

Становище

от доц. Боян Манчев, д.н.

върху дисертационния труд

“Видео есето и идеята за критика в дигиталната епоха: Опит и събитие”

за присъждане на научната и образователна степен „Доктор“

по ПН 2.1. Филология (Теория на литературата)

Катедра по теория на литературата, Факултет по славянски филологии

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

Дисертант: Стефан Василев Гончаров (Прасков)

Научен ръководител: проф. д-р Тодор Христов

София

2024

Започвам с необходимите статистически данни. Дисертационният труд е с обем 318 страници. Състои се от пет глави, включващи 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.

Поради ограниченията на жанра становище, ще се ограничи до разгърнат коментар върху метатеоретическите и методологически измерения на дисертацията, както и върху няколко въпроса. Разговорът по същество върху ред детайли на предложенията на дисертанта ще трябва да отложи за бъдещи случаи на обмен.

Започвам с метатеоретически коментар, засягащ най-общата епистемологична и институционална призма на работата. Основният проблем и въпрос, с който се сблъсквам по отношение на работата на Стефан Гончаров, надскача самата работа, доколкото се отнася до институционалната ѝ рамка. Доколко оправдано е по професионално направление 2.1. Филология и съответстващото му научно звено да бъде предлагана работа върху аудиовизуален жанр (“видео есе”), чиято методология се основава на онтологическа философска теория?

Поставям този въпрос не толкова реторично, доколкото очевидно той не е в обсега на институционална компетентност на дисертанта (но неговите разсъждения и коментари по въпроса са, разбира се, добре дошли), колкото за да подчертая важността му и да се опитам да аргументирам избраната позиция на този публичен форум, още повече като външен член на научното жури.

Очевидно отговорите на този въпрос имат контрадикторен обхват, тоест биха могли да се изключват взаимно, съответно и заключенията на тяхна основа. В отговора си се основавам на изискването за безпристрастност, обективност и критическа дистанция, на който трябва да се основава научната етика, без да го отделям от императива на критическата мисъл, която трудно работи със схематични таксономии.

Доколкото въпросната рамка е легитимирана институционално, тоест доколкото тя е условие за самата работа, преценката върху нея не трябва да подменя оценката на качествата на самата работа. Въпросното условие е зададено и институционално гарантирано от

научното звено, подкрепило подобна тема и подобен подход. Доколкото се чувствам съпричастен на принципите, застъпвани от научното звено, подкрепило подобна атипична заставам зад тях. По тази причина приемам тази метатеоретична нагласа. Мотив да подкрепя този ексцентричния избор е широкото схващане на младата рефлексивна дисциплина теория на литературата. Никога не съм крил убеждението си, че нейният произход, корени и основания не могат да бъдат откъсвани нито от филологията и историята на литературата, нито от езикознанието, философията и социалните науки, а още по-малко от теорията на изкуствата като цяло. Това широко разбиране несъмнено надскача често пъти рестриктивните и нерелевантни изисквания. Нямам предвид просто съвременните идеи за интердисциплинарност или дори трансдисциплинарност, а визирам понятийното и смислово ядро, съответно формите на изява на хуманитарното, а и не само хуманитарно знание, което предшества актуалните си дисциплинарни дискриминации. Самият жанр на есето е негова екземплификация – литературни или философски са фрагментите на Новалис, Киркегор или Ницше, както и на самия Монтен?

Изложените съображения мотивират и отговора ми на поставения въпрос. В една научна среда, в която съвременните експериментални, радикални и авангардни, новаторски подходи във философията и в изкуствата са голяма рядкост, осигуряването на възможност за подобна работа е само по себе си значимо. Същевременно то натоварва и дисертанта, и научния ръководител, и научното звено с допълнителна отговорност – да осъществи предоставената възможност на необходимата висота. А изискванията пред една експериментална работа винаги са по-високи, доколкото, избягвайки на утвърдените конвенции, тя поема определени рискове. Тя трябва да предложи стабилни алтернативни принципи – дори те да са динамични, пластични, трансформативни. Казано направо, един дисертационен труд върху видео есето не трябва да се излага на риска от есеистика (в конвенционалния смисъл на понятието). (Вероятно осъзнаването на този риск довежда автора до сложни и неочаквани и смели методологически решения, за които ще стане дума след малко).

Но за да приключа с метатеоретичния увод, ще изтъкна, че приветствам смелостта на Катедрата по теория на литературата, решила да допусне възможността на подобна работа. Разбира се, дисертантът би могъл да облекчи позицията на научното си звено, а и на журито си, ако беше не просто маркирал факта на отсъствието на една “ненаписана дисертация” (визирам подчаст 2.3. *Стесняването на полето или “За една ненаписана дисертация”*), а беше направил още по-последователно усилие да осигури плавен преход

между въпроса за литературното и философското есе и кино-есето и видео есето. Но все пак той е имал интелектуалната честност да изложи трудността, пред която се е изправил и необходимостта от преосмисляне на посоката на изследването. От друга страна, уводът на работата свидетелства за изострената чувствителност на дисертанта към тези метатеоретични въпроси, както и за свободната му ориентация в описаното проблемно поле и овладяването на метатеоретичните му измерения. В него авторът предлага и своята работна и по същество философска дефиниция на есето: “Настоящата дисертация обаче няма да разчита на подобна 'релятивистка' стратегия, а ще се опита спекулативно да очертае аморфните и менливи граници на есеистичното, схванато като едно 'универсализируемо' множество от операции и техники за казване “на почти всичко за почти всяко нещо”. С други думи, ще се занимавам с това как опитът (би могъл да) работи, а не с това какво той непременно е (като цяло не смятам, че на такъв въпрос може да се отговори).” (с. 28).

Така или иначе, представен е труд върху аудиовизуален жанр, опитващ да предложи като методологическа основа на изследването абстрактна философска теория. От тази гледна точка, докато коментирам институционалната рамка на работата, е добре да отбележа, че две от трите професионални направления, които представлявам, са именно 2.3. Философия и 8.1. Теория на изкуствата, което несъмнено уплътнява задачата ми като член на научното жури и мотивира съгласието ми да се включа в него.

Оттук нататък започва моят анализ по същество на тази своеобразна, неочаквана и очевидно хетерономична на обичайната институционална рамка, а в до голяма степен и на епистемологичния режим на теорията на литература работа.

Теоретична призма

Изследването се основава на своеобразна и неочаквана теоретична призма – онтологическия проект на Ален Бадиу. Доколкото въведох философията на Бадиу в българския философски контекст в началото на века, не мога да не се радвам от този факт. (Тук е редно да отбележа, че присъствието на философията на Бадиу в България е по-значимо, отколкото го представя дисертацията – но това е контекстуално знание, което очевидно е било трудно достъпно за докторанта.) Няма да дискутирам тук нито философията

на Бадиу, който за мен е най-сериозният съвременен философски опонент, който си заслужава усилието, нито пък ще коментирам работата върху самия Бадиу, тъй като дисертацията не е посветена на философския проект на Бадиу, а въвежда неговата употреба като методологически инструмент за изследването на един съвременен аудиовизуален жанр.

При всички случаи употребата на Бадиу е неочаквана, в някакъв смисъл еретична; същевременно тя осъществява основната си функция, а именно да извлече и поясни неочаквани характеристики на изследвания обект. Така това, което на пръв поглед изглежда като методологическа импровизация, започва да действа убедително именно чрез навлизането в дълбочината на изследваното поле, извършвайки понятийни преноси, не по-малко любопитни от извършваните от ред спекулативни теории в съвременността. Трябва да отбележа, че преносите, които осъществява самият Бадиу от математическа логика към поезия и изкуства, са не по-малко скокообразни.

От тази гледна точка методологията на работата може да бъде определена като *хипербатонна*, по-скоро в етимологически отколкото в стриктно реторически смисъл. Една хипербатонна методология вероятно не е по-малко легитимна, а със сигурност е по-радваща от бавния и невнасящ никакъв синтетичен елемент методологически или квазиметодологически ритъм на приложните и неосновани на строга или на кавато и да е методология изследвания, с които за жалост всички сме заобиколени. В рязък контраст с тенденциите за стандартизиране на академичното (въз)производство, работата на Стефан Гончаров дава ред примери за теоретично въображение, за спекулативна инвенция. Разбира се, ако младият учен се насочи към публикация на своята монография, смятам че са възможни допълнения, адаптации, структурни, методологически и стилистични подобрения, от които работата единствено би спечелила. Готов съм да направя ред препоръки в това отношение, за които тук няма да имам място и които не засягат преценката на труда в този му вид.

Все пак за мен остава трудно обясним фактът, че за изследването на съвременния жанр видео есе е използван философски проект, чието естетическо и културно измерение е традиционно, за да не кажа консервативно, независимо от политическата радикалност на Бадиу. Самият Бадиу нееднократно е споделял, че “истинското” изкуство, в общи линии, приключва с Маларме; на едно място дори нарича съвременното изкуство „котешка манджа“ – непонятен израз, обиден в не едно отношение.

Ще поставя въпрос, отнасящ се до теоретическото измерение и методологията на дисертационния труд:

Имайки предвид онтологическия и философски замах, с който дисертантът се насочва към обекта си, и отбелязвайки, че категориите *Опит* и *Събитие* са изнесени в подзаглавието на дисертацията, бих искал да попитам следното. Бихте ли обмислил сериозно възможността да се избегне разцеплението между френската и българската дума, *есе* и *опит*, и да назовете жанра, който обсъждате, *видео опит*? – така както наричаме *Les Essais* на Монтен *Опити* на български? Разбира се, думата *есе* е придобила терминологична жанрова стойност; същевременно онтологическата перспектива на предложението на Гончаров би трябвало да води, струва ми се, и към предложения за нов експериментален речник. Дисертантът ясно загатва за възможност в тази насока: “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 като зев между документ и фикция, обективно и субективно, наука и изкуства, критика и творчество и т.н.” (с. 261)

Видео есе и идея за критика

Основната част на дисертацията – изследването на видео есето – свидетелства за изключителни познания в полето на историята и теорията на киното, видеото, а също и видеоарт и дигиталните изкуства. Тук критическата дистанция за мен като автор става по-трудна – читателят-рецензент се среща с *по-читателя-съмишленик*. Бях силно изненадан и еуфоричен от откритието, че непознатият ми до този момент млад учен изследва ред творци, които са дългогодишна моя страст – повече художествена, отколкото изследователска, споделена с близките ми съмишленици в България и извън страната. Много от тях все пак са били и предмет на заниманията ми със студентите ми изкуствоведи и студенти по изкуствата в Берлин и София – от Ханс Рихтер и Бенямин Кристенсен до Крис Маркер, Ерик Ромер, Жан Руш и Шантал Акерман. Особено приятна изненада беше включването на визуални и пърформанс артисти и дори хореографи като Ивон Рейнър, Кароли Шнеман, Дан Грѐъм, Марта Рослер, някои от които дори мои познати и приятели. В това отношение изследването на Гончаров е несъмнено новаторско и има само 2-3 сериозни аналога в българската теория на изкуствата. Познавам огромната част от включените в корпуса кино- и видеотворци, но, признавам, не познавам и половината автори, включени в литературата върху видеоесето,

включително най-важният от тях, доколкото разбирам, създател на понятието, Къриган. Тази част за мен се доближава до най-високите изисквания към една съвременна теория на изкуствата, философия на изкуствата и теория на квази- или хипер- или пара-литературните жанрове, трансформиращи литературно-философското есе.

Разбира се, тезите на автори като Лев Манович днес са се превърнали в квази-нормативна конвенция, но тяхната употреба в дисертацията е далеч от конвенциите. Може би най-значимото измерение на употребата на онтологическите предложения на Бадиу е, че чрез тях изследването успява да разчупи ред теоретични модели за работа с визуални творби в съвременността. Дисертантът резюмира в заключението си: “Целта беше да покаже, че присъстват оперативни хомологии между понятията на Манович за запис и квантификация, база данни и транскодиране, с тези на Бадиу за презентация и репрезентация, енциклопедия на ситуацията и светово явяване.” (с. 264)

Изискванията на жанра не ми позволяват да изложа пространни наблюдения, затова ще се огранича по-скоро до въпроси, които не си поставят толкова за цел да критикуват тезите на дисертацията, колкото да стимулират дисертанта да ги проясни по време на защитата и евентуално заостри допълнително.

Първият ми въпрос е генеалогически. Тъй като не познавам изследванията на Кориган и не ми е ясен съвсем принципа на неговата генеалогия, бих искал да поставя въпроса как се отнася тя към опита за *кино-истина* (*кино-правда*), обвързал “Киноокото” на Дзига Вертов с проекта за кино-истина (*cinéma vérité*) на Жан Руш и Едгар Морен, до който в определен момент са особено близки Крис Маркер и дори Годар. В това отношение съм съгласен с твърдението на дисертанта: “По същия начин аз интерпретирам прочита на Манович на *Човекът с кинокамерата* като (есеистичен) филм, който “декодира света” (и неговото статукво) в поредица от експериментални кадри (избори), които трансформират “базата данни” [енциклопедията], “обикновено статична и обективна форма”, в нещо “динамично и субективно”.” (с. 253) Нека не забравяме обаче, че радикалният проект на Вертов е да създаде един “абсолютен” език, чрез който именно *обективната* реалност би изразявала сама себе си. Тук трябва да припомним и прочутата теза на Бенямин за “оптическото несъзнавано на действителността”, която според предположението ми е формулирана в директна връзка с творчеството на Вертов.

Основният ми въпрос се отнася до критическата перспектива на видео есето и най-вече до неговите политически измерения. Този въпрос директно се свързва с изведеното в самото заглавие на дисертацията отношение между видео есето и *идеята за критика*. Ще мотивирам въпроса, излагайки накратко перспективата, в която самият аз разглеждам анализираниите художествени и културни процеси.

Струва ми се, че като цяло радикално критическото измерение на жанра, а именно политикономическото измерение, остава на заден план, или дори почти изцяло отсъства. Това измерение е средишно в анализите на Рансиер, пряко посветени на киното и *айстетическата* политическа потенция на изкуството. Несъмнено, след епохата на революционните утопии сякаш и идеята за трансформативна функция на художествената практика е девалидирана; в дигиталната епоха на симулациите и симулакрумите настъпва време за безкритичната фикция на лайфстайла.

Стефан Гончаров има съзнание за политическото измерение на разискваната от него художествено медийна форма. Младият изследовател прави следното уточнение: “Аз споделям нагласата на Комоли и Нарбони, но бих я перифразирал в ключ, който не е ексклузивно марксистки и антикапиталистически, а 'по-общооперативен' – всяко произведение/продукт на изкуството (в една или друга степен) конформистки отразява и/или критически пречупва 'състоянието на нещата' (статуквото), което обуславя явяването му.” (с. 70-71) Несъмнено е така. Но не е ли тази позиция структурно близка до радикалното предложение на ситуационистите да атакуват спектакъла, за да отворят нова възможност за ситуации на свободно изявяване на съществуването? По тази причина се налага въпрос за връзката на кино есето със ситуационистката практика.

В това отношение критическата линия, защитавана от Гончаров, не отговаря изцяло на линията на противника на критическата традиция Ален Бадиу. Като цяло, изненадващо, радикалните политически (марксистки, маоистки) корени на философията на Бадиу са приглушени, за сметка на изведената напред и безспорно значими за Бадиу понятия на омразния на ситуационистите политически консервативен католик Жак Лакан. (Дисертантът очевидно използва англоезичната версия на Бадиу, благодарение на която дълго пренебрегвания и непознат по същество извън Франция френски философ стана световно философско име – а именно превода на белгийския философ Брюно Бустийлс [Bruno Bosteels], който именно изнася и контекстуализира Бадиу в англоезичния свят в призмата на радикалната му политическа теория и практика).

От гледна точка на радикалната политическа и марксистка парадигма ми се струва особено важно да се наблегне на връзката на видео есето с експерименталните кинотворби на “кино-хулигана” Ги Дебор. Ситуационистите и в частност Дебор мислят художествената практика като политическо действие, в този смисъл и това, което дисертантът нарича “полемичният дидактизъм на Деборовите есетаа” (с. 109) всъщност е проект за активна намеса в социалната, политикономическа тъкан – в което те се доближават до традицията на Дзига Вертов, на *cinéma-vérité*, на ранните революционни опити на Крис Маркер, и донякъде, с уговорки, на Варда, Годар и други представители на групата на Rive Gauche. Нещо повече – теоретична вметка – структурната връзка между понятията за опит и събитие и ситуация ми изглеждат безспорни.

И актуалното измерение на този въпрос: каква е актуалната политика на употребата на видеоесето – днес, в епохата на медийния империализъм? Дали в епохата на тотализирания лайфстайл, които свеждат самите форми на опит и живот до стоки и автоматизират събитията, свеждайки ги до хиперболизирана и тавтологична репрезентация, аматьорската видео-есеистика не заема опразненото място на критиката – и то не на критиката като бастион на елитарната буржоазна култура, а като форма на отстояване на критически възможности за нови форми на опит и събитие? Струва ми се, че в това отношение политическият анализ на естетическото не само на Рансиер, но и на Ален Бадиу би бил от полза: как е възможно явяването в събитието-истина в епохата на тотализирания медиен спектакъл, представящ се като свръхпроизводство на (псевдо-)събития? От друга страна, ако отстояване идеята за режим на истинното, то не влизаме ли отново в една платоническа инерция (тази на Бадиу?) – и ако да, как прокарваме критерий между истинно и неистинно? С други думи, какъв е критерият на една нова критика, която се оттласва от идеята за критика – но и за политическо действие?

Препоръки

Освен споменатите по-горе, няколко технически препоръки. Ясно е, че е абсурдно да се очаква, че обектът на изследването може да бъде разширяван неограничено; ясно е също така, че авторът е положил значимо усилие да го ограничи методологически и прагматично.

Все пак ми се струва, че е значимо, от гледна точка на насоката на дисертацията, да бъде отделено по-сериозно внимание и на ситуационисткото кино, и на линията на *Cinéma vérité*, в частност на мащабното и изключително влиятелно творчество на Жан Руш.

Би било добре дисертантът да овладее ниво на френски, което да му позволява да чете или поне извършва понятийни справки в творчеството на основния за изследването си философ, още повече, че това е езикът на най-важния дебат около киното през предходните десетилетия, и на основни фигури на кино- и видео есето според предложената в дисертацията генеалогия. Именно във връзка с френския ще отбележа и съвсем дребни езикови неточности: легендарният критик, теоретик и идеолог на Новата вълна се казва не Серж Дени, а Серж Дане; Жан Керол, а не Кейрол, и подобни.

Горещо препоръчвам на дисертанта, както на всички негови връстници, да избягват натрапчивите днес в полуграмотните медии англицизми/американизми – паразитни употреби, които се налагат неререфлектирано в българския език, включително на синтактично ниво. Напр. на български “адресирам” не е синоним на “отнасям се до” или “разисквам”. На български проблеми се разискват, а не се *адресират* (да не говорим, че английската употреба също е неточен пренос на френската).

И не на последно място – съществуват и български изследвания на видеото, който биха били от полза за еманципираното отношение към българския теоретичен контекст. Отбелязвам мимоходом поне трудовете на Красимир Терзиев (“Ре-композиции”), Боряна Росса, Васил Марков (“Време и видеообраз”), Ани Васева (глава за ситуационизма и youtube-формати в “Театър и истина”).

Заключение

Дисертационният труд представлява оригинално, комплексно, спекулативно, инвентивно изследване. Дисертантът показва възхитителна ерудиция и качества за теоретични хипотези, интерпретации на конкретни творби и обобщения. Трудът не само е новаторски за българската теория на изкуствата, но и – нещо рядко за български теоретични и изследователски текстове в сферата на изкуствата – се вписва в съвременни тенденции и дебати в областта си.

Работата е написана на сложен, на места и неясен поради сложността си, но научно издържан език.

Авторефератът и научните приноси (невключени в основния текст на дисертацията) са адекватни на задачите и резултатите на изследването. Пространната библиография напълно отговаря на съвременното състояние на научното поле. Приложеният списък с аудиовизуални творби и мултимедиен каталог, както и систематизираните в приложенияте фигури визуален материал заслужават адмирации, както за обхватността и прецизността си, така и за адекватното си оформление.

Всичко написано дотук мотивира високата ми оценка на дисертационния труд “Видео есето и идеята за критика в дигиталната епоха: Опит и събитие”. По тази причина изказвам положително становище за присъждането на образователната и научна степен „Доктор“ по направление 2.1. Филология (Теория и история на литературата – Теория на литературата) на Стефан Василев Прасков.