

Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Факултет по славянски филологии
Катедра по теория на литературата



Стефан Василев Гончаров (Прасков)

Автореферат

На дисертационен труд на тема:
“Видео есето и идеята за критика в дигиталната епоха: Опит и събитие”
за присъждане на научната и образователна степен „Доктор“

Направление:
2.1. Филология (Теория на литературата)

Научен ръководител:
проф. д-р Годор Христов

София

2024

Дисертационният труд е обсъден и насрочен за публична защита на заседание на катедра „Теория на литературата” към Факултета по славянски филологии на Софийския университет „Св. Климент Охридски“, проведено на 28. 06. 2024 г.

Защитата на дисертационния труд ще се проведе на в зала на Софийския университет „Св. Климент Охридски“ пред жури в състав:

проф. д-р Стоян Ставру, ИЛ-БАН

доц. д-р Огнян Ковачев, СУ „Св. Климент Охридски“

доц. д-р Камелия Спасова, СУ „Св. Климент Охридски“

доц. д-р Боян Манчев, НБУ

доц. д-р Ина Димитрова, ПУ "Паисий Хилендарски"

Дисертационният труд е с обем 318 страници. Състои се от пет глави с увода и заключението. Библиографията съдържа 198 заглавия на български, английски, френски и немски език. Мултимедията съдържа 189 заглавия на филми, видеа и др. Приложените материали включват 31 фигури и изображения.

Съдържание

1. Увод / 3		
2. Въведение	в	полето
		на
		опита
2.1. Определението на есето като (не)възможност / 14		
2.1.1. За (не)човешките предпоставки на дисертацията / 22		
2.2. Предварителен опит / 27		
2.3. Стесняването на полето или “За една ненаписана дисертация” / 31		
2.4. Към аудиовизуалното есе и отвъд / 39		
2.5. Аудиовизуална наука? За видео есето и академията / 44		
2.6. Аудиовизуалното есе като естетически обект / 49		
2.6.1. Анклави и теории на 'високия' есеизъм / 54		
2.6.2. Теоретичен обзор / 58		
2.6.3. Относно някои от критиките към популярните форми на есеизъм / 70		
3. Мрежовото есе – (пред)история и опити		
3.1. Ретроактивни канони / 85		
3.1.1. Още един пример и две категории: Опит върху Едуард Мейбридж / 95		
3.2. Следвоенният есеизъм: Наследството на Европа и опитът / 102		
3.3. Бъдещето на киното / 113		
3.4. Педагогически екскурс: Есеистичната общност / 119		
3.4.1. Приемствеността на опита днес / 128		
3.5. От филм към видео: Бележки за контекста / 144		
3.5.1. Видеоизкуство: между естетическия експеримент и (не)възможния опит / 148		
3.5.2. Преглед на някои ключови творби / 159		
4. Дигиталност и мрежовост: Експликация на теоретичната рамка		
4.1. Езикът на новите медии: Запис и презентация, мяра и репрезентация / 177		
4.2. Общата мяра на дигиталното: Модулност и отчленимост / 191		
4.3. Програмиране и автоматизация: Остранностяване и фамилиаризация / 193		
4.4. Вариативност и грижа / 199		
4.5. Зашиването в дигиталното кино / 205		
4.5.1. За понятието зашиване / 206		
4.5.2. Разшиване на дигиталното кино / 226		
4.6. Културно транскодирание / 240		
5. Заключение	/	261
Библиография	/	267
Мултимедия	/	279
Приложения / 288		

Първа глава: Увод

Стъпвайки на автори като Ален Бадиу и Тимъти Коригън това изследване изхожда от идеята, че есето е субективна практика, която се разгръща като интервенция или самопречупваща се рефлексия в един или друг свят. И по-точно – то е преработваща наличното операция, която произвежда своя субект под формата на опит, експеримент или съждение, тоест на *essai*, в рамките на някоя 'общочовешка' област (изкуството, науката, политиката и/или любовта).¹ Текстът отчита факта, че съществуват и други определения за есе, но все пак борави именно с това поради две причини. Първо, защото заема позицията, че само един 'оперативен' подход към есеистичното е в състояние да отчете всички негови разнородни превъплъщения (проявяващи се на нивото на различни медии и исторически контексти). И второ – тъй като гореописаната постановка, представяща есето като вътрешносветова интервенция, позволява на опита да бъде третиран като онтологичен проблем (а една от основните тези на тази дисертация е, че той е именно такъв). Затова и настоящият труд задава и се старее да отговори най-вече на следния въпрос: “Какво предполага да се опитваш и съответно – проваляш (днес)?”

За да се адресира и анализира подобен казус в контекста на съвременната ни, дигитално-мрежова ситуация, текстът се опира най-вече на работата на френския философ Ален Бадиу. Има най-общо три причини защо есето е третирано от перспективата именно на неговите онтологични теории. Първо, парадигмата на Бадиу позволява 'прагматично' да се изследва опита като 'сноп от операции', които се стремят да артикулират някаква субективна истина, преработвайки наличното в ситуацията под формата на интервенции. За да се онагледят това твърдение са използвани най-вече понятия от първите два тома на *Битие и събитие* – знаковият труд на французина, в който той се стреми да изгради и формализира една цялостна, оперативна онтология на множественото и единицата, на истината като събитие, на ситуацията като статукво, на света като явяване и на субекта като тяло, което въплъщава нещо (не)възможно в настоящето. На второ място може да се отбележи, че онтологията на дигиталните медии (и съответно на опитите, които те опосредяват) би могла да бъде изследвана през философската такава на Бадиу, доколкото и двете са математически обусловени от възможностите на отчленимото (дискретното). И

¹ Alain Badiou, *Logics of Worlds: Being and Event II* (London: Bloomsbury Publishing), 77

трето – французинът е един от последните важни френски философи на киното (другият такъв е Жак Рансиер), като трябва да се отбележи малко известния факт, че той пише филмова критика от 1950 г. насам, като през 1993 г. открива списанието *L'art du cinéma* заедно с кинокритика/режисьора Дени Леви.

Въпреки че в основата на тази дисертация е залегнала парадигмата на Бадиу, много от идеите в текста са доуплътнени с помощта и на психоаналитични, и медийно-теоретични понятия. Що се отнася до първите, най-осезаемо е присъствието на Жак Лакан, от една страна, защото има множество допирни точки между него и френския философ (който преработва идеите му по свои начин), а от друга, тъй като немалка част от кинотеорията борави с негови понятия. Поради тази причина се появяват и имена на автори като Жан-Пиер Одарт, Жан-Луи Бодри, Лора Мълви и др., които по един или друг начин боравят с лаканиански постановки. В областта на медийната теория текстът се опира най-вече на Лев Манович, тъй като идеите му за устройството и особеностите на дигиталното биха могли оперативено да се сговорят с тези на Бадиу за структурата на онтологичното (на презентацията и репрезентацията). Същевременно се появяват и имена на изследователи на видео технологиите като Ивон Шпилман и Джийн Йънблъд, чрез които се контекстуализира прехода от аналоговата към цифровата медия. От друга страна, за да се скицира историята (на теорията) на аудиовизуалния есеизъм, дисертацията работи с немалко киноведи като Лъорен льо Форестие и Томас Елзесер, както и с автори, специализирани конкретно в областта на филмовото есе, като Тимъти Коригън, Нора М. Алтър, Рик Уорнър и др. Тяхната работа позволява да се постави онтологичния въпрос за кинематографичния опит в контекста на разнородните му превъплъщения и метаморфози, които той претърпява от изобретяването на седмото изкуство до днес. Освен това подобен подход би могъл да помогне на читателя да придобие поне някаква представа за историята (на теоретичните залози) на аудиовизуалния есеизъм, тъй като това е област, която все още не е била изследвана на академично ниво в България.

Заради обема и полиморфният характер на темата може да се каже най-общо, че целта е да се изследва есето като (не)решим онтологичен проблем, като се обобщят в процеса на работа откритията, въпросите и отговорите, които тази интерпретативна постановка позволява да се формулират. В този смисъл дисертацията има известен есеистично-експериментален характер, доколкото заема една позиция и се опитва да

проследи нейните последствия и заключения, докдето е способна. Както става ясно подобен подход от една страна напълно отговаря на изследователските стратегии в академичното поле на аудиовизуалния есеизъм, а от друга – на екзистенциално-аксиоматичната философия на избора и верността на Бадиу. Същевременно текстът има и поне една по-конкретна цел, а именно – да демонстрира, че есеистичното би могло да бъде мислено като сноп от операции. В случая то бива разгледано като сбор от три процедури, като дисертацията не изключва, че би могло да има и други, които не са били забелязани в процеса на работа. Операциите, които биват третираны като съставлящи опита са критиката, кураторството и педагогиката, като е направен опит да се илюстрира как те работят с помощта на конкретни аудиовизуални есета.

Втора глава: Въведение в полето на опита

Дисертацията е разделена на три “тематични блока”. Настоящият представлява пространно въведение в света на есето, което маркира някои от концептуалните предпоставки на настоящия труд. Главата започва с раздел (2.1.), който предлага кратък обзор на някои от най-важните опити да се даде дефиниция на самия 'опит', като целта е да се онагледят идеята, че есеистичното (не) може да бъде недвусмислено определено. То е винаги междина или зев между поне две други категории – 'среда' между прозата и поезията (Марк Бензе),² факта и фикцията (Нора Б. Алтър),³ частното и публичното (Тимъти Коригън),⁴ драмата и епоса (Гилбърт Кийт Честъртън)⁵ и др. Обзорът на тези идеи е рамкиран от преглед на етимологичните конотации на думата *essai*. Тя идва от латинското съществително *exagium* (претегляне, баланс), самото то произхождащо от глагола *exigo*, което може да означава изхвърлям, изисквам, меря, претеглям, определям, установявам, изследвам, тествам, понасям и др. В повечето случаи теоретици, занимаващи се с есеизма, стъпват на основните значения на *essai* и мислят есеистичното като опит или

² Max Bense, “On the Essay and its Prose” in *Essays on the Essay Film* (New York: Columbia University Press, 2017), 52

³ Nora M. Alter, *The Essay Film After Fact and Fiction* (New York: Columbia University Press, 2018), 22

⁴ Timothy Corrigan, *The Essay Film: From Montaigne, After Marker* (Oxford: Oxford University Press, 2011), 198

⁵ G.K. Chesterton, “The Essay” in *Essayists on the essay: Montaigne to our time* (Iowa: University of Iowa Press, 2012), 57-60

експеримент. Като изключение е изтъкнат Жан Старобински, който посяга към етимологичната връзка на *essai* с *examen* (през *exigo*) – дума, която може да означава и 'рояк'.⁶ През това значение, той стига до заключението, че “есето като нищо би могло да бъде и взискателно прегляне, и разсъдлив изпит, и един словесен рояк”.

Като оставим изключенията настрана, в раздела са разгледани най-вече два опита върху темата – *Есето и неговата проза* на Макс Бензе и *Есето като форма* на Теодор Адорно. Първият определя есето като вид “*ars combinatoria*”. За него при есеизма “чистото знание” отстъпва на “въображението”, което ре-комбинира и трансформира условията, детерминиращи обекта на опита. Целта не е да се “разкрие дефиницията” на разглеждания предмет, а да се разбере нещо за “сумата от фактори”, обуславящи възможността на този обект да съществува именно като такъв.⁷ Към това разсъждение Бензе добавя и идеята, че “есето е формата на критическата способност на ума ни” – една “екзистенциална категория”, която се е 'екстериоризирала' в полето на литературата под името на есето.⁸

При Адорно пък есето е разгледано в кодовете на негативната диалектика – като “хибридна”, “непоследователна” и “фрагментарна” форма, която “асистематично” и “критически” третира някакъв (културен) обект, изправяйки го пред собствените му илюзорни/идеологически основания.⁹ За него “есето е еманципирано от компулсията на идентичността”¹⁰ (затова и не може да се говори за неговата 'жанровост'), а “формалният закон”, който го организира е само и единствено “ереста”.¹¹ Затова то непрекъснато (критически) се съпротивлява на всякакви тотализиращи постановки.

След Адорно и Бензе са отбелязани и идеите на множество други автори по темата. Сред тях са Мишел дьо Монтен, Дьорд Лукач, американският есеист Филип Лопейт, писателят Уилям Карлос Уилямс, мексинаксия есеист Габриел Заид, литературоведа Робърт Лейн и др. Тук може да се открие Реда Бенсамая, който в своята книга върху есеистичното писане на Ролан Барт определя есето 1) като “тактика без стратегия...

⁶ Jean Starobinski, From “Can One Define the Essay?” in *Essayists on the essay* (Iowa: University of Iowa Press, 2012), 110-111

⁷ Max Bense, “On the Essay and its Prose”, 57

⁸ Ibid., 55

⁹ Theodor W. Adorno, “The Essay as Form” in *Essays on the essay film* ed. by Nora M. Alter, Timothy Corrigan (New York: Columbia University Press, 2017), 60-81

¹⁰ Ibid., 74

¹¹ Ibid., 81

същностно противопоставена на философските системи”¹² и 2) като “момент на писане преди жанра, преди жанровостта – то е матрица на всички жанрови възможности”.¹³ От тази гледна точка опитът не съществува преди да бъде разписан (или перформативно изпълнен), защото той е виртуален – изтъкан от потенции (било то жанрови, или други), чакащи да бъдат актуализирани по някакъв начин.

Накрая на раздела са синтезирани най-ключовите постановки и съ-гласия в полето на есеистичното по следния начин: 1) *есето не е*, освен в акта на писане-експериментиране, 2) 'субектът на опита' (есеиста) играе ключова роля, защото неговото Аз е поне един от предметите на есето 3) есеистичното е асистематично и 'противно' на всяка идеологически/илюзорно 'постигната' истина и 4) това е една от причините то да е критично.

След този теоретичен обзор на есето идва кратък раздел (2.1.1.), в който през Бадиу е защитена идеята, че би могло да се говори за 'човешкия опит' като цяло, но само ако първо (и аксиоматично) се приемат (не)човешките му предпоставки и (не)възможната му универсалност. С други думи в този раздел се заявява, че *(може да) има нещо такова като (не)човешки опит* и съответно че това (екзистенциално) *нещо* се 'екстериоризира' под различни тенхно-логични форми във времето. Причината да се експлицира подобна банална предпоставка (тип 'човекът съществува по някакъв начин') е обстоятелството, че от 50-60 години насам западната мисъл проблематизира все повече своя т.нар. антропоцентризм, както и статута на човешкото като цяло. От тази гледна дисертацията твърди, че е нужно (поне в настоящия контекст) употребата на 'човека' да се квалифицира и прилага саморефлексивно, 1) за да се отчете историческата ситуация, в която се намира западната хуманитаристика и 2) за да се удържа продуктивното напрежение между интуитивната (универсална) стойност на човека и неговата предполагаема (абстрактно-теоретична) несъстоятелност. Текстът се застъпва за идеята, че конфликтът между тези две несъизмерими перспективи е плодотворен, именно защото предизвиква (и форсира) парадоксално мисълта да се опитва отново и отново да дава смели хипотези, удържащи отворения хоризонт на човешкото – не като утопично обещание за бъдещето, а като експериментален модус на опериране в настоящето.

¹² Réda Bensmaïa, *The Barthes Effect: The Essay as Reflective Text* (Minneapolis: University of Minnesota press, 1987), 54

¹³ *Ibid.*, 92

В този ред на мисли е изтъкнато обстоятелството, че Бадиу се опитва да реабилитира, 'възстанови' или направо "възкреси"¹⁴ човека през "връзката му с онова, което надхвърля неговите възможности – с онова, което като идея, съществува отвъд естествените нужди на човешкото животно".¹⁵ Това отношение с 'отвъдното като ейдос' се осъществява в 'най-ключовите ни преживявания' – онези, натрупани сблъсъка ни с (и работата за) любовта, изкуството, науката или политиката. Това са четирите т.нар. "процедури на истината", до които хората имат достъп според философията на Бадиу. Само посредством 'съпричастното' участие в тези процедури, човек е способен да стане "субект" (на истината), да "надхвърли границите на своите жизнени и социални детерминации"¹⁶ и да "се помири" с 'най-екстремното' измерение на човешкото, а именно нечовешкото – онзи екстимен "елемент", който може да е и "мътен/жесток", и "сияещ/миротворен". За Бадиу това е единственият начин да бъдем "безсмъртни" и съответно (не)човешки, тъй като "истините са безкрайни"¹⁷ събития, чиито "последствия"¹⁸ "верният субект"¹⁹ (участващият в процедурата) непрестанно "извежда", придавайки им актуално съдържание и плът-ност (тяло).²⁰

Следва кратък есеистичен сегмент (2.2.), в който се представя 'истината', към която се стреми опитът като нещо полу-изговоримо, като за целта е преработен един знаков цитат за есето на Олдъс Хъксли през перспективата на Бадиу и Лакан. Цитатът гласи следното: "Есето е литературно средство, което ти позволява да кажеш почти всичко за почти всяко нещо."²¹ Тази крайно обща постановка е интерпретирана през хипотезата, че опитът клони асимптотично към това да каже "всичко" по един или друг въпрос, задоволявайки се с едно неотменимо 'почти', не за друго, а защото, както Бадиу се старее да покаже в своята работа, 'всичкото' или по-скоро "едното не е" [l'un n'est pas].²² Зад подобно твърдение се крие не само мисленето на късния Лакан върху т.нар. логика на "не-

¹⁴ Alain Badiou, *Logics of Worlds*, 49

¹⁵ Alain Badiou, *Philosophy For Militants* (London: Verso, 2016) ch. 2

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Alain Badiou, *Logics of Worlds*, 512

¹⁸ Alain Badiou, *Being and event* (New York: Continuum International Publishing Group, 2006), 100

¹⁹ Alain Badiou, *Logics of Worlds*, 50-54

²⁰ Ibid., 455-459

²¹ Aldous Huxley, *Collected Essays* (New York: Bantam Books, 1964), 2

²² Alain Badiou, *Being and event* (New York: Continuum International Publishing Group, 2006), 21-30

всичкото” или или “не-цялото” [pas-tout],²³ но и немалко математически аргументи, стъпващи на теория на множествата и на един своеобразен прочит на “парадокса на Ръсел”.²⁴ На базата на тази комплексна теза френският аналитик стига до заключението, че “истината” може да бъде само “полу-изговорена” [mi-dire],²⁵ а пък Бадиу развива една цяла философия на 'изключението' – на 'изключеното' от едното (или ако трябва да бъдем съвсем точни “изваденото” от него”).²⁶

От тази интерпретативна перспектива есето може да каже “почти всичко”, защото се 'опитва' да формулира някаква истина за един или друг обект. То експериментира с (не)възможността да се изрази 'извън-редно' за всеки предмет, събудил желанието на 'опитващия се субект', независимо колко абстрактен, или конкретен, банален или екзотичен е той. Тук обаче опираме ръба на другото “почти”, което определя правото на есеистичното да се изказва по всеки въпрос и за “всяко нещо”. Лаканиански погледнато, обектът, който есеистичното (или която и да е средство за изразяване) не би могло да назове, е енигматичният обект-причина на желанието. Това е онази липса или “бездна на празнината” [le vide],²⁷ около която се структурира (битието на) субекта, заедно с неговите (неосъзнати) фантазии, позиви и стремежи. Доколкото обаче този убог обект

²³ За това как Бадиу чете двете логики на Лакан (на едното и на не-цялото): “Основното разграничение, което Лакан прави по въпроса за Едното, е между 1) мислене от типа „Едното е“ и то трябва да бъде изследвано от гледна точка на съществуването му – този тип мислене е метафизически копнеж за по-лошото [oupire], защото така не се избягва нормативната власт на Едното, която подчинява реалното на самото място на подобие; и 2) мислене от типа „има някаква Единица“. Но „има някаква Единица“ е различна теза, напълно различна от „Едното е“. То не изисква мисленето на Едното в термините на съществуването му, а просто отбелязва, че може да има някаква Единица в една област на операции, която е важна, както казва Лакан, „да се превърне в психоанализа“. Още повече тезата, че има някаква Единица, е сама по себе си изваждаща [soustractive], т.е. съвместима с принципа на несъществуването. Тя мисли Едното като празно място, като демаркация или като операция, но не и като нормативно подчинение. Бих искал само да отбележа, че това Лаканово разграничение между Едното, мислено в термините на съществуването му – тезата, че Едното е – и тезата, че „има някаква Единица“ като сила на броенето, като оперативната сила на зачитането-като-единица, е първата теза на моята книга Битие и събитие, нейната абсолютна изходна точка.” Вж. Alain Badiou, *Lacan* (New York: Columbia University Press, 2018), 55-56

²⁴ Бадиу чете парадокса на Ръсел като формално доказателство, че битието (схващано като чиста множественост или бездна) винаги надхвърля силите на езика да го репрезентират. Вж. *Ibid.*, 46-47; За сбита версия на това как Бадиу използва парадокса на Ръсел, за да докаже, че “Цялото няма битие” [le Tout n'a pas d'être] вж. Alain Badiou, *Logics of Worlds: Being and Event II* (London: Bloomsbury Publishing), 109-111

²⁵ Jacques Lacan, *On Feminine Sexuality: The Limits of Love and Knowledge, 1972-1973* (New York: W. W. Norton & Company, 1999), 92

²⁶ Бадиу говори за това като онова измерение на битието, в което то е радикално “извадено” от самото себе си [la dimension radicalement soustractive de l'être]. Alain Badiou, *Being and event*, 10

²⁷ Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology* (London: Verso Books, 1989), 178

представлява едно отсъствие, той никога не може да бъде напълно уловен, означен или репрезентиран, защото, като единицата на Бадиу, той по-скоро *не е*. По думите на Лакан тази конституираща липса, лежи зад желанието,²⁸ откъдето тя му дава “упора”,²⁹ ‘упорствайки’ непрекъснато в своята неуловимост винаги не на мястото,³⁰ на което субектът очаква да я намери.

Оттам дисертацията продължава с крайно сбит историко-събитиеен преглед на (някои от) най-важните моменти от развитието на есеистичното (2.3.). На първо място е маркиран Монтен, при когото експлицитно се появява “името”, маркиращо събитието на опита (*essai*) като едно скептицистско (*Que sçay-je*),³¹ саморефлексивно упражнение с претенции за автентичност и автопортретна точност: “...аз искам да ме видят в моя прост, естествен и обикновен вид – непринуден и безизкусен; защото аз рисувам самия себе си... читателю, предметът на моята книга съм аз самият”.³² След това е отбелязана връзката между опитите на Бейкън и неговите експериментално-емпирични схващания за научния метод. Неслучайно Хосе Ортега и Гасет заявява, че “есето е наука без експлицитното доказателство”,³³ а пък Бензе – че експериментът [*Versuch*] е “екзистенциална категория”, която при есето “метафорично и методично се превръща в една литературна форма”.³⁴ Маркиран е също фактът, че малко след появата на есетата на Бейкън през 1597 г., в Англия процъфтява за кратко и друг есеистичен поджанр, който, що се отнася до 17 в., бива по-често асоцииран с *Характери* на Жан Лабрюйер (1664), отколкото с една поредица от напълно забравени английски имена като Джон Стивънс³⁵ или Никълъс

²⁸ Jacques Lacan, *Anxiety: The Seminar of Jacques Lacan, Book X* (Cambridge: Polity Press, 2002), 101

²⁹ *Ibid.*, 175

³⁰ *Ibid.*, 252

³¹ “Какво знам?” Приема се, че това е в известен смисъл ‘мотото’ на Монтен. Есеистът дори е поръчал да му изсекат нещо като голяма монета, на която от едната страна е било изобразен неговия герб заедно с огърлицата на ордерна на Св. Архангел Михаил, а от другата съответния риторичен въпрос. Докато все още работи като съдия, преди да се пенсионира и да се отдаде на писане на есета, мотото на монетата е било друго, макар че отново е било скептицистско: ЕПЕХΩ (въздържам се). Вж. Philippe Desan, *Montaigne: A life* (Princeton: Princeton University Press, 2017), 248

³² Мишел дьо Монтен, *Опити: Книга първа* (София: Наука и изкуство, 1979), 49

³³ José Ortega y Gasset, *Meditations on Quixote* (New York: W. W. Norton & Company, 1963), 40

³⁴ Max Bense, “On the Essay and its Prose”, 58

³⁵ “Сатирични есета, характерни и други” [*Satirical Essayes Characters and Others*, 1615]

Бретон,³⁶ които пишат своите сборници с характери десетилетия преди французина, определяйки ги при това като “есета”.³⁷

Маркирана е също имплицитната връзка между технологичното развитие на медиите и есето, което изглежда набира все повече популярност като форма или жанр с всяка следваща революция в сферата на теле-комуникациите (мислени във възможно най-общ план като инструменти за опосредяване на информация). Тук би следвало да се посочат не само фотографските, но и филмовите, и видеографските есета. Същевременно би могло да се отбележи и че с развитието на принтирането като технология (а и с намаляването на цената му), ‘публицистичното есе’ започва да жъне успехи още през 17. в., когато в Европа се появяват онези вестници и издания, за които бихме могли да кажем (по Хабермас), че изиграват ключова роля за формирането на публичната сфера на стария континент. Най-важни в това отношение са може би имената на Джоузеф Адисън и Ричард Стийл, чиито есета за *The Tatler* и *The Spectator* са връх в жанра, достигнат в началото на 18. в.

С преминаването към века на Просвещението е отбелязано в текста, че едно по-цялостно изследване на историята на есеистичното би могло да разгледа значението на есеистичното за автори като Волтер, Дидро и Кондияк, да провери дали има връзка между ‘конфесионалните експерименти’ на Русо и есето (между изповедта въобще, независимо дали на Августин или на Де Куинси), но и не на последно място – да изследва дали има значение, че *Що е просвещение?* на Кант е на практика също един (публицистичен) опит. След това като преходна фигура в историята на жанра (между 18. и 19. в.) би могъл да се разгледа Гьоте, най-вече заради прекрасната книга на литературоведа Питър Бъргард *Идиомы на несигурността*, в която той подробно изследва значението, стила и своеобразията на “субверсивния” есеизъм на немца, разпознавайки ретроактивно у него едно събитие, разкриващо есеистичното като “деконструкция на [всеки] систематичен дискурс” и съответно като “деконструкция” на понятието за “жанр”.³⁸

³⁶ “Характери връз нравоучителни и божествени есета” [Characters Upon Essaies Morall, and Divine, 1625]

³⁷ За статия, която синтезира основните заглавия и черти на английските книги с характери вж. Claire Labarbe, “Composed, Altered and Transformed: The Other Self in Seventeenth-Century English Character-Books”, *XVII – XVIII: Crime and Criminals* 76 (2019) <https://doi.org/10.4000/1718.1592>

³⁸ Peter J. Burgard, *Idioms of uncertainty* (Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1989), 111

От 19. в. нататък 'литературната ситуация' в Европа започва все повече да се "пренасища" [saturé]³⁹ с опити (не е лесно да се намери автор от този период, който да не е писал поне едно есе). Текстът отбелязва, че това обстоятелство би направило труден един подробен 'събитен разбор' на есеистичните феномени на столетието, въпреки че в едно по-цялостно изследване неизбежно биха се споменали някои ключови романтици като Шели (с неговата *Защита на поезията*), или Уилям Хазлит (със субективния му критически стил), или Чарлз Ламб (с неговите фикции и автомистификации в Есета от Елия). Оттам се заявява, че едно едно проучване на темата би могло да се насочи и отвъд Атлантика, където американските трансценденталисти залагат на 'опита' и като на жанр, и като на екзистенциална категория, защото именно посредством него обживяват, описват и предават своите идеи. За същия век би стоял и въпросът дали есето може да побере под широката си сфера на влияние и "антифилософи" (асистематични мислители) като Киркегор и Ницше, или би било по-добре, приближавайки *fin de siècle* да се придържаме към автори, недвусмислено опериращи в границите на жанра като (любимия на Бенямин) Бодлер и близкия по дух Оскар Уайлд, за да се зададе въпроса: "Какъв е декадентският опит?".

С идването на 20. в. есето все повече придобива един 'паралитературен' статут заради вече споменатото пренасищане и защото се превръща в един педагогически, училищно-академичен жанр (особено в англоговорящия свят). Разбираемо е тогава защо през 1965 г. поетът-литературовед Майкъл Хамбъргър пише, че "от времето на Улф и Четвъртън есето е мъртъв жанр", въпреки че за него "есето никога не е било форма" (противно на това, което Адорно твърди през 1958 г.), а стил, като заради това "духът на есеистичното писане може да заяви себе си отвъд жанра" и да продължи "да върви неудържимо напред, минавайки дори през трупа на есето". Именно това отделяне на

³⁹ Това е понятие, което Бадиу взема от френския антрополог Силвен Лазарус. Той го преработва, за да опише момента, в който последствията, които процедурите на истината извеждат, вече са започнали да се 'изтощават'. Немският философ Франк Руда предлага кратко описание на това как Бадиу употребява термина (тъй като французинът не дава такова): "Пренасищането е начин да се схване края на един процес на мислене, на неговите последствия, от перспектива, която не предполага никаква външна позиция на нормативна оценка. Става дума за начин да се анализира отвътре иманентността на процедурата със собствените ѝ термини, без да се взимат предвид никакви други – външни – причини... В този смисъл понятието адресира въпроса за края и по-специално въпроса за края на „нещо“, което, поне потенциално, не се нуждае от край: генерична процедура на истината [la procédure générique d'une vérité]." Вж. Frank Ruda, *For Badiou: Idealism without Idealism* (Evanston: Northwestern University Press, 2015), 123-124; За дефиниция от самия Лазарус Вж. Sylvain Lazarus, *Anthropology of the name* (Kolkata: Seagull Books, 2015), 25

есеистичното от есето се осъществява в романите на автори като Зебалд (който е бил добър приятел и съсед на Хамбъргър в Съфолк) или като Крис Краус, Ани Ерно, Карл Уве Кнаусгор и вече споменатите 'психогеографи'.

В следващия раздел (2.4.) е засегнат въпроса за новите форми на есеистичното днес, тоест мрежовите такива, като са изведени на преден план някои от причините защо именно те заслужават да бъдат изследвани, въпреки своята предполагаема масовост. Отбелязано е, че есеизмът онлайн само интензифицира ефектите, залозите и проблемите на 'опита' като средство за изразяване, защото виртуалното пространство е вече пренаситено с аудиовизуално 'съдържание', което, макар и да е крайно хетерогенно, се позиционира недвусмислено под широкия 'заслон' на есето, което в резултат се превръща все повече в името на един невъзможен жанр (имплицитно деконструиращ идеята за 'жанровостта', както твърди Бъргард).

Местата онлайн, където се усеща този лавинообразен ръст на есеистични творби са платформи като *Youtube*, *Vimeo* и *Facebook*. На първата се отделя най-много внимание в дисертацията, но са открити и други социални мрежи като *TikTok* (и приложенията, които копират модела му),⁴⁰ защото на фокус при тях са "късите форми на съдържание" [short-form content], тоест видеа (или фотоколажи) с продължителност между няколко секунди и три минути. Предвид факта, че на други платформи едно 'типично' аудиовизуално есе е най-често между пет минути (ютуб канал като *Nerdwriter1*)⁴¹ и един-два часа (*ContraPoints*),⁴² не е изненадващо, че ограниченията на *TikTok* до голяма степен възпрепятстват изграждането на стабилна есеистична култура. И все пак дори в такива 'враждебни' условия, изключващи възможността за по-разточителни рефлексивни опити, се откриват немалко есета, придобили едно особено стилистично и тематично своеобразие заради изискването да са къси, ефектни и информативни. Най-показателни са канали като

⁴⁰ Например "Инстаграм", който през 2020 г. пусна т.нар. *Instagram Reels*. Това е дял от приложението, който е отреден за произвеждането, споделянето и консумирането на кратки видеа (до 15 секунди). Платформата пуска *Reels* (сугестивно кръстените 'филмови ролки'), за да има услуга, репродуцираща успешния модел на *TikTok* (който обаче от 2022 поддържа и видеа до 10 мин). И други социални мрежи имат вградени копия на *TikTok*, например *Youtube shorts* (също от 2020 г.).

⁴¹ Nerdwriter1. Youtube channel. Accessed June 7, 2024. <https://www.youtube.com/@Nerdwriter1>

⁴² ContraPoints. Youtube channel. Accessed June 7, 2024. <https://www.youtube.com/@ContraPoints>

deepdivenewsletter,⁴³ който е специализиран в нещо като мета-есеистични кураторски видеа-компиляции на аудиовизуални есета от *Youtube*, с които създателката на акаунта влиза в приятелски или критически диалог.

В дисертацията е отбелязано, че колкото и да са куриозни, подобни превъплъщения на 'опита' свидетелстват за това до каква 'саморефлексивна атрофия' води пренасищането на ситуацията с есеистични трудове. Има известен абсурд в това, че вече са нужни специализирани канали (и форуми)⁴⁴ за отсяването на смислените, забавните и информативните есета от другите. Същевременно нуждата от подбор, кураторство и най-общо казано 'грижа за съдържанието онлайн' е нещо, което засяга всеки аспект на мрежата. В известен смисъл проблемът днес не е недостигът на информация, а по-скоро изобилието от нискокачествена такава, която заплашва да обърка, излъже или просто (в капиталистически ключ) изгуби 'ценното' време на средностатистическия потребител. Неслучайно (например) *Spotify* алгоритмично 'курира' индивидуални и общи списъци с музикални парчета, а пък *MUBI*, платформа за (по-некомерсиални) филми, се рекламира с това, че киното, което предлага е 'подбрано' (името на приложението в дигиталния магазина на *Google* е *MUBI: Curated Cinema*). Не бива да се пренебрегва и въпроса как точно се 'грижат'⁴⁵ подобни компании за развлеченията и изкуството, което консумираме – не е маловажно да се питаме по какви критерии и от кого/какво се направляват естетическите вкусове и моди днес.

Разделът приключва с наблюдението, че ако потребителят желае, сигурно би могъл да намери есе за "почти всяко нещо" и почти всяка тема, независимо дали тя е от сферата на хуманитарните или на точните науки, от полето на 'новото' или на 'старото', ежедневно или политическото. И така, тъй като есето е толкова 'всеядно', популярно и достъпно, то се превръща в една 'квазиинституция', която, докато ни развлека, на практика сортира, синтезира и преработва огромни количества информация, правейки я по-

⁴³ *deepdivenewsletter*. TikTok channel. Accessed June 7, 2024.

<https://www.tiktok.com/@deepdivenewsletter>

⁴⁴ Пример за списък с 'бележити' есеистични канали в *Reddit*. Вж. *caboosblueteam*, "I've Compiled a List of Every Noteworthy YouTube/Vimeo Channel Similar 'Every Frame A Painting!'". *Reddit*. Accessed June

7. https://www.reddit.com/r/videoessay/comments/480hbs/ive_compiled_a_list_of_every_noteworthy/

⁴⁵ Коренът на думата 'кураторство' идва от латинското *cura* (грижа, тревога, внимание, ръководство и др.). Кураторството и грижата се използват взаимозаменяемо в тази дисертация, за да се разгърне теоретичния потенциал на двете понятия от гледната точка на съвременната аудиовизуална ситуация.

достъпна за милиони хора. В този смисъл, що се отнася до живота ни онлайн, есетата са станали немалка част от всички онези социални процеси, които 'курират настоящето', отсявайки значимата от маловажната информация в мрежата.

В следващия раздел (2.5.) са засегнати академичните форми на аудиовизуален есеизъм и някои от техните теоретични предпоставки. Открити са експериментални издания като *[in]Transition*,⁴⁶ които се опитват да придадат на 'типичното' аудиовизуалното есе една по-академична обвивка. Клиповете в списанието минават през процес на оценяване [peer review], а авторите са задължени да цитират с оглед на някои от установените научни стилове в самото видео или в бележка извън него (все още няма фиксиран регламент за позоваване).

Чрез общ преглед на подобни издания е изведена тезата, че поне на нивото на аудиовизуалното, академията е отстъпила част от статута си на топос, оглавяващ продукцията на знания, епистемологични рамки и нови идеи. Текстът твърди, че до това положение се е стигнало поради няколко основни причини: 1) издания като *[in]Transition* са все още нещо екзотично, 2) няма ясни регламенти и изисквания за това как би следвало да изглежда едно 'научнообразно' видео есе, 3) много от хората в академията (съвсем разбираемо) нямат необходимите технологически познания, а уъркшоупи по темата, курсове, а и често желание – липсват.⁴⁷

Експлицирани са и някои от идеите на оскъдния брой подръжници на академичния видео есеизъм, като са представени шест аргумента, които според киноведа Иън Гаруд най-често се използват, за да се определи и утвърди "академичната стойност на видеографичната критика".⁴⁸ Доводите са следните: 1) видео есетата са "по-иллюстративни" от един текст, 2) те са и по-подходящи за анализирането на аудиовизуални обекти (читателят/зрителя придобива по-добра представа за какво говори 'критика'), 3)

⁴⁶ Други високопрофилни издания, които приемат или са фокусирани изцяло върху аудиовизуални академични опити са *16:9 Filmtidskrift* (датско), *Necsus* (международно, но се издава от университета в Амстердам), *Tecmerin. Journal Of Audiovisual Essays* (испанско), *Hyperrhiz* (международно), *Journal Of Embodied Research* (което се рекламира като първото отворено рецензирано списание, посветено на "дисеминацията на въплътено знание посредством видео") и др.

⁴⁷ За кратък обзор на тези проблеми от гледната точка на известния видео есеист Кевин Б. Ли вж. Kevin B. Lee, "New Audiovisual Vernaculars of Scholarship", *The Cine-Files* 15 (2020) <https://www.thecine-files.com/new-audiovisual-vernaculars-of-scholarship/>

⁴⁸ Ian Garwood, "Writing about the Scholarly Video Essay: Lessons from [In]Transition's Creator Statements", *The Cine-files* 15 (2020) <https://www.thecine-files.com/writing-about-the-scholarly-video-essay-lessons-from-intransitions-creator-statements/>

“академичната стойност на видео есетата е по-висока, защото са обвързани с популярната интернет култура”, 4) те “утилизират движещи се образи и звук” по начин, който “произвежда смисъл в един афективен регистър, който писменото слово не може да достигне, 5) “смислообразуването” [meaning making] при видео есетата предполага повече участие от страна на зрителя [participation], защото разчита на “а-дидактични аргументативни стратегии”, 6) видео есеистичната критика е по-отворена към интерпретация (както отбелязва Гаруд това твърдение е опит “двусмислието” да се превърне в “академична добродетел”).

Следва раздел (2.6.), в който е разгледано как се третира кинематографичното есе от естетико-теоретична перспектива, като междувременно е засегнат въпроса за 'творческата' стойност на популярните превъплъщения на опита в интернет. Тук са очертани границите на може би най-значимата форма на аудиовизуалния есеизъм в исторически план – естетическата. Както отбелязва киноведа Джеймс Слеймейкър, тя винаги е била “менлива” [protean], тъй като “инкорпорира елементи, обвързани по принцип с документалното, авангардното и наративното кино”.⁴⁹ С други думи кинематографичният есеизъм фигурира като нещо хибридно, всеядно и многолико – способно (саморефлексивно) да се преобразява и 'трансфигурира' като митичния бог Протей. Не би било неуместно да се твърди, че това е изиграло и ключова роля за превръщането на есето в масово средство за изразяване, пригодно към всяка ситуация, тема, дискурс и медия. Същевременно, макар и да е вероятна истина, че живеем в “златния век на филмовото есе”⁵⁰ (както твърдят Коригън и Алтър), популярният успех на опита е и това, което заплашва неговия 'специален' статут в кинематографичната история – на авангардна форма, която задълбочено и провокативно изследва условията на киното, условността на документалния факт и всеобхватността на фикциите (на личните фантазми и споделените идеологии).

За да се посочи обаче защо есето парадоксално рискува да загуби тези 'преценни' естетически качества в епохата на своя апогей, са приведени някои негови формални

⁴⁹ James Slaymaker, “Enter the Memory’: Interactivity, Authorship, and the Empowered Spectator in the Digital Audio-Visual Essays of Chris Marker”, *Open Screens* 6, no. 1 (2023): <https://doi.org/10.16995/OS.8477>.

⁵⁰ Nora M. Alter and Timothy Corrigan, “Introduction” in *Essays on the essay film*, 6

качества, които Слеймейкър (и далеч не само той) маркира като определящи за аудиовизуалния есеизъм. Приведено е следното сбито определение на автора:

Аудиовизуалното есе, поне както аз го теоретизирам, е флуидна, саморефлексивна форма, която проблематизира това как зрителя възприема образа като авторитетен документ, защото обръща внимание на механизмите, които са създали този образ, както и на социалния, историческия и политическия контекст, в който е вписан той. По този начин кинематографичните есета обръщат внимание на конструирания характер на кинематографичния текст и следователно насърчават зрителя да мисли критично за валидността на използваните от тях художествени стратегии, както и за истинността на наблюденията, които те изразяват.⁵¹

На базата на цитата са синтезирани няколко критерия за есеистичност – диалогичност, хибридность/менливост и саморефлексивност. Отбелязано е, че по-голямата част от видео есеизма онлайн не спазва най-вече последния от тези критерии – той е далеч от естетико-теоретичния идеал да разсъждава активно върху собствените си условия, техники и похвати. Това заплашва да изключи масовия аудиовизуален есеизъм от разговора за есеистичното, но дисертацията поддържа тезата, че есето трябва да се разглежда (и) на терена на популярните му превъплъщения.

Защо е нужно да се удържа ракурса и към масовия аудиовизуален опит се изяснява в подраздел (2.6.1.), където са експлицирани някои от механизмите и критериите, по които определени институции и автори делят съвременния есеизъм на 'висок' и 'нисък', следвайки неясни и неоснователни критерии. Един от начините, по който се валоризират някои есеистични произведения и практики за сметка на други, е като се установяват и поддържат специални платформи, обвързани с едно (предполагаемо) по-високо и престижно ниво на есеистична продукция. В това отношение е показателна например появата на фестивала за филмов есеизъм в Лондонския университет през 2015 г., тъй като подобни събития, колкото и да са вълнуващи, имплицитно правят подбори и задават качествени критерии за това какво е опит, който заслужава блясъка на големия екрана и публика на живо. Щом въпросът опре до мрежата пък, сайт като *Vimeo* си е спечелил репутацията на място, където 'по-сериозни' видео есеисти и артисти публикуват проектите си (с некомерсиална цел).

⁵¹ James Slaymaker, "Enter the Memory"

Отвъд такива 'творчески оазиси' обаче съществуват и институционални механизми, способни да открият дори в *Youtube* някое видео есе като 'по-авторитетно' и висококачествено от останалите. Така например определени фирми (с кураторски функции) като *MUBI* спонсорират отделни клипове или специфични ютубъри.⁵² Друг подобен механизъм, може да бъде разпознат в практиката на някои реномирани издания за оперативна критика да произвеждат и публикуват (на каналите си в *Youtube*) критически есета (такова е например списанието *Little White Lies*). Не на последно място трябва да се отбележи и списъкът с 'най-добри есета на годината', който британският филмов институт [BFI] продължава да изготвя от 2017 г. насам с помощта на международни "академици, критици, онлайн създатели и фестивални куратори".⁵³

Отвъд всичко останало обаче академичните изследвания са това, което най-много допринася да се концептуализират (съмнителни) качествени критерии и критически инструменти за анализирането на есеистичната ситуация днес. Затова в следващия раздел (2.6.2.) е направен цялостен сбит преглед на академичната литература, посветена на аудиовизуалния есеизъм, като е отделено специално внимание на приносите и фокусите на няколко ключови монографии и сборници в полето. През 2011 г. излиза може би първото цялостно изследване на есеистичното кино – *Филмовото есе от Монтен и след Маркер* на Тимъти Коригън.⁵⁴ То е последвано от няколко ключови сборника, посветени на 'жанра' – *Филмовото есе: Диалог, Политики, Утопия*⁵⁵ (2016), *Есета върху филмовото есе* (2017), *Световното кино и филмовото есе*⁵⁶ (2019) и *Отвъд филмовото есе: субективност, текстуалност, технология*⁵⁷ (2020). Междувременно излизат и още два опита да се формулира цялостна теория на филмовото есе – *Как мисли филмовото есе*⁵⁸

⁵² Например вж. The cinema cartographer, "The Greatest Directors You Don't Know". Youtube video, 39:11. October 31, 2020.

https://www.youtube.com/watch?v=9g94T_xNdAk&ab_channel=TheCinemaCartography

⁵³ Queline Meadows, Irina Trocan, Will Webb. "The best video essays of 2023". *BFI*. December 19, 2023.

<https://www.bfi.org.uk/polls/best-video-essays-2023>

⁵⁴ Timothy Corrigan, *The Essay Film: From Montaigne, After Marker* (Oxford: Oxford University Press, 2011)

⁵⁵ Elizabeth Papazian and Caroline Eade, ed. *The Essay Film: Dialogue, Politics, Utopia* (New York: Columbia University Press, 2016)

⁵⁶ Brenda Hollweg and Igor Krstić, ed. *World Cinema and the Essay film* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019)

⁵⁷ Julia Vassilieva and Deane Williams, *Beyond the Essay Film: Subjectivity, Textuality and Technology* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020)

⁵⁸ Laura Rascaroli, *How the Essay Film Thinks* (Oxford: Oxford University Press, 2017)

(2017) на Лаура Раскароли и *Филмовото есе отвъд факта и фикцията*⁵⁹ (2018) на Нора М. Алтър. Към този списък може да се прибави и *Годар и филмовото есе: Форма, която мисли*⁶⁰ (2017) на Рик Уорнър – труд, чийто обхват е по-тесен, тъй като е фокусиран върху есеистичните експерименти във филмографията на Жан-Люк Годар.

Отделено е специално вниманието на условната таксономия на аудиовизуалните есета на Коригън. Тя включва:

1) Аудиовизуалният портрет⁶¹ – този тип “представя патоса и кризата на Аза като движещ се образ, в който субективността плава несигурно – и понякога сяпа – между презентацията и експресията.” Той 'портретира' зева между образите на Аза.⁶²

2) Пътеписът – който “чрез писма до вкъщи” и/или “диалози с непознати”, “разкрива Аза [на есеистичния субект] като друг” посредством рефлексивния сблъсък с “нови и стари пространства.”⁶³ Подобни есета мислят Аза като динамичен продукт на средата [environment].

3) Дневникът – той представлява “запис” на преживяното от “разпръснатия, рефлексивен субект” на есето в неговия атомизиращ го сблъсък с “публичната сфера” (където се разгръща неговия опит). Този опит “преосмисля Аза в [рамките на] публичния му живот”.⁶⁴

4) Редакторската статия [editorial] – в смисъла на субективен опит върху “новините” и “актуалните събития” от деня, който на практика представлява “редакторска интервенция” в начините, по които те се мислят, разбират и преживяват в рамките на частното и публичното пространство.⁶⁵ Тези есета проблематизират способността на субекта да интервенира на нивото на новото и събитийното.

⁵⁹ Nora M. Alter, *The Essay Film After Fact and Fiction* (New York: Columbia University Press, 2018)

⁶⁰ Rick Warner, *Godar and the Essay Film: A Form That Thinks* (Evanston: Northwestern University Press, 2017)

⁶¹ "Портретното филмово есе представя патоса и кризата на Аза като движещ се образ, в който субекта се колебае и лута несигурно – и понякога сяпа – между това как се изразява и представя, опитвайки се да осмисли лицето на Аза си, което се колебае и разпада на фона на историята, природата и обществото." Вж. Timothy Corrigan, *The Essay Film*, 89

⁶² Timothy Corrigan, *The Essay Film*, 89

⁶³ *Ibid.*, 105

⁶⁴ *Ibid.*, 140

⁶⁵ *Ibid.*, 154

5) Саморефлексивно пречупващият се [refractive] опит – който “поставя наново [reenact] изкуството като критическа задача с отворен край”,⁶⁶ разсъждавайки върху естетическите и дискурсивните “граници и възможности”⁶⁷ на една или друга медия посредством сблъсъка на субекта с някакъв художествен обект. Както отбелязва Коригън, подобни опити са “анти-естетически”, защото критически поставят под съмнение основанията на всяко изкуство, фиксирайки се върху “провалите” и “развалата” [unmaking] на естетическия обект.⁶⁸

В последния дял на тази глава (2.6.3.), съм се постарал да адресирам някои от критиките, формулирани по адрес на 'мрежовото есе' и цялостната масовизацията на есеистичното, като коментирам най-вече два есеистични текста по въпроса: *Филмовото есе: от фестивален фаворит до гъвкава стока* на Томас Елзесер и *Есето като комформизъм* на визуалната артистка Хито Щайрел. От гледна точка на първия виртуалният ни живот в социалните мрежи прилича на есе – на опит да се конституираме като субекти в интернет пространството (като речни острови в информационния поток). Елзесер смята, че това есеистично изграждане на Аза кара нашата летлива субективност да бъде разпределена и разпръсната из мрежата от релации, в които се оплитат дигиталните ни персони. Киновеждът дори въвежда понятието “разпределени субективности”,⁶⁹ за да обозначи предполагаемо негативния ефект на тези есеистично конструирани аватари/Азове. От негова гледна точка, мислен по този начин, есеизмът онлайн олицетворява един вреден за субекта режим на атомизация, автоексплоатация и загуба на (на възможност за) идентичност, самоопределение и свобода. Бихме могли да обобщим, че за него мрежовото есе (като форма) е вид стока, чието съдържание (това, което влиза в комерсиален обмен) сме ние самите.

Дисертацията обаче извежда аргумента, че субектът в *Опити* на Монтен е бил също толкова разпределен в една мрежа от съображения, конвенции и конформистки стратегии, колкото е всеки потребител онлайн, който иска да се представи в най-добра светлина не само пред своите близки и приятели, но и пред потенциалните си поддръжници, фенове и/или бъдещи шефове. Филип Дасан, може би най-задълбоченият

⁶⁶ Ibid., 183

⁶⁷ Ibid., 188

⁶⁸ Ibid., 191

⁶⁹ Ibid., 244-245

биограф на бащата на есето, стига дори до там да твърди, че *Опити* (особено първите два тома) са функционирали като своеобразно CV, в което есеистът е имал възможност да покаже колко разбира от “история и политика, докато същевременно се отграничава от традиционния образ на съветника или дипломата”.⁷⁰

Критично е разгледан и гореспоменатия текст на Щайрел. В него тя задава следния провокативен въпрос: “Дали есето не се е превърнало в господстваща наративна форма в тези времена на постфордистката глобализация?”.⁷¹ Това я въвлича в полемичен диалог с *Есето като форма* на Адорно, защото за нея позитивното твърдение на философа, че “най-съкровеният формален закон на есето е ереста”⁷² е продукт на “епохата на фабриката, конвейера и техните стандарти за [фиксирана] идентичност”. За Щайрел този исторически контекст на 50-те години е позволил на Адорно да валоризира опита като форма, която изглежда така, сякаш “се изплъзва на официалните начини на мислене”, защото е “еманципирана от компулсиите на идентичността”.⁷³ В съвременността обаче, когато не “идентичността е принуда” [coerced identity], а самото заявяване на “различието”⁷⁴ подобна теза вече не би могла безкритично да се защити. За Щайрел, когато “хибридните” субекти, “подвижността, екстремната гъвкавост и разсеяните режими на внимание” са емблеми на статуквото, неконформистката логика на есето изведнъж се оказва парадоксално уловена в капана на саморефлексивния, динамичен и всеобемащ конформизъм на капитализма, който непрекъснато инкорпорира всеки креативен опит за критика насочен към него (или някоя от неговите ипостаси).

За разлика от Елзесер обаче, чиято позиция спрямо есеизма онлайн е изцяло негативна, Щайрел се старае критически да оразличи онези опити, които овъзможностяват мисленето на някакъв (не)възможен универсализъм и други, които се плъзгат по “повърхността” на съвремието, репродуцирайки сляпо противоречията, които се множат отдолу. Тъй като обаче статията е много кратка, авторката не е могла да артикулира стратегия за диференцирането на тези понятийни двойници и съответно разсъжденията ѝ

⁷⁰ Philippe Desan, *Montaigne: A life* (New Jersey: Princeton University Press), 274

⁷¹ Hito Steyerl, “The Essay as Conformism” in *Essays on the essay film*, 282-283

⁷² Theodor W. Adorno, “The Essay as Form” in *Essays on the essay film*, 81

⁷³ *Ibid.*, 75

⁷⁴ Hito Steyerl, “The Essay as Conformism”, 266-277

остават на едно, така да се каже, елементарно 'фармакологично' ниво – мрежовите опити могат да са и отрова, и лек за нерешимите проблеми на настоящето.

Единственото нещо в статията, което маркира до някаква степен изхода от тази логика на “и добро, и зло”, е понятието за “визуална връзка” [visual bond], което Щайрел заема от съветския режисьор, монтажист и ранен кинотеоретик – Дзига Вертоф. За нея капиталистическите “вериги на производство, които опасват земното кълбо,” могат да бъдат “реконструирани (или деконструирани), за да се овъзможностят алтернативни, некомерсиални форми на комуникация” – това биха били съотвените (аудио)визуални 'спойки', способни да артикулират “споделени образи и звуци”. От тази гледна точка есеистичното е призвано да “създава различни връзки [links] между хора, образи и звуци” – “да репрезентира разнородни констелации на зрители, технологии, аудиовизуални материали и подривни движения на мисълта и афекта, които евентуално биха могли да подкопаят статута на образите и звуците като обикновени стоки [mere commodities]”.⁷⁵

Трета глава: Мрежовото есе – (пред)история и опити

Вторият голям тематичен блок разглежда някои ключови творби, теоретични постановки и контекстуални своеобразия, белязали историята на аудиовизуалния есеизъм. В него се работи най-много с трудовете на Коригън и Алтър, като се доразвиват, надграждат и преосмислят някои аспекти на техните историографско-теоретични трудове по темата за филмовото есе. За целта миналото (и настоящето) на аудиовизуалния есеизъм е разделено общо на три периода – на ретроактивния (от изобретяването на киното до края на Втората световна война), класическия (от края на 40-те години до появата на дигиталните медии) и съвременния, като въпросната глава се занимава предимно с първите два.

Разделът (3.1.), който открива тази част от дисертацията, е посветен на ранните форми на аудиовизуален есеизъм. Наречен е ретроактивен, тъй като (чисто формално) той маркира една ретроспективна, теоретична реконструкция и (ре)интерпретация на ранните години на седмото изкуство от перспективата на есеистичното (тъй като поне до 1940 г. дори не е имало понятие за филмово есе). В тази част са приведени най-вече примери от

⁷⁵ Ibid., 278

трудовете на Коригън и Алтър. Затова са маркирани христоматийни режисьори като Бенямин Кристенсен, Ханс Рихтер, Сергей Айзенщайн и др., но е обърнато внимание и на кинотворби, които до този момент не са били разглеждани под знака на есеизма като например тези на Жан Пенлеве. Поради тази причина е включен и един подраздел (3.1.1.), в който дисертацията се опитва да впише ранния кинодеец Едуард Майбридж в 'условния канон' на филмовото есе, като за целта е предложена една крайно обща есеистична класификация, в която той би попаднал. Двете основни категории в нея са изведени през таксономията на Коригън и идеите на Бадиу за философията, киното и четирите процедури на истината. Първата е аналогична на групата с “редакционни интервенции” при първия,⁷⁶ а втората – на онази с пречупващите [refractive] опити. 'Редакциите' са описани като 'опити за истина', отговарящи на една или няколко от четирите (не)човешки процедури при Бадиу – изкуството, науката, политиката и любовта. Вторият вид опити пък е разделен на две подкатегории. На тези, които пречупват други опити в конкретна област (те са наречени 'теоретични') и на онези, които саморефлексивно проблематизират условията на опита, 'самопречупвайки се' в процеса (те пък са назовани 'философски').

В следващата част (3.2.) е представено началото на класическия период на аудиовизуалния есеизъм не само през творби, излезли непосредствено (или скоро) след края на Втората световна война, но и през такива, които открито или индиректно адресират травмата на конфликта, Холокоста и/или масовата емиграция. Разгледани са филми като *Сънища, които парите могат да купят* (1947) на Ханс Рихтер, *Кръвта на животните* (1949) на Жорж Франжу, *Нощ и мъгла* (1956) на Ален Рене и др. Разделът е ключов, доколкото експлицира връзката между реалното на травмата, опита за полу-изговаряне на истината и паметта за случилото се, която филмовият есеизъм започва последователно да преработва, осмисля и пази. Основна теза на дисертацията в тази част е, че немалка част от аудиовизуалните есета след Втората световна война могат да бъдат четени или като създаване на памет (на помнещи светове), или като 'сотириологични' опити върху (не)възможността да се пре-образи потока на събитията, озарен по нов начин от светлината, която киното проектира на екрана на историята.

⁷⁶ Нужно е да се отбележи, че има определени хомологии между концепциите, които дисертацията обвързва с тази постановка и някои от тезите, формулирани в ХАОΣ (*редакторски манифест*). Например идеята, че редакцията е иманентна, полемична (акцент в манифеста пада върху думата “срещу”), оперативна (“действие върху друго действие”) и свързвана с преработка (“въпросът за преработката е въпросът за ставането-творба”). Вж. <https://314etc.com/chaos/>

В следващия раздел (3.3) трудът се занимава с 'утопичните' възгледи на френския кинокритик Александър Астриук, че в бъдещето всеки ще “пише” и ще се изразява с образи (етап, който в известен смисъл вече е достигнат). В частност са представени два текста на френския критик, които са били ключови за развитието на аудиовизуалния есеизъм като популярна теоретико-философска практика: *Раждането на новия авангард: Камерата-писец и Бъдещето на киното* (и двата от 1948 г.). Най-общо те 1) подновяват въпроса за свойствата и обхвата на киноезика, 2) поставят акцент върху това как технологичното развитие на киното ще демократизира медиума, 3) застават зад идеята, че кинематографично трябва не просто да се мисли, но и да се прави философия и 4) рамкират радикалното твърдение, че бъдещето на седмото изкуство е да бъде “привилегирована форма, предопределена да замести всички онези преди нея и отвъд която скоро няма да има друга възможна форма на изразяване”.⁷⁷

Чрез внимателен прочит на текстовете дисертацията също така утвърждава тезата, че статиите на Астриук задават амбициите и целите на аудиовизуалната есеистика, особено когато става дума саморефлексивно-философските възможности на медиума. Едни от най-запомнящите се твърдения в статиите са, че киното скоро ще е способно да “произвежда творби, равни по дълбочина и смисъл на романите на Фокнър и Малро и на есетата на Сартр и Камю” и че “съвременният Декарт би се затворил в стая с 16-милиметрова камера и малко лента, за да напише своята философия на киното, защото неговите *Разсъждения за метода* днес биха били от такова естество, че само киното би могло да ги изрази задоволително”.⁷⁸ И макар че тези твърдения са крайно спорни, те наистина пленяват въображението на едно цяло поколение кинотворци и мислители, като векторът на тяхната утопична сила кулминира в известен смисъл при Делюз, при когото киното бива мислено извънтре на своите възможности и условия, за да може кинематографичното да се третира като философска практика,⁷⁹ а режисьорите – като философията на един бергсониански свят, в който физическата материя и репрезентациите на тази материя са едносъставни.⁸⁰

Дисертацията обаче предлага, че мислителят, който наистина доразвива

⁷⁷ Alexandre Astruc, “The Future of cinema” in *The Third Line*, 9. (2017):

<http://thirdrailquarterly.org/alexandre-astruc-the-future-of-cinema/>

⁷⁸ Alexandre Astruc, “The Birth Of A New Avant-garde: La Camera-stylo”, *New wave film*.

<https://www.newwavefilm.com/about/camera-stylo-astruc.shtml>

⁷⁹ Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time Image*, 209, 280

⁸⁰ Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image*, 58

имплицитния универсалистки патос на тази линия на мислене на Астриук, е Бадиу, за когото седмото изкуство е “емблема на демокрацията”. За него то е “масова” и достъпна естетическа практика, ре-презентираща, разкриваща и преосмисляща истините, произведени в другите изкуства. Това прави киното “нечиста” смес – хибридна медия, съставена от други медии, творчески процедури и дори “нехудожествени елементи” [pop-art]⁸¹ – но това е и чертата, която го сродява с философията (когато тя бъде мислена като акушер на чужди истини). И тъй като в парадигмата на Бадиу всеки е равен, когато разсъждава философски (при условие, че аргументите му следват правилата на класическата логика),⁸² кинематографичното се оказва егалитарно място, където “обикновени мнения се засичат с работата на мисълта”.⁸³ Така излиза, че киното е ситуирано по-близо до 'любомъдрието', отколкото до изкуствата, но това не означава, че няма нищо общо с тях. Тъй като филмите 'ре-медиират' чужди естетически истини с нехудожествени (технологични, капиталистически или някакви други) средства, те все пак “дават възможност” на зрителя “да се възвиси”, тоест да се научи да различава, разчита и разбира разнородните 'творчески събития', вплетени в нечистата смес, която е киното.⁸⁴ Само в това отношение може да се говори за 'седмо изкуство' и да се твърди, че то е “масово”. Така при Бадиу киното се оказва вечно разцепено на две – едновременно философия и врата към другите изкуства. Всеки може и да разсъждава посредством него и да му се остави да го “възвиси” или възпита в насладите на литературата, музиката, рисуването и т.н. От тази гледна точка Бадиу утвърждава универсализируемото в спекулациите на Астриук и доразгръща етико-политически хода на Делюз да мисли киното като философия, обвързвайки го с един демократичен императив. Както той пише накрая на статията си: “След философията на киното *трябва* да дойде – вече идва – философията като кино, което би могло да бъде философията на масите.”

Следва раздел (3.4.), мотивиран от коментар на Коригън за значението, което

⁸¹ Alain Badiou, “On Cinema As A Democratic Emblem” in *Cinema* (Cambridge: Polity Press, 2013), 238-239

⁸² “... трябва да приемем съществуването на универсална логика като формално условие на аксиомата за равенството на интелектите. Метафорично казано, това е “математическото” измерение на философията: съществува свобода на обръщението, но съществува и необходимост от строго правило за провеждането на дискусия.” Под универсална логика, Бадиу разбира именно “класическата”, тоест тази, която признава и закона за изключеното трето, и този на непротиворечието. Вж. Alain Badiou, *Philosophy for militants*, ch. 1; *Logic of Worlds*, 169, 183

⁸³ Alain Badiou, “On Cinema As A Democratic Emblem”, 211

⁸⁴ Alain Badiou, “On Cinema As A Democratic Emblem”, 238-239

френските кино клубове са имали за появата и развитието на аудиовизуалния есеизъм именно (или поне първо) във Франция след войната. За да изгради аргумента си, той стъпва най-вече на анализа на кино клубовете на киноведката Кели Конуей.

Целта на възобновеното движение на кино клубовете е било да се формират зрители, които да са осъзнати и страстни и едновременно с това да продължат да посещават комерсиални кино салони, ако е възможно по-често, но вече с друго отношение и по-изтънчена чувствителност – по-будна и изострена. Кино клубът се е опитвал да формира зрители по много специфични начини: чрез разнообразни програми, образователни стажове и най-вече чрез дебати [débat] – дискусиите след прожекцията... С други думи целите на следвоенния кино клуб са били безбройни и амбициозни: да достигне до зрители от широк социално-икономически спектър, да ги запознае с редица "добри" филми от различни национални традиции, жанрове и автори и да ги научи да формулират и изразяват публично мнението си за сюжета, стила и историческия контекст на филмите... [Най-общо] следвоенният кино клуб инвестира във формирането на активен и образован зрител.⁸⁵

Разделът е използван най-вече, за да се въведат и очертаят педагогическите аспекти на есеистичното. Той е по-дълъг, хетерогенен и 'транстемпорален' от останалите, заради което може да бъде четен като един своеобразен екскурс, разкриващ факта, че образованият зрител, грамотната общност и приемствеността на опита са условия за съществуването и развитието на аудиовизуалния есеизъм. Разделът е разбит на две части – първата очертава историята, значението и педагогическите цели на кино клубовете във Франция (до началото на Новата вълна), докато втората (3.4.1.) подема темата за огромяването на средния зрител от съвременна перспектива. За целта са анализирани някои институционалните (и екзистенциалните) механизми, подsigуряващи приемствеността на аудиовизуалния опит днес. Така например са разгледани критично идеите и практиките, подплатяващи програмата на един от най-реномираните академични уъркшопи за "видеографичен есеизъм" в света – този в университета Мидълбъри (САЩ, Вермонт), който се осъществява ежегодно.

Разгледани са и други, по-неформални педагогически форми за предаване на аудиовизуален опит. Изтъкнати са например десктоп-документалните филми на Кевин Б. Ли. Доколкото съдържанието на подобни есета е почти изцяло взето от образите и информацията, достъпни онлайн, този невиджан до скоро жанр е може би най-

⁸⁵ Kelley Conway, "A New Wave of Spectators": Contemporary Responses to Cleo from 5 to 7. *Film Quarterly* 61, no. 1 (Fall 2007): 38-47

оригиналното проявление на мрежовия есеизъм – онова, което разкрива най-ясно неговите своеобразия, характерни черти и естетико-епистемологични рамки. Това се дължи на факта, че десктоп-документалните филми са изградени около ежедневиия ни опит с мрежата и това как взаимодействаме с [interact] или се обръщаме към [interface with] нея – как се ориентираме в колосалните количества аудиовизуални данни, за да се опитаме да ги подредим (в кохерентен наратив), осмислим и евентуално променим. Същевременно този тип опити са и едно от най-педагогическите превъплъщения на есеистичното, тъй като техният монтаж често експлицира самите процеси и условия на направата им. Зрителят може да види нагледно немалка част от 'техническата работа' по есето – как се достига до полезна информация онлайн (как се работи с търсачки и карти например) и как се де-/ремонтират образите на екрана в реално време (понякога в конкретни програми като *Adobe Premiere*).

След този 'педагогически екскурс' дисертацията се завръщам към въпроса как аудиовизуалният опит се е развивал и преобразявал в периода след Втората световна война до днес. В съответния раздел (3.5.) е засегнато едно от най-важните събития в историята на кинематографичното есе, а именно – популяризирането на видео формата. Подемайки проблематиката от автори като Алтър и Майкъл Рийнов,⁸⁶ в тази част текстът се опитва да открие и къде се разминават, и къде се засичат аудиовизуалният есеизъм и видеоизкуството [video art], като в процеса са разгледани есеистичните творби на множество артисти като Ричард Сера, Нанси Холт, Хърмин Фрийд, Дан Греъм, Уди Васулка и др. Общото между повечето движения и артисти от този период е ентузиазмът, с който се гледа на достъпността и допустимостите на тази нова медия, която позволява на всеки 'потребител' да документира и предава с лекота случващото се около него, както и да експериментира перформативно (в реално време) и саморефлексивно с нейните възможности (с аналоговите сигнали, от които е изтъкан видеографичният образ). Същевременно бумът на достъпен аудиовизуален материал за преработване и ремиксиране, следващ разпространението на видеокасетите и домашните видеомагнетофони, позволява на 'видеографа' да размножава, споделя и като цяло да се разпорежда с копия на всевъзможни продукции (практики, улеснени от съществуването на публични и частни видеотеки, предлагащи касети под наем). Заради това, както отбелязва

⁸⁶ Michael Renov, "The Electronic Essay" in *Essays on the essay film*, 175

Алтър, “видеото се е приемало за демократична медия, създаден от и за широката общественост”. Най-накрая “собственически настроеният зрител е можел да наблюдава, манипулира и контролира своето гледане, тъй като е имал опциите да превърта напред и назад и да паузира”.⁸⁷

Една от основните цели на първата част на раздела (3.5.1.) е да се прокара оперативно разграничение между 'естетическия експеримент' и (не)възможния опит. С помощта на Бадиу се стига до заключението, че видео изкуството е процедура, която се занимава със “сетивното и вариативността на неговите форми”⁸⁸ и със събитийното производство на “нови видове перцептивна интензивност”, докато есеистичното кино е белязано от едно несекващото желание (винаги) за други видове (споделими) истини и събития, което неизбежно произвежда “нечисти смеси”⁸⁹ от разнородните материали в една ситуация – било то научни, политически, естетически и/или любовни. Затова и всички видео творби, разгледани в труда като есеистични, са такива, които подплатяват формалните си естетически търсения и с едно желание да се изрази (не)възможната истина за едни крайно общи екзистенциални въпроси, засягащи липсващата същност на (не)човешкото. Те постигат това, не само защото използват документални кадри, а тъй като субективно 'поставят', пречупват и съчетават тези материали под формата на памет и съответно – фикции.

Вторият подраздел (3.5.2.) е фокусиран предимно върху примери за есеистични творби от периода (немалка част, от които до този момент не са били коментирани именно като есета). За целите на анализа и подредбата е прокарано съвсем условно разграничение между едни видео есета, които преди всичко полемично третират масовите медии и други, които по-скоро проблематизират и саморефлексивно пречупват [refract] Аза на есеиста (докато тематизират някакъв външен на него проблем). Като пример за първите са приведени *Телевизията доставя хора* (1973) на Ричард Сера и Карлота Скулман, *Марта Рослер чете Вог: Бленуване, Мечтаене, Печелене, Харчене* (1982) и *Анализ на местна новинарска емисия* (1980) на Дара Бирнбаум и Дан Греъм и др. Вторите присъстват в текста, представени от есеистични творби като *Нейната история на изкуството* [Art

⁸⁷ Nora M. Alter, *The Essay Film After Fact and Fiction*, 214

⁸⁸ Alain Badiou, *Logics of Worlds*, 75

⁸⁹ Alain Badiou, “On Cinema As A Democratic Emblem” in *Cinema* (Cambridge: Polity Press, 2013), 238-239

Herstory] от 1974 г. на Хърмин Фрийд, *Рефлексии върху раждането на Венера* (1976) на Улрике Розенбах, *Електронен дневник* (1984-96) на Лин Хършман Лийсън и др.

Трябва да се отбележи и че в раздела е отделено специално внимание на 'есеистките' във видеоизкуството (и киното) от този период, тъй като с навлизането на новата медия през 60-те и 70-те години на 20 в. повече жени от всякога се оказват в позиция да произвеждат аудиовизуално съдържание, заради сравнителната общодостъпност на новата технология. Както отбелязва Алтър⁹⁰ (и не само)⁹¹ внезапното навлизане на видеото в света на изкуството е имало 'изравняващ/егалитарен' ефект, поставяйки мъже и жени на равна нога, тъй като всеки (който е можел да си позволи камера *Portapak*) е имал възможност да се превърне внезапно в артист, без да минава през традиционните (и по-патриархално кодирани) институции и канали на изящните изкуства. Както заявява недвусмислено в стихотворение една от пионерите в жанра, Шигеко Кубота: "Видеото е отмъщението на вагината".⁹² Нейният *Автопортрет* (1970-71) може да попадне в списъка с ранни самопречупващи се опити, доколкото творбата (като много други след нея) предизвиква и напада 'класическите' (поне за онова време) конвенции и техники за въ-образяване на женското, възползвайки се от новата технология и начините, по които тя може да изкриви, обезобрази и преработи привидния лик на субекта на есето.

Четвърта глава: Дигиталност и мрежовост: Експликация на теоретичната рамка

В последната глава (4.) е представена теоретико-философската парадигма, залегнала в основата на дисертационния труд, като същевременно са дадени примери за 'мрежови есета' от платформи като *Youtube* и *Vimeo*. За целта не само са изложени и обобщени възлови моменти от двата тома на *Битие и събитие*, но и е направен опит да се сговори инструментариума на Бадиу с този, който Лев Манович разработва в *Езикът на новите медии* (труд, изследващ структурата на дигиталното). В първия раздел (4.1) е прокаран и аргументиран един концептуален паралел между понятията на руския

⁹⁰ Nora M. Alter, *The Essay Film After Fact and Fiction*, 224-225

⁹¹ Yvonne Spielmann, *Video: The Reflexive Medium* (Cambridge: MIT Press, 2008), 145-146

⁹² Christopher Stephens, "Video Is Victory of Vagina: The Radical Art of Shigeeko Kubota". *Artscape*. accessed May 6, 2024, https://artscape.jp/artscape/eng/focus/2108_01.html

теоретик за запис [sample] и квантификация [quantification]⁹³ и тези на френския философ за презентация и репрезентация.

Записът обозначава “измерване, направено в конкретен момент в пространството и времето, според определена процедура”, като честотата на “взимането на мерки” [sampling] ни дава “резолюцията” на съответно измерване. Манович дава пример с решетка от пиксели. Като се заснеме нещо с цифров фотоапарат, всеки пиксел в изображението е запис/измерване на нещо във външния свят. Колкото повече пиксели има снимката, толкова по-голяма е нейната резолюция (и толкова повече информация има в нея). Дисертацията превежда понятието за запис/измерване на Манович в речника на Бадиу с термина “зачетен-като-единица” [compte-pour-une]. Той предполага едно множество да е презентирано в някоя ситуация – да е разпознато от нея като нещо отчленимо. За да се онагледим какво означава това е използван един от по-разбираемите примери на Бадиу.

Нека си представим семейство, в което само един от членовете е нелегален емигрант. Въпреки че той принадлежи [\in] на множество (семейството), което е презентирано и съответно зачетено от (репрезентацията на) ситуацията (държавата), той самият е “не-презентиран”⁹⁴ в нея [imprésenté dans la situation]. Нужно е да се отбележи, че това би направило семейство му (като множество) презентирано в ситуацията, но не и репрезентирано от нейното състояние или статукво [état de la situation]. Важното в случая е, че за да бъде разпознат като пълноправен гражданин съответният емигрант, трябва да се извърши някаква операция, която да го зачете-като-

⁹³ Lev Manovich, *The Language of New Media* (Cambridge: MIT Press, 2004), 49

⁹⁴ Alain Badiou, *Being and event*, 174

единица. Конформизъм⁹⁵ би било да се премине по каналния ред (да се подаде кандидатура за гражданство), а събитие – да се промени законът, така че той да разпознава/зачита/представя досега (не)презентируемото в съответната ситуация. И още – ако перифразираме този пример в термините на Манович, можем да кажем, че когато ситуацията (държавата) зачита-като-единица някое множество, тя го записва [sample] – 'регистрира' или опосредява с оглед на собствената си 'мяра'. Тоест, бил съм нелегален емигрант, но изведнъж получавам лична карта, която ме представя, 'измервайки ме' – моята възраст, ръст, цвят на очите и т.н.

Разгръщайки по този начин концептуалната рамка на Бадиу, дисертацията твърди, че извежда на преден план нейния медийно-теоретичен залог, или най-общо казано – че я третира като теория на опосредяването (презентирането, репрезентирането, явяването и т.н.) на това, което (не) е. Написано е “това, което (не) е”, защото философът многократно подчертава, че щом единицата-не-е⁹⁶ [l'un n'est pas], тоест – щом тя е резултат/ефект от някаква онтологична операция – то битието се представя винаги (и донякъде парадоксално) като това, което не е (като единици, а не като чиста/неотчленима множественост). Затова може да се твърди, че при Бадиу истината за битието никога не е непосредствено дадена – тя е една (не)въобразима бездна, която (лаканиански казано) само полу-изговаряме по всевъзможни начини (художествени, научни, политически, любовни), като най-точният от тях за философа е 'строغو-формалният', който битува под името 'математика'. За него това е “науката за битието като битие”, тоест – единствената същинска онтология.

Ако се обърнем към второто понятие, което Манович използва, за да опише как работят различните технологии за опосредяване на това, което (не) е. Руският теоретик описва квантификацията като операция, при която на записите/измерванията “се приписва точна числена стойност, извлечена от определен регистър [range]”⁹⁷ или мяра. Той дава пример с 8-битово черно-бяло изображение – при такова на всеки един от пикселите (записите) му се приписва конкретна стойност между 0 и 255 (това са възможните числа, които могат да бъдат изразени с осем бинарни позиции). На практика за Манович онова,

⁹⁵ Бадиу не би използвал думата конформизъм, а по-скоро “реакционерство”, но това е понятие, което се появява в *Логика на световете* под знака на “реакционния субект” [sujet réactif]. Вж. Alain Badiou, *Logics of Worlds*, 54-58

⁹⁶ Alain Badiou, *Being and event*, 23-37

⁹⁷ Lev Manovich, *The Language of New Media*, 49-50

което оразличава дигиталните техники за опосредяване от онези преди тях е именно този тип квантификация. Това обаче не означава непременно, че няма и други и че понятието не може да бъде използвано в по-общ теоретичен ключ за обособяването, сравняването и анализирането на разнородни медии.

Най-общо това, което прави дигиталната квантификация особена според Манович, са две обстоятелства. На първо място, според Манович квантификацията 'мери' последователно, равномерно и недвусмислено измерванията [samples], тоест тя записва записите, или зачислява зачисленото, или презентира презентираното. С други думи тя отговаря на понятията на Бадиу за ре-презентация и за “поставяне-като-единица” [mise-en-un]. Както отбелязва философът, това понятие не е “наистина различно”⁹⁸ от зачитането-като-единица – става дума за една и съща операция, приложена към някое множество, което вече е било преброено като единица. Защо обаче е нужно това удвояване? Тъй като за Бадиу всичко, което е, парадоксално всъщност не е (такова, за каквото се представя), то ние винаги работим с едно “фиктивно битие”,⁹⁹ което е продукт на зачитането-като-единица като операция, която структурира множеството като единица. Същевременно, дори това да е така, нищо не гарантира, че презентираното като единица е такова, каквото е, ако не е презентирана и операцията, която го е направила възможно. Така може да се окаже, че презентацията, мислена само посредством зачитането-като-единица представлява една слаба фикция, която рискува да се разпадне и слее с бездната от неконсистентни множества във всеки един момент – като вълна, която за миг изплува, само за да се разбие в себе си и да се слее отново с неразличимостта на океана. От тази гледна точка, за да може единицата да устои, е нужно повторение и утвърждаване на операцията, която поначало е произвела ситуацията – необходима е “метаструктура”¹⁰⁰ или “закон”,¹⁰¹ който да гарантира, че структурата на ситуацията (презентираното множество) ще остане, каквато е. Това е функция на поставянето-като-единица, което презентира повторно множеството и съответно ре-презентира всички негови отчленими части.

⁹⁸ Alain Badiou, *Being and event*, 91

⁹⁹ *Ibid.*, 90

¹⁰⁰ *Ibid.*, 290

¹⁰¹ *Ibid.*, 90

На второ място, мярата на квантификацията е точна – притежава конкретни граници, обем и ясно отчленени стойности. Следвайки Бадиу бихме могли да кажем, че това законът или “енциклопедията на една ситуация” [encyclopédie d’une situation]. Формално тя е “класификацията на частите на ситуацията така, както са отчленени [discernées] посредством някакво качество, което може да бъде формулирано в езика на ситуацията”.¹⁰² Най-общо може да бъде определена като съвкупността от отчленимости, подчинени на един детерминант, изведен на базата на репрезентираното (поставеното-като-едно) в една ситуация. С други думи тя е производна на статуквото или закона на ситуацията. За Бадиу тя съдържа всичко “право-мерно” [véridique]¹⁰³ в една ситуация – всичко, което може да бъде отчленено, мислено и изговорено като вярно (отговарящо на статуквото). Затова във философията на французина енциклопедията, конституира “знанието” [savoir], достъпно в една ситуация, а пък събитието – онова, което “не попада под нито един детерминант на енциклопедията”¹⁰⁴ и съответно е непознаваемо, неотчленимо и неклассифицируемо на нивото на репрезентацията.

След това онтологично изследване на дигиталното през термините на Бадиу и Манович, идва (4.2.) обсъждане на неговата “модулност”. Понятието най-общо обозначава факта, че с всеки цифров запис може да се работи като с всеки друг заради общата им структура или мяра (за Манович това е една от основните черти дигиталното). Всички следващи раздели са посветени на оперативните последствия от този факт, както и на другите т.нар. “принципи на новите медии”: програмирането,¹⁰⁵ автоматизацията,¹⁰⁶ вариативността¹⁰⁷ и културното транскодиране.¹⁰⁸ Понятията са третиранни като възпроизводими емблеми-процедури на 'дигиталната ситуация' и нейното статукво. Схванати по този начин, дисертацията показва с помощта на конкретни примери как мрежовият опит полемично проблематизира всяка една от тях. Към този списък с четири термина е добавено и понятието на Манович за “дигитално кино”, което той използва, за да коментира факта, че в съвременната аудиовизуална ситуация, разликата между

¹⁰² Ibid., 537

¹⁰³ Ibid., 331

¹⁰⁴ Ibid., 329

¹⁰⁵ Lev Manovich, *The Language of New Media*, 49

¹⁰⁶ Ibid., 53

¹⁰⁷ Ibid., 56-57

¹⁰⁸ Ibid., 63-64

кинематография и анимация се разпада, тъй като голяма част от филмите днес включват (по незабележими начини) компютърно генерирани образи без референт в 'реалността'.

На първо място (4.3.) е обсъдено програмирането и автоматизацията, през идеята, че може би есеистичното винаги е било критично настроено към 'механичната повтаряемост' на статуквото. Ако вземем първото понятие, Манович не му дава точно определение, но от текста му става ясно, че визира писането на "софтуер"¹⁰⁹ за управляването/кодифицирането на "поведението"¹¹⁰ на едни или други записи или в негови думи "виртуални множества".¹¹¹ В този смисъл можем да опишем най-общо понятието като репрезентирането на презентираното под формата на изпълними инструкции. Едно аудиовизуално есе, което експлицира фиктивността на програмирането би привлякло (например) вниманието на зрителя към условността на възможностите и допустимите 'поведения' на един софтуер.

Що се отнася до автоматизацията, тя не предполага повече от това, че определени софтуерни процедури и поведения могат частично или напълно да се самодействат и повтарят. В общи линии Манович отграничава три типа автоматизация – на създаването на "медийно съдържание"¹¹², на "манипулирането" му и на получаването на достъп [access] до него. За първия вид авторът дава пример с генеративни изкуствени интелекти¹¹³ (които през 2004 г., когато е писана книгата, са все още далече от масови и мощни платформи като *ChatGPT*). Вторият тип практически обхваща всички опции в една програма, позволяващи на потребителя автоматично да извърши сложна/многосъставна операция върху виртуален обект (така работят филтрите за дигитални снимки на платформи като Инстаграм – с един бутон извършват множество процедури върху съответната фотография). Що се отнася до достъпа пък, можем да вземем за пример всички търсачки. Гугъл, разбира се, изскача на преден план, но инструменти за автоматично локализиране на информация се ползват от почти всички сайтове, било то блогове или социални мрежи, новинарски сайтове или офлайн приложения.

¹⁰⁹ Ibid., 65

¹¹⁰ Ibid., 178

¹¹¹ Ibid.

¹¹² Ibid., 53

¹¹³ Ibid.

Като цяло може да се отбележи за автоматизацията, че тя се явява като ключов мотив в историята на аудиовизуалния есеизъм. Така например десктоп документалните филми (които са маркирани като емблеми на съвременния дигитален опит) в известен смисъл боравят с една остранныяваща естетика, която деавтоматизира отношението ни към интерфейсите, с които работим ежедневно. Същевременно текстът нюансира малко есеистичния *Verfremdungseffekt* с твърдението, че при есето той има опакова страна (и съответно е двояк). Може да се формулира така – от перспективата на статуквото опитът остранныява термините и детерминантите на енциклопедията (за публиката пред екрана), но от гледната точка на събитието той прави обратното – 'фамилиаризира' зрителя с конструираността/фиктивността на битието и съответно (педагогически) де-монстрира травматичната бездна, от която всичко извира.

Следващият раздел (4.4.) е фокусиран върху вариативността на дигиталните обекти, тоест върху факта, че те не са са "фиксиранни веднъж завинаги", а могат да "съществуват под различни, потенциално безкрайни на брой версии".¹¹⁴ Както отбелязва Манович, при "старите" техники за опосредяване се е произвеждала една "господарска" версия [master] на съответния медиен обект – това е, най-общо казано, 'оригиналът', от който произлизат всички следващия копия, като те са винаги с по-лошо качество от него, тъй като при възпроизводството винаги се губи информация. За разлика от това, според автора, дигиталните записи и предмети най-често се явяват едновременно в няколко различни формата, като от една страна е трудно да се каже кой е оригиналният, а от друга (поне на теория) всеки може да бъде копиран без загуба на информация.

Проблематиката около вариативността е представена от перспективата на няколко мрежови есета,¹¹⁵ които подчертават обстоятелството, че колкото повече паметта ни за близкото минало се цифровизира (и съответно става вариативна), толкова повече грижи (и кураторски интервенции) ще са нужни, за да може това 'дигитално наследство' да устои във времето, непроменено от онези институции с властта да го 'редактират' и/или дори

¹¹⁴ Ibid., 56

¹¹⁵ Aaron Marko, "A video essay about media preservation | All We Are Is What We Remember". Youtube video, 26:45. February 16, 2024.

https://www.youtube.com/watch?v=G2baU5NYwol&ab_channel=AaronMarko; The Couch Critic, "The Dark Reality of Streaming Services | Video Essay". Youtube video, 10:14. March 10, 2024.

https://www.youtube.com/watch?v=WOMOhNvYcmY&ab_channel=TheCouchCritic; Ted Kutina, "The Importance of Real Things". Youtube video, 17:35. May 2, 2024.

https://www.youtube.com/watch?v=J0DzXAx9qjI&ab_channel=TedKutina

изтрият. Както например показва ютубъра Арън Марко, консервирането на медийно съдържание не е нито (технически погледнато) лесно, нито евтино, така че не е изключено някои компании да нямат интереса или ресурсите да функционират и като архиви, грижещи се създаденото днес да остане и за бъдещите поколения (такова каквото е в момента). В такъв случай, ако нямаме публични или частни физически копия (или поне възможността да сваляме и притежаваме дигитални такива), тогава не е изключено някой ден някоя компания да изтрие голямо количество цифрови творби, от които вече няма полза. Всъщност дори не е нужно да спекулираме тук – това вече се е случвало. През 2023 г. мащабна гейминг компания *Nintendo* затвори своя дигитален магазин за игри, създадени за техните *Wii U* и *Nintendo 3DS* конзоли.¹¹⁶ В резултат около хиляда ексклузивно-цифрови [digital only] заглавия са вече недостъпни за закупуване и шансът да изчезнат завинаги не е малък, въпреки че сигурно някои частни лица, които вече са ги свалили, биха могли да се опитат да ги консервират¹¹⁷ (но се съмнявам, че ще имат особен успех). Оттогава този случай се е превърнал в често цитирана от есеистите в *Youtube* истанция, онагледяваща опасността медийните ни обекти да имат само цифрови вариации, управлявани единствено от големи корпорации (ютубърът *Lextorias* например използва прецедента в опит, оправдаващ пиратстването като техника за консервиране на близкото минало).¹¹⁸

След тази част дисертацията преминава към въпроса за дигиталното кино и неговата 'анимираност' – белег на настоящето кинематографично статукво, който е анализиран през понятието на Бадиу за “зашиване” [suture]. За целта е отделен един по-дълъг раздел в две части. В първата (4.5.1.) е контекстуализирано “зашиването”, за да се обясни какъв тип онтологична операция предполага то и да се покаже каква е връзката му с монтажа (и въобще каква роля играе в психоаналитичните теории на седмото изкуство). На първо място е отбелязано, че Лакан използва за пръв думата в 11. семинар, за да

¹¹⁶ Chris Scullion, “These Are The 1,000 Digital-only 3ds And Wii U Games Disappearing Next Week”. *VideoGameChronicle.com*. March 22, 2023. <https://www.videogameschronicle.com/features/analysis-digital-only-wii-u-3ds-games/>

¹¹⁷ Като пример можем да посочим ютубъра Жирар Халил, който закупи всички игри от магазина точно преди Нинтендо да го затвори с експлицитната цел да ги консервира. Вж. Jirad Khalil, “I bought EVERY Nintendo Wii U & 3DS game before the Nintendo eShop closes”. Youtube video, 19:39. March 18, 2023. https://www.youtube.com/watch?v=ujHUMG0Uovs&ab_channel=TheCompletionist

¹¹⁸ Lextorias, “Video Game Piracy Is Good, Actually”. Youtube video, 33:34. February 14, 2024. https://www.youtube.com/watch?v=Fu4pE46-zM&ab_channel=Lextorias

обозначи точката, в която се свързват [jonction] регистърът на символното и този на въображаемото.¹¹⁹ Същевременно този, който изглежда разработва понятието (или поне най-широкоразпространената му версия), е Жак-Ален Милер в доклад, изнесен по време на 12. семинар през 1965 г. Година по-късно експозето му бива публикувано под формата на статия със заглавие *Зашиването: Елементи на логиката на означаващото*¹²⁰ в списанието *Cahiers pour l'Analyse*, в което през този период публикува и Бадиу.

Философът очевидно е бил силно повлиян от труда на Милер – в *Число и числа*¹²¹ той определя статията като “първият велик лаканиански текст, който не е написан от самия Лакан” (тази книга на практика контекстуализира и разгръща повечето математически аргументи в *Битие и събитие*). На същото място Бадиу резюмира *Зашиването*, разкривайки какво е важно за него в текста, а именно начинът, по който Милер 'разчита' *Основите на аритметиката* на Готлоб Фреге и в частност идеите на немския математик и логик за това как от нулата могат да бъдат изведени всички останали числа (с помощта на аргумента, че тя отговаря на понятието за битие, което не е идентично със самото себе си). Важното в случая за Бадиу е как Милер показва, че в чисто логическата верига от доказателства на Фреге има точка (зачисляването на празното множество като единица), в която “функцията на субекта, макар и неразпозната, оперира”¹²² (друго ключово за Бадиу е, че статията показва, че в основата си означаващото е число/отчленимост). Именно в тази точка се осъществява зашиването – нищото се превръща в нещо (фиктивно/фантазмено битие) благодарение на една операция, в която за Бадиу (контра Милер) субектът само съ-участва, (не)разпознавайки [méconnaissance] като единица (някакво презентирано множество) продукта на операцията/работата (на която е бил съпричастен).

В киноведски контекст пък терминът се започва да употребява благодарение на френския критик Жак-Пиер Одарт и неговата статия за *Cahiers du Cinéma* от 1969 г. –

¹¹⁹ Jacques Lacan, *The Seminar of Jacques Lacan Book XI: The Four Fundamental Concepts Of Psychoanalysis*, 118

¹²⁰ Jacques-Alain Miller, “Suture (Elements of the Logic of the Signifier)” in *Cahiers pour l'Analyse* 1 (1966): <http://cahiers.kingston.ac.uk/pdf/cpa1.3.miller.translation.pdf>

¹²¹ Alain Badiou, *Number and Numbers* (Cambridge: Polity Press, 2008), 25

¹²² Ibid., 24

*Зашиването и киното.*¹²³ Текстът е директно повлиян от този на Милер и най-общо анализира творчеството на Робер Бресон, като се фокусира най-вече върху *Процесът срещу Жана Д'Арк* (1962) и това как режисьорът е работил с филмовото пространство, ракурса и монтажа в лентата по начин, който по-скоро 'отказва да зашива' и съответно да подчинява (Одарт би написал субективизира) зрителя на фантазмения образ на екрана. Иначе казано, критикът коментира техники, които привличат вниманието на публиката към конструираността на диегезиса и възпрепятстват идентификацията ѝ с персонажите в него.

Практически статията на Одарт за зашиването се занимава с наследството на руските монтажисти, с техния подход към “де-обективацията”¹²⁴ и развилия се на базата на техните открития *continuity editing* ('логически последователен монтаж'). С други думи френският кинокритик анализира операцията през техниките, които редуват, стиковат и съшиват планове и контра-планове по 'сугестивни' начини, но не отчита 'фантазмения потенциал' на други форми на де-обективация като импресионистичните, които се осъществяват на нивото на самия кадър. Постановката на Одарт е сравнително проста – всеки филм е “артикулиран” на базата на едно “липсващо поле” [le champ absent] или на една “Липсваща единица” [L'Absent], която зрителят изтласква благодарение на въображаемите идентификации, към които контра-плановите на екрана го подканват.

Дисертацията предлага едно разширено разбиране за зашиване и за монтаж, което разглежда зрителя като активен участник в кинематографичната ситуация и което покрива всички случаи, в които някое презентирано-като-единица множество изглежда така, сякаш може да бъде разделено на две по начин, който предлага работеща алтернатива/промяна на статуквото (а не просто неговия разпад). Отбелязано е и че техниките за опосредяване, развивайки се, изобретяват нови механизми за зашиване – за последователно репрезентиране, разпределяне и подреждане на липси и зевове (на различни презентирани множества и съответно на техните празнини). Заявено е също така, че съществуват най-разнообразни типове зашивания и зевове на нивото на постановката. Например: между позицията на публиката и тази на екрана (топологически шев); между тялото на зрителя и

¹²³ Jean-Pierre Oudart, “Cinema and Suture” in *Screen 18* (Winter, 1978): https://www.lacan.com/symptom8_articles/oudart8.html

¹²⁴ Laurent Le Forestier, “Montage” in *Montage, Découpage, Mise en scène: Essays on Film Form* (Bloomington: Indiana University Press), 184

това на персонажите (афективен); между фикционалното и документалното (екзистенциален) и т.н. има безброй други. Всичко това са граници, чието преминаване статуквото на аудиовизуалната ситуация регулира, колкото се може по-незабележимо, защото залага, че там се крие (не)презентираното. Дали наистина има нещо травматично и/или истинно в тези зевове обаче може да открие и реши само опитът.

Във втората част на раздела (4.5.2.) текстът се връща към въпроса за дигиталното кино, вече установил един инструментариум, с който то може да бъде продуктивно третирано. Дисертацията тук се спира на примери за мрежови есета, които 'разшиват' най-различни аспекти на днешната кинематографична ситуация с образователна цел. Фокусът пада върху това как се 'разчитат/разшиват' компютърно генерирани изображения, видеа и филми, които крият своята 'графичност' и 'симулираност' зад една 'натурална' и/или фотореалистична естетика. Коментирана е постановката (на някои теоретици като Манович), че подобни образи все повече губят своята 'специална' (индексична) връзка с действителността. В случая текстът прави опит да покаже защо тя не е валидна от перспективата на прилаганата парадигма. Вместо това дисертацията предлага, че способността на средния зрител да различава между фотографски и генерирани репрезентации е въпрос на 'обща медийна грамотност'.

В последния раздел (4.6.) трудът се занимава с това, което Манович нарича "културно транскодиране" на записите в "базата данни", като за целта тези понятия са пречупени през идеите на Бадиу в *Логика на световите*. Тук дисертацията се стреми да покаже как това, което руският теоретик нарича "декодиране на света"¹²⁵ отговаря на схващането на френския философ за "разследване" [enquête].¹²⁶ В случая понятието е представено като едно постъпателно разсъждение върху (или разчитане на) начините, по които термините в енциклопедията на една ситуация се явяват (транскодират) в конкретен свят. За целта е направен опит да се изведат хомологиите между концепциите на Манович за "базата данни" и "пространствения наратив" (или "интерфейса") и тези на Бадиу за "енциклопедията на ситуацията" и "света" (или мрежата). На базата тези теоретични дискусии се стига до заключението, че опитът днес оперира върху компютърната база данни не директно, а през света на мрежата като топос, съставен от безбройни снопове

¹²⁵ Lev Manovich, *Language of New Media*, 184

¹²⁶ Alain Badiou, *Being and event*, 506

(обвивки), явяващи се пред потребителя под формата на разно-образни интерфейси, чиито възможности парадоксално (но и само потенциално) ни позволяват да постигаме (не)възможното – да влияем индиректно и опосредено, с творения и трудове, върху самата основа на съвременния ни живот (или поне на онази част от нея, която дигиталната среда определя).

Дисертацията поддържа, че субектът на опита постига това под формата на една троична операция: 1) полемично разширява една ситуация, за да изложи на показ условността на нейния свят и изборите, следите и фикциите, от които той е изграден; 2) кураторски избира как да ре-монтира (или постави събитийно) съответния демонтиран образ (множество) в друга ситуация, така че непрезентираното (истинното) в това множество да се яви или (полу)изговори (доколкото случайността повелява); 3) педагогически де-монстрира на публиката как оперира (и какви ефекти може да произвежда) наслаждането на презентации като механизъм на репрезентацията, 'ограмотявайки' по този начин зрителя/свидетеля, доколкото го учи как да разчита следите от работата и автоматичните избори на съответното статукво. Тази троична операция, която тесктът обединява под името на есеистичното, винаги започва с опита да се демонтира един или друг образ – да се среже шева, който го подчинява на статуквото му.

Петта глава: Заключение

В настоящата дисертация есето (схванато като опит) беше поставено като онтологичен проблем – като една своеобразна (не)възможност, която се превъплъщава на нивото на най-различни медии като междина или зев между документ и фикция, обективно и субективно, наука и изкуства, критика и творчество и т.н. За да се анализира

как тази (не)възможност работи и/или оперира в контекста на съвременната ни аудиовизуална ситуация, първо бе прието (през Ален Бадиу), че есето може да бъде разглеждано като името (или поне една от фигурите) на (не)човешкия опит, който най-общо бележи постъпателното разгръщане на (не)осъществимия събитийен хоризонт на човека. Дисертацията се постара да покаже, че този опит се реализира под формата на конкретни, субективни трудове/тела, преработващи наличния материал (записите) в една (онтологична) ситуация. С други думи, текстът изходи от избора да се разглежда опита 'прагматично' – като сноп от операции, които (в случая) се прилагат върху дадени аудиовизуални материали с цел да се форсира появата на някаква събитийна (не)възможност (на радикална промяна на нивото на аудиовизуалната ситуация). Този сноп от операции бе наречен 'есеистичното', като в настоящия текст бяха отчленени три форми на преработка: полемиката (оперативната критика), кураторството и педагогиката.

Всяка една от тях беше представена с помощта на примери за конкретни дейности, които обуславят есеизмът като аудиовизуална практика. Така например полемиката беше мислена най-вече през идеята за де-монтаж, редакция или разшиване на сцени от филми, видеа и телевизионни емисии. В общи линии може да се твърди, че тя беше разглеждана като експериментален конфликт с репрезентацията, схващана през Бадиу като операция на статуквото на една или друга (кинематографична) ситуация. В този смисъл целта на полемиката е да разреже шевовете, прикриващи не само изкуствеността на репрезентацията и трудът, който е влязъл в нея, но и бездната (истината), която всяко статукво тревожно (не)презентира. От своя страна кураторството беше разгледано най-вече като ре-монтаж на и грижа за потенциалните имена и места на истината или с други думи – като подбиране, запазване, съ-поставяне и излагане на аудиовизуални материали в нови, разнородни контексти. Така кураторството се оказа тясно обвързано с идеята за паметта за миналото (събитие) като условие за промяна на настоящето (и бъдещето) на една ситуация.

Педагогиката пък фигурираше през идеята, че есеистичното де-монстрира (потенциално) травматичната истина, че ситуациите (и съответно световите), които обитаваме са крайно условни, променливи и (в известен смисъл) фикционални, тоест – изградени на базата на бездна, която изтласкват, за да останат такива каквито (не) са. Това най-често се постига като есеистът експлицира пред зрителя логиката на техниките,

обулавящи производството на един или друг медиен обект – примери тук бяха десктоп-документалните филми на Кевин Б. Ли и проекти като Един образ на Харун Фароки. Текстът също така показва, че есеистичната педагогика има общо с (лаканианското схващане за) желанието, доколкото тя може да бъде описана и като де-монстрация на (или фамиализация с) липсата, обуславяща всяка репрезентация. От тази перспектива твърдя, че субектът на аудиовизуалното есе се стреми да предаде опита си, като породи желание за опитване у зрителя/свидетеля на де-монстрацията.

Важно е да се отбележи, че ефектите, които тези три операции произвеждат, са въпрос на случайност [hasard] или на съдба [tyche] в психоаналитичен ключ (функцията на контингентността при Бадиу е до голяма степен обусловена от ролята, която тя играе при Лакан). Освен това трябва да се подчертае, че опитът беше определен и през своя неизбежен провал (или по-скоро крайност). С други думи, каквито и събитийни ефекти (малки или големи) да произведат трите есеистични операции, те рано или късно изгледват заедно с (паметта за) тялото, което ги е извършило. Затова и приемствеността е толкова важна за разгръщането на (не)човешкия опит като поредица от провали (краен брой есеистични ходове), които дисконтинуално се предават от есеист на есеист под формата на желание да се артикулира и въплъти истината/събитието.

Също така, стъпвайки не само на Бадиу, но и на Тимъти Коригън, дисертацията предложи една условна таксономия, която да разделя аудиовизуалните есета с оглед на отношението им към една или друга от четирите процедури на истината при френския философ – изкуството, науката, политиката и любовта. Ако опитът се разгръща в областта само на една от процедурите, тогава той е това, което американският киновец определя като “редакционна интервенция” [editorial intervention], която публично преработва и предизвиква статуквото в една от тези сфери. Когато пък става дума за опит върху друг опит в рамките на определена процедура, то може да се говори за теоретично есе. Този тип пречупва [refracts] и експлицира условията и събитийния хоризонт на друг есеистичен труд. И най-накрая имаме 'философските опити', които са наречени още и (само)пречупващи се, доколкото те изследват и преработват собствените си условия, което в аудиовизуален контекст най-често включва опит върху техническите и естетическите (не)възможности на кинематографичното. Тази дефиниция беше изведена от факта, че за Бадиу под 'любомъдрие' трябва да се разбира операция, която 'акушира'

истините, произведени от други процедури, които (като такива) се явяват условия на нейното съществуване.

Има и друг важен момент, засягащ концептуалната диверсификация на термините в полето. Преглеждайки писаното по темата за аудиовизуалния есеизъм, текстът стигна до заключението, че повечето изследвания пренебрегват или омаловажават ролята на есеизма в интернет пространството. Дисертацията откри, че немалко изследователи и институции се стараят критически да се дистанцират от популярните форми аудиовизуален есеизъм, тоест от тези, които можем да открием на платформи като *Youtube* или дори *TikTok*. Представиха се аргументи защо не е удачно да се разграничават 'високите' есеистични творби (които са най-често академични) от ниските такива (които нерядко са формално и съдържателно по-вълнуващи от първите, макар и да са 'масови'). Тъй като обаче досега никой не се е занимавал експлицитно с видео есеизма онлайн (във всички негови превъплъщения), текстът предложи той да бъде разграничен от предходните му форми, като за целта определи опитите в интернет като 'мрежови'. Същевременно това не беше единственият въпрос, по който се оказа, че дисертацията се разминава критически с академичните опити да се отграничи и култивира една представа за аудиовизуалния есеизъм като елитарна, университетска практика, която институционално се развива с помощта на уъркшопи и специализирани издания/платформи. Текстът се опита да покаже от различни перспективи, че есеистичната кинемато-графия, схваната като писане с и разчитане на образи и звук, не бива да се промотира само и единствено във висши учебни заведения, тъй като тя може би наистина е продуктивен инструмент за култивирането на една обща медийна грамотност у средния потребител на мрежата. Затова бе поставен като дискуссионен въпроса дали не би било ползотворно да се преподават още на училищно ниво някои от практиките, обвързани с аудиовизуалния есеизъм.

Що се отнася до разгръщането на темата за мрежовите есета, в края на дисертацията е посочено, че е имало и друга причина те да бъдат обозначени именно като мрежови, а не например като 'дигитални', въпреки че с оглед на медията, те са в действителност и такива. За да се обоснове това решение и по-конкретно – за да се анализират измеренията на опита в нашето съвремие, текстът се опита да сговори теориите на Манович за цифровото с философската рамка на Бадиу (фокусирайки се най-вече върху първите два тома на *Битие и събитие*). Целта беше да се покаже, че

присъстват оперативни хомологии между понятията на Манович за запис и квантификация, база данни и транскодиране, и тези на Бадиу за презентация и репрезентация, енциклопедия на ситуацията и светово явяване. Дисертацията демонстрира, че мрежата би могла да бъде мислена като виртуален свят, построен върху реална, 'онтологична база' от дигитални записи, коекстензивна с диететическото пространство на интерфейса, през който субектът на опита постъпателно и полемично разширява термините в енциклопедията, въ-образи се като “реални атоми” в този свят. Траекторията на този субективен ход, съдещ име по име (или опция по опция) записаното в енциклопедията, нарекох, следвайки Бадиу, “разследване”, което в термините на Манович бе преведен като “декодиране” – на начините, по които се транскодира онтологичната база под формата на кохерентни явления. По този начин мрежата се превръща в едно своеобразно 'поле на борба', което субектът на опита трасира като растящ, но краен зев, разделящ миналото (статуквото на ситуацията) от (не)възможното събитийно настояще, на което субектът е верен.

Накрая бе отбелязано само и че решението да бъде третиран аудиовизуалния есеизъм именно през Бадиу е било продиктувано от едно желание да се покаже, че травматичните ефекти, които новите технологии често имат, биха могли (поне на хартия) да бъдат преработени и оползотворени в името на (вероятно тривиални) човешки ценности като образованието, грижата и възможността да живеем в един по-отворен, общ и самокритичен свят. Тук нарочно е изключено заскобеното 'не' от 'човешки' и 'възможност', защото, отвъд академичния дискурс, теоретичните конструкции и сложните аргументи, текстът се застъпва за идеята, че за онези, които все още вярват в човека, не би трябвало да има подобни уговорки и условности. И макар дисертацията да признава, че тази вяра бива непрекъснато разколебавана и продирана от безкрайни и най-разнообразни провали, все пак тя защитава тезата, че това не отменя хоризонта на опита като онова, което се предава и подема винаги наново и с надежда, че бездната на истината е по-сияйна от тази на отчаянието, страха и мракобесието. Затова дисертацията приключва със следния цитат от Самюел Бекет (един от ключовите автори на 20. в. за Бадиу): “Някога

опитал. Някога провалил се. Няма значение. Опитай отново. Провали се отново. Провали се по-добре”.¹²⁷

Приноси

¹²⁷ Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better. Вж. Samuel Becket, *Nohow On: Company, Ill Seen Ill Said, Worstward Ho: Three Novels* (Victoria: AbeBooks, 1995), 101. Мой превод.

1. Дисертацията представлява първото детайлно изследване върху *аудиовизуалното есе* в български контекст.
2. Трудът за пръв път прилага философската рамка на Ален Бадиу към въпроса за аудиовизуалния есеизъм.
3. Текстът предлага цялостна (онтологична) теорията на есето, разбрано като *опит* (за събитие).
4. Стъпвайки на идеите на Бадиу за събитието, ситуацията и света, дисертацията разработва оригинално понятие за оперативна и/или полемична критика.
5. Кураторството е представено като онтологична операция посредством досега неразглежданото схващане на Бадиу за грижата.
6. Развито е оригинално понятие за есеистична педагогиката като де-монстрация и фамилиаризация.
7. Преработено и разгърнато е понятието на Жан-Ален Милер, Жан-Пиер Одарт и Бадиу за *зашиване*.
8. Дисертационният труд предлага собствен подход към *разчитането* на медийни обекти и аудиовизуални материали.

Публикации по темата на дисертационния труд

1. Гончаров, Стефан. “Употребата на технически образи в книгите на Ани Ерно” в *Литературата XVII*, no. 31 (2023): 203-222.
2. Гончаров, Стефан. “Войната и (не)въобразимото: между властта и реалността на техническите образи” в *Социологически проблеми* 55, no. 1 (2023): 36-53
3. Гончаров, Стефан. “Отвъд примката на рефлексията: Блогова теория и хиперверие” във *Философия* 32, no. 1 (2023): 70-80

Библиография

Дьо Монтен, Мишел. *Опиту: Книга първа*, прев. Тодор Чакъров. София: Наука и изкуство, 1975-1980.

Adorno, Theodor. "The Essay as Form" in *Essays on the Essay Film*. edited by Nora Alter, 60-81. New York: Columbia University Press, 2017.

Alter, Nora M. *The Essay Film After Fact and Fiction*. New York: Columbia University Press, 2018.

Astruc, Alexandre. "The Future of cinema" in *The Third Line*, 9. (2017):

<http://thirdrailquarterly.org/alexandre-astruc-the-future-of-cinema/>

Astruc, Alexandre. "The Birth Of A New Avant-garde: La Camera-stylo", New wave film.

<https://www.newwavefilm.com/about/camera-stylo-astruc.shtml>

Badiou, Alain. *Being and Event*. New York: Continuum International Publishing Group, 2006.

Badiou, Alain. *Cinema*. Cambridge: Polity Press, 2013.

Badiou, Alain. *Lacan*. New York: Columbia University Press, 2018.

Badiou, Alain. *Logics of Worlds: Being and Event II*. London: Bloomsbury Publishing, 2019.

Badiou, Alain. *Number and Numbers*. Cambridge: Polity Press, 2008.

Badiou, Alain. *Philosophy for Militants*. London: Verso, 2015.

Becket, Samuel. *Nohow On: Company, Ill Seen Ill Said, Worstward Ho: Three Novels*. Victoria: AbeBooks, 1995.

Bensmaïa, Réda. *The Barthes Effect: The Essay as Reflective Text*. Minneapolis: University of Minnesota press.

Bense, Max. "The Essay as Form" in *Essays on the Essay Film*. edited by Nora Alter, 52-54. New York: Columbia University Press, 2017.

Burgard, Peter J. *Idioms of uncertainty*. Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1989.

Chesterton, G. K. "The Essay" in *Essayists on the essay: Montaigne to our time*. Iowa: University of Iowa Press, 2012), 57-60

Corrigan, Timothy, *The Essay Film: From Montaigne, After Marker*. Oxford: Oxford University Press, 2011.

Conway, Kelley. "A New Wave of Spectators": Contemporary Responses to Cleo from 5 to 7. *Film Quarterly* 61, no. 1 (Fall 2007): 38-47

Deleuze, Gilles. *Cinema 1: The Movement-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

Deleuze, Gilles. *Cinema 2*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

Desan, Philippe. *Montaigne: A life*. New Jersey: Princeton University Press. 2017.

Papazian, Elizabeth and Eade, Caroline. eds. *The Essay Film: Dialogue, Politics, Utopia*. New York: Columbia University Press, 2016.

Garwood, Ian. “Writing about the Scholarly Video Essay: Lessons from [In]Transition’s Creator Statements”, *The Cine-files* no.15. (2020)

Hollweg, Brenda and Krstić, Igor. *World Cinema and the Essay film*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019.

Huxley, Aldous. *Collected Essays*. New York: Bantam Books, 1964.

Lacan, Jacques. *Anxiety: The Seminar of Jacques Lacan, Book X*. Cambridge: Polity Press, 2002.

Lacan, Jacques. *On Feminine Sexuality: The Limits of Love and Knowledge*. New York: W. W. Norton & Company, 1999.

Lacan, Jacques. *The Seminar of Jacques Lacan Book XI: The Four Fundamental Concepts Of Psychoanalysis*. New York: W. W. Norton & Company, 1998.

Labarbe, Claire. “Composed, Altered and Transformed: The Other Self in Seventeenth-Century English Character-Books”, *XVII – XVIII: Crime and Criminals* 76 (2019)

Lee, Kevin B. “New Audiovisual Vernaculars of Scholarship”, *The Cine-Files*, no.15. (2020)

<https://www.thecine-files.com/new-audiovisual-vernaculars-of-scholarship/>

Le Forestier, Laurent, Timothy Barnard, and Frank Kessler. “Montage”. In *Montage, Découpage, Mise En Scène: Essays on Film Form*. Bloomington: Indiana University Press, 2021.

Manovich, Lev. *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press, 2004.

Manovich, Lev. “What is digital cinema”. In *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film*, edited by Shane Denson and Julia Leyda, 22. Falmer: REFRAAME Books, 2016.

Miller, Jacques-Alain. “Suture (Elements of the Logic of the Signifier)”, *Cahiers pour l’Analyse*, 1. (1966). <http://cahiers.kingston.ac.uk/pdf/cpa1.3.miller.tr>

Oudart, Jean-Pierre. “Cinema and Suture.” *Screen*, 18. (Winter, 1978).

https://www.lacan.com/symptom8_articles/oudart8.html

Rascaroli, Laura. *How the Essay Film Thinks*. Oxford: Oxford University Press, 2017.

Renov, Michael. “The Electronic Essay” in *Essays on the essay film*. edited by Nora Alter, 172-182. New York: Columbia University Press, 2017.

Slymaker, James. “‘Enter the Memory’: Interactivity, Authorship, and the Empowered Spectator in the Digital Audio-Visual Essays of Chris Marker”, *Open Screens* 6(1). (2023)

<https://doi.org/10.16995/OS.8477>

Spielmann, Yvonne. *Video: The Reflexive Medium*. Cambridge: MIT Press, 2008.

Starobinski, Jean. "Can One Define the Essay?" in *Essayists on the essay: Montaigne to our time*, edited by Carl H. Klaus, Ned Stuckey-French, 110-111. Iowa: University of Iowa Press, 2012.

Steyerl, Hito. "The Essay as Conformism" in *Essays on the essay film*. edited by Nora Alter, 60-81, 282-283. New York: Columbia University Press, 2017.

Vassileva, Julia and Williams, Deane. *Beyond the Essay Film: Subjectivity, Textuality and Technology*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2020.

Warner, Rick. *Godar and the Essay Film: A Form That Thinks*. Evanston: Northwestern University Press, 2017.

Y. Gasset, José Ortega, *Meditations on Quixote*. New York: W. W. Norton & Company, 1963.

Žižek, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*. London: Verso Books, 1989.

Мултимедия

Bresson, Robert, dir. *The Trial of Joan of Arc*. France: Agnes Delahaie Productions, 1962.

cabooseblueteam. "I've Compiled a List of Every Noteworthy YouTube/Vimeo Channel Similar 'Every Frame A Painting!'". Reddit. Accessed June 7.

https://www.reddit.com/r/videoessay/comments/480hbs/ive_compiled_a_list_of_every_noteworthy/

ContraPoints. Youtube channel. Accessed June 7, 2024.

<https://www.youtube.com/@ContraPoints>

deepdivenewsletter. TikTok channel. Accessed June 7, 2024.

<https://www.tiktok.com/@deepdivenewsletter>

Graham, Dan, dir. *Rock My Religion*. New York: Electronic Arts Intermix (EAI), 1982-84.

<https://vimeo.com/5445916>

Franju, Georges, dir. *Le sang des bêtes*, France: Forces et voix de la France, 1945.

Freed, Hermine, dir. *Art Herstory*. United States, 1974.

Holt, Nancy and Richard Serra, dir. *Boomerang*. United States, 1974.

Khalil, Jirard. "I bought EVERY Nintendo Wii U & 3DS game before the Nintendo eShop closes". Youtube video, 19:39. March 18, 2023.

https://www.youtube.com/watch?v=ujHUMG0Uovs&ab_channel=TheCompletionist

Kutina, Ted. "The Importance of Real Things". Youtube video, 17:35. May 2, 2024.

https://www.youtube.com/watch?v=J0DzXAx9qjI&ab_channel=TedKutina

Leeson, Lynn, dir. *Electronic Diaries*. 1984-96.

<https://fourthree.boilerroom.tv/film/electronic-diaries-part-1>

<https://fourthree.boilerroom.tv/film/electronic-diaries-part-1>

Lextorias. "Video Game Piracy Is Good, Actually". Youtube video, 33:34. February 14, 2024.

https://www.youtube.com/watch?v=Fu4pE46-zM&ab_channel=Lextorias

Marko, Aaron. "A video essay about media preservation | All We Are Is What We Remember". Youtube video, 26:45. February 16, 2024.

https://www.youtube.com/watch?v=G2baU5NYwoI&ab_channel=AaronMarko

Nerdwriter1. Youtube channel. Accessed June 7, 2024. <https://www.youtube.com/@Nerdwriter1>

The Cinema Cartographer. "The Greatest Directors You Don't Know". Youtube video, 39:11. October 31, 2020.

https://www.youtube.com/watch?v=9g94T_xNdAk&ab_channel=TheCinemaCartography

The Couch Critic. "The Dark Reality of Streaming Services | Video Essay". Youtube video, 10:14. March 10, 2024.

https://www.youtube.com/watch?v=WOMOhNvvCmY&ab_channel=TheCouchCritic

Meadows, Queline. Trocan, Irina. Webb, Will. "The best video essays of 2023". BFI.org.uk. December 19, 2023. <https://www.bfi.org.uk/polls/best-video-essays-2023>

Resnais, Alain, dir. *Nuit et brouillard*. France: Argos Films, 1956.

Richter, Hans, dir. *Dreams That Money Can Buy*. United States: Art of This Century Films, 1947.

Rosenbach, Ulrike, dir. *Reflections on the Birth of Venus*. 1978. <https://stiftung-imai.de/en/videos/katalog/medium/0025>

Rosler, Martha, dir. *Martha reads Vogue: Wishing, Dreaming, Winning, Spending*. New York:

Scullion, Chris. "These Are The 1,000 Digital-only 3ds And Wii U Games Disappearing Next Week". VideoGameChronicle.com. March 22, 2023.

<https://www.videogameschronicle.com/features/analysis-digital-only-wii-u-3ds-games/>