymiar filmów Chaplina.

Według Aby'ego Warburga formuły patosu charakteryzuje: potęgowanie (nieustanne przekraczanie form ekspresji prowadzące do ich dynamizowania), kontrakcja i pasywność (kumulowanie jak największej energii w drobnych elementach kompozycji, kwestionowanie stabilność ciała, jego plastyczność), migracja i polaryzacja (formuły zmieniają miejsca swojego występowania, przemieszczają się, ale też zmieniają diametralnie swój charakter, potrafią ukazywać przeciwstawne wartości). Opierając się na tym katalogu cech, pokazuję, że wszystkie one znajdują swoje miejsce w twórczości Chaplina, chociaż ulegają zarazem charakterystycznej, komicznej transformacji. Potęgowanie staje się nie tyle drogą do wzniosłej pozy, ile otwarciem na materialność świata, który stale się rozpada; kontrakcja i pasywność pozwala ukazać paradoksalną sprawczość bohaterów, którzy stale potykają się o własne nogi; migracja i polaryzacja w filmach Chaplina oznacza natomiast nieustanne przechodzenie od śmiechu do wzruszenia, od ciężaru ludzkiego nieszczęścia do beztroskiej zabawy.

Równolegle do rozważań nad obecnością formuł patosu w burlesce Chaplina, w rozdziale tym analizuję różne aspekty gagu, zwłaszcza w kontekście jego udziału w konstruowaniu wizji historii. Po pierwsze więc pokazuję osobliwą relację pomiędzy gagiem a narracją. Z jednej strony, w kinie Chaplina gag stanowi najmniejszą jednostkę opowieści, z drugiej zaś – kwestionuje jej płynność, stale przerywa wątek skupiając uwagę widzów przede wszystkim na intensywności poszczególnych chwil. Ten niejednoznaczny stosunek do fabuły występuje także w odniesieniu do narracji historycznej (choćby w filmach takich jak *Charlie żołnierzem*), w ramach której gag pozwala kwestionować domknętą i jednoznaczną wizję wydarzeń. Gag można określić zatem jako zdarzenie, które nie zdołało stać się faktem historycznym. Zarazem jednak właśnie ono daje dostęp do wizji historii jako czegoś wciąż otwartego i podatnego na zmianę. Po drugie, analizuję relację między gagiem a symptomem: w obu przypadkach mamy do czynienia z zachowaniem mechanicznym, kompulsywnym i trudnym do wpisania w prostą przyczynowo-skutkową logikę. Różne cechy symptomu opisywane przez Sigmunda Freuda (takie jak kondensacja, wielorakie utożsamienie, kontaminacja różnych wymiarów czasu) znajdują swoje odzwierciedlenie w burleskowych gagach. Zarazem jednak w gagu dochodzi do pewnego istotnego przesunięcia, które pozwala traktować go jako element

uwalniający żywioł czasu z zamknięcia w powtarzalnym mechanizmie symptomu. W ten sposób burleska Chaplina jawi się jako miejsce „radowania się terażniejszością”, które przeciwstawia się „cierpieniu na reminiscencje”, które Freud utożsamiał z dynamiką symptomów historycznych. Po trzecie, dowodzę, że gag stanowi formę cielesnego cytatu o tyle, o ile opiera się on na pewnej stereotypizacji ludzkiego działania. Zarazem jednak gagi w filmach Chaplina znacznie rozszerzają tę funkcję. Jego umiejętność naśladowania stylów zachowania nowoczesnego człowieka jest tak zaawansowana, że ukazuje nie tylko sam schematyzm tych zachowań, ale także ujawnia ich kruchość i niestabilność. Gagi w dziełach autora *Świateł wielkiego miasta* są więc rodzajem niedopełnionego cytatu, w którym przywoływane gesty stają się od razu przestarzałe, historyczne. Jednak wprowadzenie ich w szalony rytm slapstickowych karamboli pozwala tchnąć w nich nowe życie, czyniąc je zarówno czymś minionym, jak i przyszłym. W ostatniej części tego rozdziału skupiam się na relacji między cielesnością a dialektyką, odwołując się do teorii komizmu Friedricha Theodora Vischera z jednej strony, z drugiej zaś do dialektycznej teorii patosu Siergieja Eisensteina. Komedia Chaplina jawi się tutaj jako alternatywna wersja dialektyki między ideą a zmysłowością, opartej na czymś, co nazywam „syntezą cielesną” albo „syntezą komiczną”. Nie prowadzi ona do żadnego finalnego rezultatu, lecz spaja przeciwstawne żywioły poprzez otwarcie, nieustanne utrzymywanie się „pomiędzy” sprzecznościami. Polem praktykowania owego „pomiędzy” jest właśnie obraz ciała wyposażonego w szeroki repertuar gagów.

Trzeci rozdział książki nosi tytuł *Zmysł terażniejszości* i podejmuje kwestię tego, w jaki sposób komedia odnosi się do swego historycznego „Teraz”. W tej części definiuję „komiczny zmysł historyczny”, który decyduje zarówno o tym, jak komedia osadza swoich bohaterów w terażniejszości, jak i o tym, jak ów sposób przylegania do czasu wpływa na wizję samej historii. Aby zilustrować specyfikę komicznego modelu terażniejszości odwołuję się do kategorii *clinamenu* Lukrecjusza, oraz do jej dwóch współczesnych odczytań – Gillesa Deleuze’a i Louisa Althussera. Świat burleski jest – podobnie jak rzeczywistość opisywana przez Lukrecjusza – światem nieustającego upadania cząsteczek, ich wzajemnego rozmijania się ze sobą, zbaczania z obranego kursu. Wszystkie relacje, dramaturgiczne napięcia, wątki narracyjne zawiązują się w tym świecie dzięki owej powszechnej omyłkowości. Powstała w ten sposób wizja historii jest, jak przekonuję, zarazem czysto materialistyczna (wszelkie symboliczne kategorie są tu wynikiem przypadku i zderzenia obcych sobie elementów) i

niedogmatyczna (również materializm staje się czymś podatnym na ciągle zmiany sensów).

Kluczowym wymiarem komicznego modelu historii jest paradoksalny stosunek, jaki komedia nawiązuje z terażniejszością. Z jednej strony, punktowe doświadczenie terażniejszej chwili jest niemożliwe, ponieważ każdy aktualny moment umyka zanim zostanie usymbolizowany, przekształcony w doświadczenie. W burlesce na tę niemożliwość spotkania z „Teraz” wydają się wskazywać nieustanne karambole, powtórzenia, omyłki, które sugerują, że w samym centrum obrazu znajduje się coś, czego nie sposób pokazać wprost. Z drugiej jednak strony, właśnie ten rodzaj krążenia wokół pustego miejsca „Teraz”, budowanie złożonych sposobów zaznaczania owego punktu, stanowi o wartości komedii, o jej specyficznym dostępie do doświadczenia czasu. Każda terażniejszość jest tu „Teraz niepoznawalności” (analogicznie do „Teraz poznawalności” Waltera Benjamina), którym to, czego nie sposób zobaczyć jest zarazem komunikowane nie wprost, za pomocą osobliwych ruchów ciał, szczególnej intensywności kolejnych scen, gagów i grymasów postaci, które wydają się balansować na granicy przedstawianego świata. Analizując konkretne sceny z filmów Chaplina albo powtarzające się w nich schematy pokazują, że komedia w jego wydaniu jest – jak pisał Gershom Scholem – rodzajem „przewidywania terażniejszości”. Terażniejszość nie jest w obrazie pokazywana, lecz niejako do niego dostawiona. Jest tak blisko, że można ją odczuć jedynie poprzez chwiejność samego obrazu, zgadnąć jej obecność na podstawie rozchwiania przedstawionego w filmie świata.

Ważną część tego rozdziału zajmuje analiza ostatniej sceny z *Dyktatora*, w której szczególnie, fabularna terażniejszość (żydowski fryzjer wzięty omyłkowo za Hynkela musi wygłosić publiczną mowę) nakłada się na istotny moment historyczny – inwazję Hitlera na Europę. Chaplin stale lawiruje w tej scenie pomiędzy jednym i drugim wymiarem filmu tworząc właśnie obraz dostawiony do historii, otwarty na to, co nie mieści się w fabule filmu, ale nieustannie ją nawiedza. Przemowa fryzjera staje się zarazem apelem samego Chaplina do pogrążającego się w wojnie świata. Jej finałem jest pełne nadziei proroctwo nadchodzącej zmiany, które główny bohater kieruje do Hannah, swej ukochanej. Innymi słowy: nawiązanie do Historii, która dzieje się aktualnie poza kadrem stanowi dla twórcy *Dyktatora* sposób na uratowanie historii przed katastrofą, wprowadzenie do niej komicznego wirusa, który umożliwi



odmianę sytuacji albo przynajmniej wyobrazenie sobie alternatywnego rozwoju wypadków.

W wielu innych filmach Chaplina pojawia się podobny – choć być może mniej oczywisty – rodzaj „eksplozji chwili”, w której ujawnia się szczególny, komiczny zmysł historyczny. Polega on na nieustannym rozbijaniu ciągłości historii, którego efektem jest ukazanie każdego poszczególnego momentu jako potencjalnego pola wybuchowej, rewolucyjnej zmiany. W każdej chwili historia może całkiem zmienić swój tor, czego wyrazem jest intensywność obrazów burleski z jednej strony, a wywoływany przez nie śmiech z drugiej. Chaplinowskie gagi są tak skondensowane, że wydają się podobne do fajerwerków, które atakują percepcję nie dając możliwości zrozumienia wszystkich swoich znaczeń. I w ten sposób wydają się docierać najbliżej doświadczenia czasu, ponieważ nie pozwalają zastygać mu w żadnej trwałej figurze, bądź symbolu. Historia (zarówno ta opowiadana w filmie, jak i ta dziejąca się poza kadrem) nie daje się już więc pomyśleć jako linearny ciąg wydarzeń, lecz przybiera formę zygzaka, błyskawicy albo girlandy – figur często pojawiających się w filmach Chaplina.

Trzeci rozdział książki kończy część poświęconą kategorii powtórzenia rozumianego jako jeden z głównych sposobów docierania do jądra terażniejszości, a zarazem będącego kluczową zasadą zarówno pracy Chaplina na planie, jak i konstrukcji fabuły w jego filmach. Rozważam ten problem w kontekście filozoficznych dyskusji na temat powtórzenia jako mechanizmu dziejów, której dwa punkty orientacyjne stanowią: stwierdzenie Marksa o tym, że każda rewolucja jest *de facto* powtórzeniem momentu z przeszłości oraz idea powtórzenia do przodu sformułowana przez Kierkegaarda. Pytanie o to, czy powtórzenie może wytwarzać coś nowego ma ścisły związek z wizją historii i jej możliwych reprezentacji. Przekonuję, że doprowadzone do perfekcji u Chaplina powtórzenie staje się w jego filmach nie tyle utrwalaniem zastanego obrazu rzeczywistości, ile drążeniem w nim nowych kolein. Tym samym komiczne powtórzenie nie jest oksymoronem, lecz pokazuje, że właśnie to, co już znane może być – w specyficznych warunkach – najbardziej śmieszne. To dzięki konstruowaniu i dekonstruowaniu rytmicznych powtórzeń w konkretnych scenach swych filmów Chaplin osiąga efekt największego komizmu. Zarazem jednak jest w stanie badać konkretne mechanizmy tworzenia historii, montować je w nowy sposób. Kontrapunktem dla interpretacji różnego typu powtórzeń w filmach Chaplina jest zamykająca rozdział analiza jego opublikowanego

w 1938 roku opowiadania *Rytm*, które dotyczy egzekucji popierającego republikanów komika w trakcie wojny domowej w Hiszpanii. Mechanizm repetycji oraz jego udział w kształtowaniu wydarzeń historycznych jest w nim ukazany w najdrobniejszych szczegółach.

Rozdział czwarty, zatytułowany *Historia jako odpodobnienie* składa się z siedmiu części zogniskowanych wokół różnych aspektów tego samego zagadnienia: w jaki sposób komedia czyni historię czymś nieobliczalnym, jak zniekształca jej ustalony obraz lub reprezentację? Rozwijane w ramach tych części refleksje dotyczą więc tego, jaką rolę w rozumieniu historii odgrywa komizm rozumiany zarazem jako szukanie regularności (w postaci rytmu, powtórzenia, automatyzmu) oraz jej rozbijanie (karambol, omyłka, eksplozja).

W pierwszej części omawiam sposób, w jaki Chaplin gra z figurą podobieństwa, podwojenia, rozpoznania siebie w lustrzanym odbiciu. Jego dzieła stale komplikują moment pełnego rozpoznania każąc swym bohaterom nieustannie gubić się w swoich podobiznach. Ma to fundamentalne znaczenie dla wizji historii, czego najlepszym przykładem jest *Dyktator*, w którym aktualne wydarzenia polityczne na świecie (pochód nazizmu przez Europę) zostają „odkształcone” przez włączenie ich do serii gagów i komicznych nieporozumień.

W drugiej części rozwijam wątek zaburzonego albo spotęgowanego podobieństwa analizując dwa niezrealizowane, i szerzej nieznanne, scenariusze do filmu o Napoleonie (autorstwa Jeana de Limur oraz samego Chaplina wraz z Johnem Stracheyem), jaki Chaplin chciał nakręcić w latach 30. W obu wersjach główną figurą organizującą narrację jest figura sobowtóra uruchamiająca motyw uciekania od własnego przeznaczenia rozumianego nie tyle jako indywidualny los, ile jako zestaw praw rządzących historią. Sobowtór jest również narzędziem do rozbrojenia figury wodza, uwikłania go w nieustanną walkę z własną legendą albo z własnym wizerunkiem. Motyw ten powraca w *Dyktatorze*, w którym Chaplin, jak przekonywał André Bazin, wikła się w mimetyczny pojedynek z Hitlerem. Analizując różne strategie i konteksty dekonstrukcji postaci dyktatora proponuję koncepcję „dysocjacji przez podobieństwo”, a więc takiego namnożenia podobieństw, odpowiedniości i korespondencji, że zaczynają one zaburzać cały obraz rzeczywistości, paradoksalnie uniemożliwiając jej wierną reprezentację.

W trzeciej części rozdziału podejmuję temat śnienia, zasypiania i przebudzenia obecny w filmach Chaplina. Odwołuję się z jednej strony do koncepcji

życia społecznego jako upowszechnionego somnambulizmu (Gabriel Tarde), z drugiej zaś do porównania między dowcipem a marzeniem sennym w pismach Freuda. Kolejnym wymiarem tej analizy są różne interpretacje projekcji filmowej, w tym pojęcie „przed-śnienia” rozwijane przez Raymonda Belloura. W burlesce Chaplina obecna jest – jak przekonuję – zarówno wizja historii jako snu, z którego obudzić może bohaterów tylko udany gag (*Charlie żołnierzem*, *Dyktator*), jak i przekonanie o tym, że komedia może budzić samą historię z odrętwienia i unieruchomienia w jej przedstawieniach. Ten ostatni wątek rozwijam analizując pierwszą scenę *Światel wielkiego miasta*, w której Charlie budzi się na pomniku i w ramach swojej porannej rutyny mimowolnie igra z uświęconymi historycznymi symbolami. Interpretacja Freudowskiego pojęcia „resztek z dnia” w świetle wzajemnych zależności między jawą a snem pozwala mi, na koniec, pokazać momenty styku między snem a jawą i obecność w filmach Chaplina nierozzerwalnego splotu tych dwóch wymiarów doświadczenia.

Tematem czwartej części rozdziału jest relacja między historią, komedią i katastrofą. Wychodzę tu z założenia, że jeśli burleska opiera się na serii mikro-katastrof, jej struktura narracyjna może w istotny sposób modyfikować możliwość przedstawienia katastrof w większej skali. Chaplin w swej twórczości mierzy się z dwiema takimi historycznymi wydarzeniami: Zagładą oraz wybuchem bomby atomowej. Pokazuję, że *Dyktator* oraz *Pan Verdoux* wpisują się w szeroką dyskusję na temat etycznych i politycznych ograniczeń satyry (co pokazuję odwołując się do szeregu autorów takich jak: Rudolf Arnheim, Theodor W. Adorno, Bertolt Brecht, Slavoj Žižek) w obliczu niewyobrażalnego ludobójstwa, będąc w istocie filmami epoki „po Auschwitz”. W przypadku drugiej katastrofy granice wyobraźni i reprezentacji wyznacza możliwość końca wszelkiego życia na ziemi. Aby pokazać jak komedia może wskazywać to, co nieprzedstawialne poddaję lekturze niezrealizowany scenariusz, jaki dla Chaplina napisał James Agee, opowiadający o losach trampa w świecie po atomowym kataklizmie. Zestawiam różne jego fragmenty z filozofią Günthera Andersa, *Końcówką* Samuela Becketta oraz apokaliptyczną komedią *Świat, ciało i szatan* Rinalda MacDougalla.

W piątej części rozdziału skupiam się na wątkach krytyki społecznej występujących w filmach Chaplina. Interesuje mnie przede wszystkim sposób, w jaki udaje mu się przekraczać horyzont myśli krytycznej przy zachowaniu jej zdobyczy. Filmy takie jak *Dzisiejsze czasy* czy *Pan Verdoux* są bezwzględnie wiwisekcją

niesprawiedliwości społecznej i ideologii organizującej życie nowoczesnego człowieka. Odczytane w kontekście Brechtowskiego efektu obcości oraz pojęcia wstrząsu (*Erschütterung*) demaskacyjne efekty Chaplina okazują się jednak przede wszystkim sposobem na dotarcie do rzeczywistej historii, śledzenie jej fluktuacji w krytycznej perspektywie, ale bez nakładania na nią siatki gotowych pojęć z arsenału krytyki ideologicznej. Tego przemieszczenia dokonuje on poprzez nieustanne wariacje na temat podwójnej tożsamości, ukrywania się, demaskacji, dekonspiracji, ślepoty i olśnienia, z których rodzi się całkiem niejednoznaczny splot prawdy i pozoru. Chaplin tworzy w ten sposób rodzaj nowej „wiedzy komicznej”, w której dostęp do rzeczywistej historii zależy od zgody na pomyłkę, ignorancję i zagubienie, a nie od szukania pozycji kogoś, kto uosabia pełnię prawdy.

W szóstej części rozwijam problematykę politycznego zaangażowania Chaplina oraz politycznego znaczenia jego lektury historii. Powołana przez senatora McCarthy’ego słynna Komisja do spraw Działalności Antyamerykańskiej przypisywała Chaplinowi sympatie komunistyczne, co doprowadziło ostatecznie do jego emigracji ze Stanów Zjednoczonych. Sam Chaplin nie precyzował swojego stanowiska, prowadząc swoistą grę z nastrojami antykomunistycznymi, jakie panowały wówczas w Ameryce. W swoich rozważaniach skupiam się na figurze młodego komunisty w *Królu w Nowym Jorku* traktując ten film jako komentarz Chaplina do nagonki na niego samego. Następnie analizuję różne odmiany figury ludu obecne w jego filmach, aby następnie skupić się na słynnej scenie z *Dzisiejszych czasów*, w której Charlie omyłkowo staje na czele robotniczej demonstracji. Ten i inne przykłady z filmu dowodzą, że Chaplin był najbardziej rewolucyjny tam, gdzie jego komizm stykał się z wrażliwością społeczną. Jeśli kiedykolwiek był komunistą to w żartach, bo tam najżywiej (i najbardziej swobodnie) manifestowała się jego natura utopisty. Zarazem jednak właśnie w tych momentach udawało mu się neutralizować opresyjną naturę współczesnego kapitalizmu, z którą komunizm miał przecież walczyć.

W siódmej części rozdziału stawiam pytanie czy historię można opowiedzieć w formie bajki i jakie są tego efekty wizualne? Jak wiadomo od Ernsta Blocha czy Siegfrieda Kracauera, baśń i bajka to formy niosące w sobie energię utopii. W filmach Chaplina pełno jest elementów naiwnej, sielankowej wyobraźni, jawnie sztucznej estetyki. Pokazuję, że za pomocą takich uproszczeń stara się on niekiedy dotknąć rzeczy poważnych, a nawet dramatycznych; na przykład wówczas, gdy kręci

*Pożyczkę wolności* opowiadając o I wojnie światowej (i zachęcając do finansowego wspierania armii amerykańskiej) w formie maksymalnie uproszczonej przypowieści. Dąży w ten sposób do odsłonięcia śladów dzieciennego, niewinnego doświadczenia historii, zasłoniętego przez ponawiany ciąg katastrof i niezawinionych cierpień. Jego komedia służy też do ocalenia ostatnich okrucichów tej szczęśliwości, zachowanie jej migotliwego obrazu w samym centrum nowoczesności.

Siódmy, ostatni rozdział książki nosi tytuł *Postacie burleski*. Jego punktem wyjścia jest pytanie o status wykreowanego przez Chaplina bohatera. Przy bliższej obserwacji okazuje się bowiem, że jego charakter ulegał wielu transformacjom, a jego obecność w kolejnych filmach wcale nie jest oczywista (oryginalne tytuły większości z nich w ogóle o nim nie wspominają, a napisy różnie nazywają postać graną przez Chaplina). W rozdziale tym zastanawiam się jak można by opisać świat filmów Chaplina bez odwołania się do Charliego jako głównego elementu organizującego. Odwołując się do koncepcji „postaci pojęciowych” Gillesa Deleuze’a, czyli bohaterów służących filozofom do zilustrowania problemów teoretycznych (np. Don Juan u Kierkegaarda czy Zaratustra u Nietzschego) tworzę tu koncepcję „postaci burleskowych”, które uosabiają siły historyczne ujawniane w komicznym obrazie dziejów. Chaplin grając główne role w swych filmach stanowi uosobienie tych sił, o tyle szczególne i wyjątkowe, że należałoby je w zasadzie nazwać „uosobliwieniem”. W dalszej części rozdziału, posługując się przykładami z różnych filmów i interpretując poszczególne sceny lub gesty, omawiam trzy takie postacie. Są nimi: komiczny mesjasz, który ratuje świat przed katastrofą dzięki swej niezręczności; ubogi dandys, który swą imitowaną elegancją podtrzymuje nadzieję wykluczonych na zmianę swojego położenia; wreszcie: linoskoczek, który nieustannie balansuje na granicy skonfliktowanych sił historii i polityki stając się ucieleśnieniem rozedrganego i pełnego napięć obrazu dziejów.

##### 5. Omówienie pozostałych osiągnięć naukowo-badawczych (artystycznych).

Od czasu obrony doktoratu i opublikowania książki *Idea potencjalności. Możliwość filozofii według Giorgio Agambena* (2012) na podstawie rozprawy doktorskiej, moje zainteresowania badawcze skupiły się przede wszystkim na badaniach kulturowych dotyczących wizualności. W tym czasie opublikowałem

szereg artykułów naukowych i esejów oraz wygłosiłem liczne referaty na krajowych i międzynarodowych konferencjach, a także wiele wykładów gościnnych w instytucjach akademickich i kulturalnych. Od 2013 roku jestem także jednym z redaktorów internetowego czasopisma naukowego „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” (pismowidok.org), które szybko stało się ważnym punktem odniesienia dla badaczy i czytelników zainteresowanych kulturą wizualną, a także zyskało status pisma punktowanego przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego. Od 2012 roku jestem członkiem komitetu redakcyjnego serii wydawniczej „Nowa Humanistyka” (Wydawnictwo IBL PAN), w ramach której ukazało się ponad 40 tomów z różnych dziedzin współczesnych nauk humanistycznych.

Od roku 2012 roku, oprócz monografii *Chaplin. Przewidywanie terażniejszości* (za którą otrzymałem nagrodę im. Bolesława Michałka za najlepszą filmową książkę roku 2017, przyznawaną przez miesięcznik „Kino”) opublikowałem trzy autorskie książki, które – choć dotyczą bardzo różnych zagadnień – tworzą spójny projekt badania kultury wizualnej w oparciu o praktyki artystyczne analizowane w szerokim kontekście teoretycznym, historycznym i kulturowym. *My też mamy już przeszłość. Guy Debord i historia jako pole bitwy* (2015) jest oryginalną monografią jednego z najważniejszych myślicieli XX wieku, założyciela ruchu sytuacjonistycznego, a także autora filmów i tekstów literackich. W swojej książce skupiam się przede wszystkim na tym, jak Debord, twórca pojęcia „społeczeństwa spektaklu”, rozumiał czas i historię oraz jaką rolę w artykułowaniu jego wizji miały obrazy. Książka ta pokazuje specyficzny tryb pisarstwa uprawianego przez francuskiego teoretyka, w którym to, co najbardziej rewolucyjne wyraża się, paradoksalnie, w formie nostalgicznej, elegijnej czy wspomnieniowej. Krytyka współczesnego świata jest dla Deborda, jak dowodzę, równoznaczna z krytyką dominującego w nim modelu historyczności. Tę zaś uprawia on nie tylko w swoich pismach, ale także w filmach, ulotkach, eksperymentalnych mapach, kolażach czy grach planszowych. Wszystkie te formy praktyk kulturowych mają ten sam cel: stworzyć taki model czasu, który byłby w stanie wyzwolić ludzkie doświadczenie spod dominacji spektaklu.


*Foto-konstelacje. Wokół Marka Piaseckiego* (2016) nie jest klasyczną monografią artysty, dokumentującą jego dokonania w sposób uporządkowany i historyczny. Jest to raczej rozprawa na temat fotografii jako praktyki egzystencjalnej oraz różnych kulturowych odniesień i rezonansów, w jakie praktyka ta jest wpisana.

Twórczość Marka Piaseckiego stanowi tu nieustanny punkt odniesienia, inspirację dla poszukiwań teoretycznych oraz konstruowania nieoczywistych korespondencji między obrazem fotograficznym a kinem, teatrem czy literaturą. Konfrontuję zdjęcia Piaseckiego z najważniejszymi teoriami na temat fotografii (R. Krauss, V. Flusser, R. Barthes) oraz z innymi bliskimi mu twórcami polskiej kultury, m.in. T. Kantorem czy M. Białoszewskim. Celem tych zabiegów jest stworzenie oryginalnej perspektywy badawczej, w której szerokie spojrzenie na kulturową rolę fotografii może łączyć się ze szczegółową analizą artystycznych środków użytych do wytworzenia obrazu, a także z teoretycznym opracowaniem relacji między fotografią a egzystencją.

*Migawki z tradycji uciśnionych* (2017) to książka poświęcona różnym sposobom wizualnego przedstawienia migracji. Jej głównym punktem odniesienia są filmy i fotografie artystyczne, które starają się przełamać dominujące formy reprezentacji uchodźców albo takie, których autorzy sami doświadczyli bolesnej kondycji wygnania. Książka składa się z dwóch części, zatytułowanych *Odkrywanie Ameryki* oraz *Porwanie Europy*. W pierwszej z nich, skupiam się na twórczości Jonasa Mekasa, jednego z założycieli amerykańskiej awangardy filmowej oraz filmie Georges'a Pereca oraz Roberta Bobera poświęconym Ellis Island. Zastanawiam się przede wszystkim nad tym, jaki wpływ na wizualny język tych twórców miało doświadczenie wygnania, którego doświadczyli wprost, albo którego skutki odczuwali w swym otoczeniu. W drugiej części książki, odwołując się do licznych badań antropologicznych na temat doświadczenia migracji, podejmuję temat politycznej, historycznej i kulturowej roli obozu we współczesnym świecie, a następnie badam twórczość artystów, którzy starają się za pomocą niestandardowych środków wizualnych pokazać doświadczenie ludzi przebywających w obozowisku dla uchodźców w Calais. *Migawki z tradycji uciśnionych* są więc próbą skonstruowania narracji o zapomnianej części współczesnej historii oraz opisanie wizualnych form wyrazu oraz transmisji tej ukrytej tradycji.

Zainteresowanie wizualnymi przedstawieniami migracji było także podstawą pracy nad internetowym atlasem wizualnym *Refugee Atlas* ([refugeeatlas.com](http://refugeeatlas.com)), który powstawał w ramach międzynarodowego projektu realizowanego w czterech europejskich miastach: Warszawie, Bolonii, Antwerpii i Paryżu. Inspiracją dla tego przedsięwzięcia był *Bilderatlas Mnemosyne* Aby'ego Warburga, w którym kulturową historię form wyrazu przedstawił on w formie montażu obrazów. Również *Refugee Atlas* podąża tą drogą wykorzystując jednak możliwości, jakie stwarza nowa,

internetowa, platforma prezentacji wizualnej. Efektem mojej wieloletniej pracy wokół tematyki uchodźczej jest także 14 numer czasopisma „Widok. Teorie i praktyki kultury wizualnej” zatytułowany *Uchodźcy: obrazy migracji, pamięć w ruchu*. Tematykę tę chciałbym rozwijać rozszerzając ją w kierunku badań nad antropologią obrazu i antropologią wizualną.

A handwritten signature in black ink, consisting of a large, stylized initial 'M' followed by a series of connected, wavy lines.