

**INTRODUCTION TO THE AUDIOVISUAL ESSAY:
FROM YOUTUBE TO ACADEMIA**

**WPROWADZENIE DO ESEJU AUDIOWIZUALNEGO:
OD YOUTUBE DO ACADEMIA**

Yevhen Vorozheikin¹

Serhii Rusakov²

DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-588-15-0-150>

Abstract. Among the important modern cultural concepts, the study of modern media culture, which performs both an entertaining and an educational function, is receiving more and more attention from scientists. The authors of the article considered the unique phenomenon of the audiovisual essay, which combines both of these directions. The purpose of the article is to study the characteristics of the audiovisual essay in the context of the cultural creative possibilities of modern times. The subject of the research is an audiovisual essay as a cultural form of human self-expression in the context of the development of new digital technologies. The sources of the formation of the new phenomenon and the reasons for its popularity among a wide range of fans and the academic circle have been identified. An important cultural component of the study is the concept of 'participatory culture', which offers a scientific interpretation of modern cultural creative opportunities in the context of digitization and the development of digital technologies. As a part of the research, the authors study in detail the scientific and cultural basis of the audiovisual

¹ PhD in Philosophy, Assistant Professor at the Department of Cultural Studies and Philosophical Anthropology, Faculty of Philosophy and Social Sciences of National Pedagogical Drahomanov University

² PhD in Philosophy, Associate Professor at the Department of Cultural Studies and Philosophical Anthropology, Faculty of Philosophy and Social Sciences of National Pedagogical Drahomanov University

essay as a modern phenomenon. A special attention is paid to the issue of cultural appropriation, which during the analysis of an audiovisual essay requires a non trivial approach, since the borrowing is a mandatory component of the cultural creative process. In this way, authors have the opportunity to consider the difference between Vimeo and YouTube – online platforms that ensure the preservation and distribution of audiovisual essay works. In addition, according to the authors, to research the specificity of the audiovisual essay is better from the study of the essence of the essay phenomenon, which has its roots in the 17th-18th centuries as an alternative way of explaining the world. The new way of expressing thoughts became so popular that it further influenced the philosophical and scientific tradition, so the possibilities of the audiovisual essay are basically reminiscent of a similar historical and cultural transformation, but in a modern visually oriented society. The authors emphasize that the audiovisual essay is not a universal form and does not replace the existing formats, but at the same time it significantly expands the cognitive possibilities that should be implemented thanks to new digital technologies. A comparative analysis of two formats: film-essay and audiovisual essay was carried out. As a result of the comparison, it is indicated that the first format seeks to be an independent work, while the second is a supplement (commentary, critic, analysis) to other of the works.

1. Introduction

Życie ludzkie jest uzależnione od procesów kulturowych i historycznych, które zachodzą w pewnym okresie czasu, w tym procesów rozwoju technologicznego. Związek między człowiekiem a technologią jest interaktywny. Człowiek tworzy środki techniczne, a one z kolei zmieniają zasady jego istnienia, tworząc przestrzeń komunikacji społecznej. Rozwój technologii cyfrowych zwiększył rolę informacji wizualnej i dźwiękowej we wszystkich sferach kultury i życia, w tym edukacji i nauki. Dziś ważne jest nie tylko badanie wpływu tych technologii na różne aspekty życia, ale także opracowywanie nowych metod i form naukowych, które odpowiadałyby zasadom współczesnego postrzegania informacji. Jedną z takich form jest esej audiowizualny.

Termin esej audiowizualny – obiekt tego badania – jest problematyczny. Obecnie w Internecie oraz wśród publikacji naukowych powszechnie używa się kilku innych terminów do opisanego formatu: *video essay*, *visual essay*, *video article*, *thesis video*, *videographic essay*, *media stylos*, *critical media*, *desktop essay*, *desktop ilm*, *supercut*, *mashup* itp. Praca będzie podążać za podejściem Cristiny López Álvarez i Adriana Martina, którzy wskazują, iż lepiej używać terminu „esej audiowizualny”, przede wszystkim dlatego, że ten termin zwraca uwagę na decydującą rolę dźwięku³, podczas gdy większość innych terminów koncentruje się tylko na komponencie wizualnym [4]. Również Álvarez i Martin wolą używać słowa „wizualny”, ponieważ video (jako znaczenie kasety VHS) jest anachronicznym terminem w erze cyfrowej [4]. W naszej opinii słowo „wizualne” dokładniej opisuje konstrukcję i proces powstawania formatu eseju audiowizualnego – często eseści wykorzystują nie tylko video, ale także inne materiały: fotografię, obrazy, modele 3D itp.

Esej audiowizualny można zdefiniować jako pracę zwykle krótszą niż trzydzieści minut, która wyraża idee za pomocą ruchomych obrazów i dźwięków z analizowanych mediów, często z narracją głosową w celu przedstawienia argumentacji. My chcemy podkreślić, że definicja ta nie powinna być traktowana jako ostateczna, ponieważ główną cechą tego formatu nie jest są jego elementy konstrukcyjne, ale praktyki, którą oferuje.

Esej audiowizualny pojawił się w kulturze fanów jako narzędzie wyrażania preferencji kinematograficznych. Następnie został zaakceptowany przez niektóre dyscypliny naukowe. Źródła z obu pól zostaną wykorzystane w celu zbadania różnych cech eseju audiowizualnego i praktyki stosowania go.

Warto zaznaczyć, że omawiany w tej pracy korpus esejów audiowizualnych został wybrany w oparciu o cel problemów, które rozważałem w tej lub innej części tekstu. Staraliśmy się reprezentować różnorodność wśród autorów prac, ale ponieważ nie było to głównym zadaniem, praca nie może w pełni odzwierciedlać rzeczywisty obraz reprezentacji w dziedzinie wykorzystania esejów audiowizualnych. Badanie eseju audiowizualnego jako formatu naukowego może opierać się

³ Álvarez i Martin mówią, że we wszystkich wyżej wymienionych rodzajach utworów dźwięk jest stosowany w celu zwiększenia lub tworzenia semantycznego kontekstu.

na różnych podejściach, ale niewątpliwie powinno obejmować badanie powiązań i relacji, jakie ten format ma z przestrzenią kulturową, instytucjami i wpisującymi się w nie formami wyrażania się. Esej audiowizualny jako forma kulturowa kojarzy się z kulturą partycypacyjną, która powstała na przecięciu pragnienia autoekspresji i rozwoju nowych technologii cyfrowych. Jako forma wyrażania, esej audiowizualny ma swoje poprzedniki w postaci formatu filozoficznego i filmowego. Te aspekty eseju audiowizualnego zostaną przeanalizowane w tej pracy.

2. Tło kulturowe eseju audiowizualnego

Esej audiowizualny bardziej kojarzy się z praktykami fandumu online, ale historia jego rozwoju również związane z dziedziną naukową. W 1996 roku Eric S. Faden próbował użyć prototypu tego formatu w swojej pracy naukowej, kiedy studiował na University of Florida. Pomysł wykorzystania wideo przyszedł mu do głowy, kiedy pracował nad swoją dysertacją i zaczął zajmować się problemem, jak lepiej przedstawić wzorce wizualne w filmach. Piśmiennictwo naukowe nie dawało takiej możliwości – było opisać słowami wizualne cechy interesujących go utworów. Postanowił więc wykorzystać wideo jako ilustrację i w trakcie odkrył również możliwości manipulacji obrazami [13]. W 1998 roku, w pięćdziesiątą rocznicę eseju francuskiego krytyka i filmowca Alexandre Astruca *Narodziny nowej awangardy: Le Caméra Stylo*, Faden przedstawia ideę *media stylos*. Opisał to jako „ruchome obrazy ukazujące pracę własnej konstrukcji” [12]. Środowisko akademickie nie akceptowało tego formatu – wszystkie konferencje filmoznawcze odrzucały jego prace.

Instytucja naukowa nie była gotowa na tę innowację i zaakceptowała ją dopiero kilkadziesiąt lat po tym, jak esej audiowizualny zyskał popularność w dziedzinie kultury cyfrowej. Dlatego początek praktyki eseju audiowizualnego często wiąże się z 2007 r. Mniej więcej w tym czasie Kevin B. Lee⁴ zaczął publikować na swoim kanale YouTube filmy, które mieli charakter eseistyczne. Publiczności YouTube spodobał się ten

⁴ Kevin B. Lee nie był pierwszym, który użył tego formatu. W 2004 roku, przed uruchomieniem YouTube, Paul Malcolm stworzył *Notes Towards a Project On Citizen Kane* (2004), <https://archive.org/details/NotesTowardsAProjectOnCitizenKane> (dostęp: 31.08.2019). Lee uzyskał największą popularność, więc rozwój audiowizualnych esejów jest zwykle z nim kojarzony.

format: ludzie dawali polubienia, komentowali wideo itp. Później do Lee dołączyli inni ludzie, którzy chcieli opowiedzieć o swoich ulubionych filmach lub reżyserach. Byli wśród nich także naukowcy – na przykład Catherine Grant zainteresowała się tym formatem mniej więcej w tym samym czasie⁵. W ten sposób zaczynał się proces budowania wspólnoty. Stało się tak z jednej strony z powodu zainteresowania formatem eseju audiowizualnego, z drugiej z powodu zainteresowania kinem – tematy pierwszych esejów audiowizualnych były związane z kinem.

Można zasugerować, że taka społeczność jest częścią kultury partycypacyjnej. Kultura partycypacyjna to koncepcja stworzona przez Henry'ego Jenkinsa. Opisuje ją jako „kulturę o stosunkowo niskich barierach w ekspresji artystycznej⁶ i obywatelskim zaangażowaniu, silnym wsparciu dla tworzenia i dzielenia się swoimi dziełami oraz pewnego rodzaju nieformalną opieką mentorską, w ramach której to, co znają najbardziej doświadczeni, jest przekazywane nowicjuszom” [17, p. 5–6]. W kulturze partycypacyjnej osoby prywatne działają nie tylko jako konsumenci, ale także jako prosumenci.

Kultura partycypacyjna jest związana z Web 2.0 lub nowymi mediami, które dały ludziom na całym świecie możliwość publikowania, cytowania, filmowania lub tworzenia, co tylko zechcą. To nie tylko jedna z możliwości, ale sama zasada działania nowych mediów. W dzisiejszych czasach smartfony ze swoimi aparatami fotograficznymi i wideo oraz aplikacjami dają każdemu możliwość bycia twórcą, a sieci społecznościowe przekładają tę możliwość na codzienny nawyk, czyniąc go ważnym aspektem współczesnej kultury. Jedną z głównych zasad, na których opiera się Facebook, jest proces wyrażania opinii za pomocą postów, które zwykle nie są tylko tekstami, ale informacjami wizualnymi, które użytkownik ustrukturyzował w określony sposób. Instagram i TikTok idą w tym dalej i oferują możliwość wyrażenia siebie poprzez tworzenie produktów wizualnych: zdjęć, kolaży, filmów, historii wizualnych i transmisji na żywo. Lev Manovich opisuje tę sytuację jako rodzaj przyzwolenia między firmami, które stworzyły

⁵ *The Video Essay Podcast, Episode 2: Catherine Grant (2019)*, <https://goo.su/5pbx> (dostęp: 30.08.2019).

⁶ Oznacza to, że w tej kulturze nie występują znaczne ograniczenia ekspresji twórczej. Przedstawiciele tej kultury mają możliwości twórczego wyrażania siebie i uważają się za zdolnych do tego.

Chapter «History of Art»

platformy społecznościowe, a użytkownikami [18]. Ponieważ firmy zarabiają na wyświetlaniu reklam i sprzedaży danych o użytkowaniu innym firmom, „mają bezpośredni interes w tym, aby użytkownicy dodawali jak najwięcej swojego życia do tych platform” [18].

Jeden z problemów, który pojawia się w tej praktyce, wiąże się z przywłaszczeniem. Przywłaszczenie jest kluczowym elementem kultury partycypacyjnej. Jenkins mówi, że młodzi ludzie nie cenią dziś twórczego potencjału własności intelektualnej, ponieważ mają inny model kreatywności [16]. Ich koncepcja jest taka, że kreatywność napędza zapożyczanie się od innych artystów, a przywłaszczanie nie jest wyzyskiem, ale jest po prostu częścią procesu twórczego. Podejście obecnego pokolenia do praw autorskich determinowane jest silnym poczuciem etyki związanym z wymianą informacji i zasobów w ramach społeczności [16].

Praktyka zastosowania eseju audiowizualnego opiera się na przywłaszczeniu. W konsekwencji prędzej czy później musiał nastąpić precedens – w 2009 roku YouTube zdecydował się zamknąć kanał Lee.

Na początku swojego rozwoju YouTube nosił hasło: „*Broadcast Yourself*”. To była głównie witryna do udostępniania wideo dla amatorów, którzy chcieli się pokazać i zaprezentować. Ale później YouTube zdecydował się przekształcić w rodzaj profesjonalnego telewizora nowego typu. A to spowodowało zmianę polityki dotyczącej praw autorskich [20, p. 9]. W 2009 roku eseje audiowizualne Lee zostały oznaczone jako wykorzystujące dzieła chronione prawem autorskim bez pozwolenia, a jego kanał został zamknięty. To przyciągnęło uwagę jego odbiorców. Ludzie wspierali go, wśród nich byli profesjonalni krytycy filmowi i to oni wywarli jeden z największych wpływów na sytuację. W rezultacie konto Lee zostało przywrócone. Ale ta sytuacja pokazała jeden z głównych problemów związanych z praktyką zastosowania eseju audiowizualnego. Z tego powodu wielu przedstawicieli tej praktyki używa Vimeo zamiast YouTube. Vimeo nie ma tak restrykcyjnej polityki dotyczącej praw autorskich w sytuacji wykorzystywania istniejących prac wideo, a także jest bardziej otwarte na treści dla dorosłych, które dają możliwość mówienia o szerszym zakresie tematów. Ale w porównaniu do YouTube, darmowe konto Vimeo pozwala tylko na dodanie określonej liczby wideo do kanału, co oznacza, że aby aktywnie korzystać z platformy,

trzeba przełączyć się na jedno z płatnych kont.

Niektórzy eseści audiowizualni czasami publikują swoje prace zarówno na Vimeo, jak i na YouTube. Na przykład Kogonada⁷. Większość jego prac została wykonana na zamówienie przez niektóre dystrybucyjne firmy filmowe lub platformy wideo, które mają prawo do wykorzystywania treści wideo, które analizował w swoich pracach⁸. Należy wspomnieć, że chociaż praktyka ta jest pasją większości eseistów audiowizualnych, nie może przetrwać bez wsparcia. Dlatego wielu eseistów ma również konta na Patreon⁹ – platformie, która daje możliwość zaoferowania odbiorcom usługi płatnej subskrypcji. Twórcy treści mogą uzyskiwać miesięczne dochody, zapewniając nagrody swoim subskrybentom. Na przykład Grace Lee oferuje swoim subskrybentom: scenariusze każdego filmu, dostęp do listy dalszych lektur do każdego eseju oraz notatki dotyczące pomysłów, które zostały wycięte z końcowego eseju¹⁰.

Wielu eseistów korzysta z YouTube, ponieważ portal ten daje możliwość zarabiania na ich pracach. Tylko aby z tego skorzystać, muszą ominąć problem praw autorskich. W YouTube można to zrobić, jeśli używa się treści krótszych niż dziewięć sekund lub jeśli zostaną one odpowiednio zmniejszone (np. odwrócone, rozmyte itp.), tak aby stały się nierozpoznawalne dla algorytmów YouTube. Oczywiście zmienia to też estetykę wideo. Takie sposoby omijania ograniczeń YouTube możemy porównać z taktyką – pojęcie Michel de Certeau. W książce *The Practice of Everyday Life* Certeau rozróżnia „strategie” stosowane przez instytucje i struktury władzy oraz „taktyki” stosowane przez ludzi w życiu codziennym. Taktyka to narzędzie, które ludzie używają do pokonywania strategii, która została dla nich ustalona [7, p. 10–18]. Michel de Certeau pokazał to na przykładzie układu miasta. Oficjalna mapa miasta, zasady jazdy to są strategie, które tworzy rząd. Sposoby poruszania się po mieście przez ludzi – ulubione trasy, skróty itp. – to są taktyki [7, p. 10–18]. W przypadku YouTube'a i eseju audiowizualnego można powiedzieć, że taktyka to sposoby

⁷ Pseudonim „: kogonada” jest używany od 2012 roku przez twórcę filmowego E. Joong-Eun Park.

⁸ Hands of Bresson (2014). https://www.youtube.com/watch?v=uk_yKYhBjKA&ab_channel=e-cinemas-cinema (dostęp: 30.08.2019).

⁹ <https://www.patreon.com/> (dostęp: 30.08.2019).

¹⁰ <https://www.patreon.com/whatssoGrace> (dostęp: 30.08.2019).

Chapter «History of Art»

działania, które pozwalają wyjść poza określone reguły kapitalizmu.

Niektórzy eseści używają YouTube nie do zarabiania na swoich pracach, ale do łączenia się z szerszą publicznością. Dlatego można powiedzieć, że audiowizualny esej to także taktyka, której jednostka używa do krytykowania tych strategii narracyjnych, które istnieją w kulturze. Na przykład, gdy esej audiowizualny porusza tematy polityczne, jak w przypadku pracy Evana Puschaka *How Donald Trump Answers A Question* (2015)¹¹. To wideo było bardzo popularne i obecnie ma ponad 10 milionów wyświetleń. Evan Puschak opublikował tę pracę 30 grudnia 2015 roku przed wyborami prezydenckimi w Stanach Zjednoczonych w 2016 roku. Jego esej audiowizualny analizuje styl mówienia Donalda Trumpa i podkreśla wzorce, które pomagają Donaldowi Trumpowi wpływać na ludzi. W konsekwencji można powiedzieć, że praktyka eseju audiowizualnego może być formą aktywizmu społecznego i politycznego.

Tworząc wideo, które jest zapisywane w archiwum kulturalnym, można wyrazić swój punkt widzenia, ale wzbudzi on prawdziwą uwagę, jeśli będzie związane z popularnymi tematami lub produktami. Jeśli spojrzymy na kulturę partycypacyjną, zobaczymy, że działa ona wokół popularnych obiektów: znanych filmów, gier, muzyki itp. Kultura partycypacyjna jest następcą kultury masowej lub przemysłu kulturalnego. Oczywiście jest inna, ma więcej różnorodności, możliwości wyboru i udziału, ale nadal istnieje na gruncie, który działa na zasadach kapitalizmu. Jak wyjaśniła audiowizualna eseistka Grace Lee, podczas dyskusji na sympozjum *Creating Insides Research and Aesthetic Discovery in the Video Essay* (2019) w Merz Academy¹², algorytm YouTube lubi, gdy łączysz swoje wideo z innymi wideo w YouTube. Jeśli wideo nie tworzy linków (opartych na popularnych tematach) z innymi wideo na YouTube, algorytm YouTube oznacza go jako nieciekawym i nie oferuje swoim użytkownikom oglądania go. Trzeba więc zdecydować się na tworzenie wideo na popularne tematy, przynajmniej od czasu do czasu.

Czynnik finansowy, który wpływa również na ograniczenia twórcze, skłonił Lee w 2015 roku dołączyć się do społeczności akademickiej¹³. Wcześniej pracował dla Fandora, usługi oglądania filmów opartej na subskrypcji i platformy do udostępniania filmów społecznościowych.

¹¹ <https://www.youtube.com/watch?v=aFoBV-UzI&abchannel=Nerdwriter1> (dostęp: 30.08.2019).

¹² <https://vimeo.com/379955040> (dostęp: 30.12.2019).

¹³ <https://vimeo.com/220432625> (dostęp: 30.08.2019)

Fandor postrzegał eseje audiowizualne jako formę reklamy swoich produktów. Nowe wymagania dla wideo, oparte na trendach reklamowych według Lee, pogorszyło jakość jego prac i wpłynęło na możliwość badania interesujących go tematów. Również go zainteresowanie esejami audiowizualnymi wykraczało poza kulturę fanów. Chciał opowiedzieć nie tylko o metodach artystycznych twórców filmowych, ale także zbadać stronę zasad percepcji i wpływu nowych mediów na człowieka.

Postępy w esejach audiowizualnych przyniosły Lee stanowisko profesora *crossmedia publishing*¹⁴ w Merz Akademie for Art, Media and Design w Stuttgarcie w Niemczech w 2017 roku. Akademia Merz pozycjonuje się jako innowacyjna instytucja edukacyjna pomiędzy akademią sztuki klasycznej, uniwersytetem wzornictwa i wydziałem nauk humanistycznych. Zapewniają kształcenie zawodowe i akademickie oraz rozwój zawodowy projektantów i autorów z sektora medialnego na podstawie naukowej, artystycznej i technologicznej¹⁵.

Historia Lee wskazuje na problemy związane z rozwojem eseistyki audiowizualnej. Pomimo wszystkich możliwości kultury partycypacyjnej, sfera popularnej kultury cyfrowej jest ściśle związana z ograniczeniami komercyjnymi i istnieje głównie wokół najpopularniejszych tematów. Na poziomie kultury popularnej dostępność do publiczności i wsparcie finansowe to ważne aspekty rozwoju praktyki eseistyki audiowizualnej. Dlatego z biegiem czasu dla wielu przedstawicieli audiowizualnych esejów, którzy nie mogą znaleźć dla siebie miejsca w tym systemie, pojawia się pytanie o możliwości kontynuowania tej praktyki.

3. Specyika eseju audiowizualnego

Znaczna część teoretyków eseju audiowizualnego nie definiuje wyraźnie tej formy przez co można ją interpretować na wiele różnych sposobów. Na przykład niektórzy uczeni mówią, że „nie jest to ścisły gatunek ani określona forma” [4] lub że jest to „seria produktywnych napięć – zarówno formalnych, jak i kontekstualnych” [5, p. 30]. Powody tego są związane z faktem, że esej audiowizualny jest wciąż na etapie rozwoju, a sama go forma daje możliwości różnorodnego projektowania i zastosowania. Cechy te zbliżają go do filmu esejowego, na który

¹⁴ <https://www.merz-akademie.de/personen/kevin-b-lee/> (dostęp: 30.08.2019).

¹⁵ <https://www.merz-akademie.de/leitbild/> (dostęp: 30.08.2019).

składają się różnego rodzaju wypowiedzi i style, za pomocą środków audiowizualnych. Norę Alter definiuje film esejowy jako gatunek pośredni, którego istota sprowadza się do ciągłych poszukiwań, często bez wyraźnego i ostatecznego zakończenia [3, p. 50].

Czy to oznacza, że można zrównać film esejowy z esejem audiowizualnym? Faden zwraca uwagę na dwie różnice między esejem audiowizualnym a filmem esejowym: praktykujący i przestrzeń prezentacji. Filmy esejowe w większości tworzone przez reżyserów oraz dla kin i festiwalów filmowych, podczas gdy esej audiowizualny jest tworzony przez naukowców¹⁶ w celach dydaktycznych albo konferencyjnych (np. w sytuacji streamingowania prezentacji) [12]. Być może było to słuszne na początku rozwoju formy eseju audiowizualnego, ale teraz sytuacja jest inna. Część eseistów audiowizualnych ma doświadczenie w produkcji filmowej. Kogonada jako reżyser zrealizował film *Columbus* (2017), a następnie stworzył kilka audiowizualnych esejów. Czasami też na festiwalach filmowych prezentowane są eseje audiowizualne.

W naszej opinii główna różnica, między tymi dwoma formatami, polega na tym, że esej audiowizualny jest dodatkiem (komentarzem, krytyką, analizą) do innych utworów. Strukturalnie esej audiowizualny wykorzystuje głównie fragmenty wideo i audio innych utworów, podczas gdy film eseju wykorzystuje głównie fragmenty wideo i audio, które zostały nagrane specjalnie na jego użytek. Oczywiście filmy esejowe zbudowane na zasadzie *found footage* składają się również z elementów innych prac, ale w większości przypadków takich filmów esejowych struktura ich mieszanki będzie połączona, aby utworzyć oddzielny utwór. W najprostszy sposób esej audiowizualny w większości przypadków eksponuje własne cechy dodatkowe. A film esej w większości przypadków stara się być dziełem niezależnym.

Grażyna Świętochowska mówi, że brak jasności w zróżnicowaniu zarówno eseju audiowizualnego, jak i eseju filmowego to dziedzictwo wcześniejszych dzieł literackich (Michel de Montaigne) i filozoficznych (Theodore Adorno i Walter Benjamin) [21, s. 7].

Forma eseju pojawiła się w XVII–XVIII wieku jako alternatywa dla scholastyki. Wiązało się to ze zmianami kulturowymi w zakresie

¹⁶ Faden mówi tylko o akademickim eseju audiowizualnym.

postrzegania informacji, z chęcią przekazania złożonych treści w prosty sposób. Ale nie tylko to. Jak wspomina Adorno, esej miał też antysystemowy impuls [1, p. 160]. Esej stał w opozycji do podejścia, że może istnieć jeden poprawny punkt widzenia. W eseju odrzucono pierwotne dane, zwłaszcza definicje pojęć [1, p. 159]. Ten moment jest bardzo aktualny w warunkach ponowoczesności, kiedy to zwrócono uwagę na problem reprezentacji symbolicznej i na to, że zawsze prowadzi ona do substytucji. W ponowoczesności kwestionowano wiele założeń dotyczących terminów, przedmiotów i metod dyscyplin. Na przykład zakwestionowano samą możliwość zdefiniowania pojęcia kultury. James Clifford powiedział, że kultura nie jest „obiektem” naukowym, ponieważ „nasze poglądy na to” są tworzone historycznie i są aktywnie kwestionowane” [9, p. 18].

Adorno zwraca uwagę, że esej jest krytyką w swojej formie, ma na celu krytykę nawet opinii, z której się wywodzi [1, p. 166]. Esej nie może całkowicie obejść się bez ogólnych pojęć, ale zawiera antynomię. Wyjaśnia to na przykładzie zachowania człowieka w obcym kraju, który nie zna języka tego kraju. Człowiek uczy się słowa poprzez różne sytuacje, w których są one używane, a zatem rozumie je lepiej, niż gdyby przeczytał definicje w słowniku [1, p. 161].

Bartosz Zając zwraca uwagę, że idea filmu esejowego to swego rodzaju niejednoznaczność, otwartość i dialogizm, czyli wszystko, co wprawia tekst w ruch, zaburza jego strukturę i stwarza sytuację trwałej niepewności – narrator często nas testuje bez udzielania jasnych porad dotyczących czytania [23, s. 104].

Jörg Huber opisuje stan niejednoznaczności eseju audiowizualnego jako „interikonizację”, która uruchamia proces formowania się rozmaitych połączeń i przesunięć [14, p. 95]. Huber uważa, że zasada eseizmu jest realizowana przez obraz wizualny i figury retoryczne (metafory i metonimie), które zakotwiczą się między dyskursem a rzeczywistością. Z jednej strony stawia to na pierwszym planie odniesienie do czegoś poza obrazem: obrazy przedstawiają ludzi, przedmioty, sceny i procesy. Z drugiej strony obrazy odnoszą się do siebie jako obrazy – do ich produkcji, wykorzystania, medialności. Montaż eseistyczny to gra na wieloznaczności i wielości referencyjności obrazów oraz materiału wizualnego [14, p. 95].

Ten moment osiąga się również dzięki temu, co Michel Chion nazywa audiowizualnym kontrapunktem¹⁷. Audiowizualny kontrapunkt oznacza „głos słuchowy” postrzegany poziomo w parze ze ścieżką wizualną, głos posiadający własną formalną indywidualność [8, p. 36]. W ten sposób powstają opozycje między dźwiękiem a obrazem, co prowadzi do powstania dialogicznych wypowiedzi.

Ian Garwood mówi¹⁸, że zasada nieoznaczoności jest ważną cechą, którą esej audiowizualny zapożycza ze sztuki i przenosi na dziedzinę nauki, gdzie ona często była zakazana. Jeśli w dziedzinie sztuki różnorodność interpretacji wypowiedzi przez odbiorców jest wartością pozytywną, to w dziedzinie nauki najczęściej tak nie jest. Zasada niepewności, która jest jedną z cech charakterystycznych formy esejów audiowizualnych, pozwala na wypracowanie niedydaktycznych strategii argumentacyjnych, które mogą lepiej odpowiadać problemom wielu dyscyplin społeczno-kulturowych niż tradycyjne kształty naukowe.

Ważnym punktem eseju audiowizualnego jest to, że wideo i dźwięk są mediami bardziej informacyjnymi niż tekst. Na przykład opis pokoju zajmuje jedną stronę w tekście, podczas gdy w wideo możliwe jest jego pokazanie w kilka sekund. W kontekście dokumentacji tekstowej powstaje tłumaczenie, ponieważ jest to konwersja z jednego formatu na inny. W przypadku obrazu i dźwięku, jeśli mówimy o wrażeniach wizualnych i słuchowych, stopień tłumaczenia będzie znacznie niższy. Warto wspomnieć, że w tej sytuacji nie chodzi o obiektywność reprezentacji. Nagrania wideo i audio są zawsze selektywne i nie są idealne do przekazywania wszystkich cech rzeczowych obiektów. Dlatego nie są one bardziej obiektywne niż tekst, tak jak on nie jest bardziej obiektywnym niż wideo czy audio. Tutaj chodzi o ilości danych, z którymi możemy wchodzić w interakcje. Oczywiście możemy wskazać, że w przypadku opisu tekstowego nastąpi również analiza pomieszczenia. Na przykład w etnografii tłumaczenie jest bardzo ważne, ponieważ pokazuje znaczenie przedmiotów [2, p. 187]. W tym przypadku opis będzie połączony ze

¹⁷ Audiowizualny kontrapunkt jest zupełnie inny niż muzyczny kontrapunkt. Muzyczny kontrapunkt odnosi się do sposobu komponowania, w którym każdy z kilku współbieżnych głosów muzycznych postrzegany jest jako zindywidualizowany i spójny w wymiarze poziomym. Harmonia dotyczy wymiaru pionowego i obejmuje relacje każdej nuty z innymi dźwiękami słyszanyymi w tym samym momencie, razem tworząc akordy [8, p. 36].

¹⁸ <https://vimeo.com/522393987> (dostęp: 31.05.2021).

wskazaniem na relacje między przedmiotami, ludźmi, zdarzeniami itp. Ale w przypadku eseju audiowizualnego mamy możliwość skorzystania z obu stron jednocześnie: oryginalnej informacji i jego tłumaczenia (analiza).

Informacyjne cechy eseju audiowizualnego stwarzają szczególnie atrakcyjne możliwości dla metody porównawczej. Obrazy oddziałują na siebie w tym samym czasie, dzięki czemu obserwator może przetwarzać duże ilości informacji w bardzo krótkim czasie. Ale najważniejsze jest to, że różne metody porównywania (edycja dźwięku, *split*, *multiple screen*, *dissolves*, *superimpositions* itp.) pozwalają, w przeciwieństwie do tekstów pisanych, nie porzucać specyficznych dla materiału form produkcji znaczenia, aby pokazać ich porównanie.

Esej audiowizualny nie jest formatem uniwersalnym i zdarzają się sytuacje, w których tekst będzie odgrywał ważniejszą rolę. Na przykład, podobnie jak w przypadkach opisanych przez Ruperta Coxa, jeśli chodzi o doznania cielesne, notatnik może pomóc lepiej niż kamera [10]. Wideo nie może rejestrować wewnętrznych doznań, które odczuwa dana osoba. Za pomocą notatnika można zapisać kluczowe momenty (chwilowe odczucia), a następnie na podstawie tych informacji opisać swoje doświadczenie. Lub, jak w przypadku Michaela Taussiga, narysowany obraz może działać lepiej niż fotografia [22]. Ponieważ proces rysowania jest w stanie pokazać badaczowi, co dokładnie go zainteresowało w pewnym wydarzeniu. W tych przykładach głównym momentem jest tłumaczenie wydarzenia lub sytuacji. Tak więc, wybór formy do zapisywania i prezentowania informacji zależy od celu i przedmiotu badania.

Specyfika eseju audiowizualnego polega na tym, że może on być skutecznym narzędziem odwoływania się do wizualnych i dźwiękowych aspektów rzeczywistości i utworów audiowizualnych. Raymond Bellour zwrócił uwagę, że tekst kinowy nie może być cytowany przez analityka, ponieważ analityk pracuje z reprodukcją nawet licznych fotogramów zawsze ujawnia tylko coś w rodzaju nieodpartej bezradności w opanowaniu tekstualności filmu [24, c. 228].

William J. T. Mitchell, autor zwrotu piktorialnego [19], przeanalizował wizualną stronę odniesienia na podstawie innej formy eseju – eseju fotograficznego. Mitchell zdefiniował esej fotograficzny

jako taki, w którym fotografia i tekst są równe, niezależne i w pełni współdziałają ze sobą [19, p. 290]. Tekst takiego dzieła ujawnia pewną powściągliwość lub skromność w jego roszczeniach do „przemawiania za” lub interpretowania obrazów; podobnie jak fotografia przyznaje się do niezdolności do przywłaszczenia sobie wszystkiego, co należało zrobić, i stara się, aby fotografie mówiły same za siebie lub „patrzyły” na widza [19, p. 289]. Jako przykład eseju fotograficznego Mitchell przytacza pracę Rolanda Barthesa o fotografii *Camera Lucida*. W niej Barthes wprowadza termin *punctum*. *Punctum* nie odtwarza mechanizmu znaku – nie ma treści narracyjnej i nie zawiera bezpośredniego znaczenia. Bart opisuje *punctum* jako przypadkowe, niekodowane, nienazwane cechy, które metonimicznie otwierają zdjęcie na losowy obszar pamięci i podmiotowości [6, p. 55]. Oznacza to, że *punctum* jest subiektywny – każdy widz odnajduje swój własny *punctum* (to, co boli go emocjonalnie) w rzeczywistości, którą fotografia reprezentuje. Efektem tej retoryki jest to, że tekst staje się prawie bezużyteczny do opisu fotografii, czyniąc w ten sposób samą fotografię ważnym elementem. Mitchell mówi, że koncepcja Barthesa to próba zawieszenia „naukowego” i „profesjonalnego” dyskursu fotografii w celu kultywowania oporu fotografii wobec języka, pozwalającego fotografom „mówić” własnym językiem [19, p. 307].

Ilustrację tej techniki w eseju audiowizualnym można znaleźć w *Facing the Subject (On Observation)* (2015)¹⁹ Irene Gustafson. Jej prace składają się z różnych źródeł, które ukazują badania na zwierzętach związane ze zrozumieniem ich nie ludzkości/człowieczeństwa. Gustafson kwestionuje antropocentryczny paradygmat spojrzenia jako szczególnie silnego sposobu patrzeniamyślenia. Kluczem w tym momencie jest nie tylko rytm edycji czy tekst lektora, ale przede wszystkim bycie sam na sam z obrazem i dźwiękiem. To one pozwalają na spotkanie z innym jako podmiotem, a nie przedmiotem. Spotkanie z rzeczywistością poprzez spojrzenie drugiego i jego głos (krzyk) skłania do myślenia o kwestiach etycznych nie w kategoriach abstrakcyjnych, ale ukazuje je jako nierozzerwalnie splecione z samym życiem i tym samym przyczynia się do ich zrozumienia poprzez doznania.

¹⁹ <https://vimeo.com/137801312> (dostęp: 30.08.2019).

Inną cechą, która pozwala na współlistnienie formy audiowizualnej i eseju, jest ich „niekompletność”. Ponieważ obrazy i dźwięk są tylko częścią przestrzeni lub przedziału czasu, więc esej jest próbą²⁰ uzyskania tyle prawdy o czymś, na ile pozwala na to twoje stanowisko. Esej w istocie poszukuje uniwersalności poprzez dynamikę relacji między konkretnymi faktami a refleksyjnością. Tym samym koreluje to również z ważnym aspektem współczesnej nauki – koniecznością pamiętania, że badacz zawsze patrzy z określonej pozycji, która determinuje szerokość jego horyzontów i stosunek do obserwowanych podmiotów czy przedmiotów. W pewnym sensie esej audiowizualny jest przypomnieniem społeczności naukowej o potencjale eseju w formie adekwatnej do współczesnej kultury. Wiele uniwersytetów używa formatu tekstowego esejów jako narzędzia dydaktycznego, jednak status naukowy jest bardziej kojarzony z artykułami i monografiami. Bazując na naszym doświadczeniu możemy stwierdzić, że w obszarze naszych zainteresowań naukowych często kluczowym źródłem dla większości autorów są eseje (Flussera, Benjamina, Barthesa i in.). Powód, dla którego ci autorzy używali esejów jako narzędzia, prawdopodobnie leży nie tylko w osobistych preferencjach, ale także dlatego, że uznali ten format za najbardziej odpowiedni do wyrażenia idei okresu kulturowego, w którym żyli. W rezultacie doprowadziło to do powstania ważnych prac naukowych. W ten sposób esej audiowizualny można postrzegać jako narzędzie pozwalające w najlepszy sposób mówienia o współczesnych problemach.

4. Conclusions

Esej audiowizualny kojarzy się z kulturą partycypacyjną, która powstała na przecięciu pragnienia autoekspresji i rozwoju nowych technologii cyfrowych. Narodził się wśród kinomanów, którzy chcieli wyrazić swój punkt widzenia na temat filmów. Następnie esej audiowizualny rozwinął się w formę wypowiedzi i krytyki w kwestiach społeczno-politycznych.

Pomimo wszystkich możliwości kultury partycypacyjnej, sfera popularnej kultury cyfrowej jest ściśle związana z ograniczeniami komercyjnymi i istnieje głównie wokół najpopularniejszych tematów. Na poziomie kultury popularnej dostępność do publiczności i wsparcie

²⁰ Po angielsku *to essay* znaczy podjąć próbę.

Chapter «History of Art»

finansowe to ważne aspekty rozwoju praktyki eseistyki audiowizualnej, które w pewien sposób ją ogranicza.

Przestrzeń akademii może w pełni rozwinąć możliwości badawcze założony w eseju audiowizualnym. Ponadto niektórzy badacze postrzegają ten format jako sposób na doprowadzenie do zmian standardów akademickich. W tym planie esej audiowizualny jest jednym z elementów trendu w naukach humanistycznych w kierunku stosowania twórczych metod badawczych. Również esej audiowizualny wpisuje się w trend przedstawienie przedmiotów badań w ich oryginalnej formie.

References:

1. Adorno, T. W. (1984) *The Essay as Form* [in:] *New German Critique*, transl. B. Hullot-Kentor, F. Will, no. 32, p. 151–171.
2. Alfonso, A. I., Kurti, L., Pink, S. (2004) *Working Images Visual Research and Representation in Ethnography*, 1st ed. Routledge, London.
3. Alter, N. (2007) *Translating the Essay into Film and Installation*, „*Journal of Visual Culture*”, no. 6 (1), p. 44–57.
4. Álvarez C. L., Martin, A. (2014) *Introduction to the Audiovisual Essay: A Child of Two Mothers*. „*Necsus: European Journal of Media Studies*”, iss. Autumn 2014 #War, <https://necsus-ejms.org/introduction-audiovisual-essay-child-two-mothers/> (dostęp: 31.08.2019).
5. Baptista, T. (2016) *Lessons in looking: the digital audiovisual essay*. Doctoral thesis, Birkbeck, University of London.
6. Barthes, R. (1981) *Camera lucida: Reflections on photography*, Hill and Wang.
7. Certeau, M. (1984) *The Practice of Everyday Life*, transl. S. Rendall, University of California Press.
8. Chion, M. (1994) *Audio-Vision: Sound on Screen*, transl. C. Gorbman, New York; Chichester: Columbia University Press.
9. Clifford J. (1986) *Introduction: Partial Truths* [in:] Clifford J. and Marcus G. E. (ed.), *Writing Culture: the Poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, p. 1–27.
10. Cox, R. (2011) *Thinking through Movement: Practicing Martial Arts and Writing Ethnography* [in:] T. Ingold (Ed.), *Redrawing Anthropology: Materials, Movements*, Taylor & Francis Group.
11. Cox, R., Irving, A., Wright, C. (2016) *Introduction: The sense of the senses* [in:] Cox, R., Irving, A., Wright, C. (Ed.) *Beyond Text? Critical Practices and Sensory Anthropology*, Manchester: Manchester University Press, p. 4–27.
12. Faden, E. (2008) *A Manifesto for Critical Media*, „*Mediascape*”, https://scalar.usc.edu/works/film-studies-in-motion/media/FADEN%20Manifesto%20for%20Critical%20Media_Spring08.pdf (dostęp: 31.08.2019).

13. Faden, E., Lee, K. B. (2019) In Dialogue: Eric Faden and Kevin B. Lee [in:] Keathley, C., Mittell, J. and Grant, C. (ed.), *The Videographic Essay: Practice and Pedagogy*. Available at: <http://videographicessay.org/works/videographic-essay/in-dialogue-eric-faden-and-kevin-b-lee> (dostęp: 31.08.2019).

14. Huber, J. (2003) Video Essayism: On the Theory-Practice of the Transitional [in:] Biemann U. (ed.), *Stuff It: The Video. Essay in the Digital Age*, Springer, Vienna, Austria, p. 92–98.

15. Jenkins, H. (2006) *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press.

16. Jenkins, H. (2018) Millenials, New Media, and Social Change (Part Three), <http://henryjenkins.org/blog/2017/12/19/millenials-new-media-and-social-change-part-three> (dostęp: 31.08.2019).

17. Jenkins, H., Purushotma, R., Weigel, M., Clinton, K., Robison, A. J. (2009) *Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century*, Cambridge: MIT Press.

18. Manovich, L. (2008) *The Practice of Everyday (Media) Life: From Mass Consumption to Mass Cultural Production*, http://manovich.net/content/04-projects/059-the-practice-of-everyday-media-life/56_article_2008.pdf (dostęp: 31.08.2019).

19. Mitchell, W. J. T. (1994) *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago: U of Chicago Press.

20. Mueller, B. (2014) *Participatory culture on YouTube: a case study of the multichannel network Machinima*, Electronic MSc Dissertation Series, <https://www.lse.ac.uk/media-and-communications/assets/documents/research/msc-dissertations/2013/104-Mueller.pdf> (dostęp: 31.08.2019).

21. Świętochowska, G. (2018) *Wideoesej czyli od Chrisa Markera do Fandoru*, „Kwartalnik Filmowy”, iss. 104, s. 6–23.

22. Taussig, M. (2011) *I Swear I Saw This: Drawings in Fieldwork Notebooks, Namely My Own*, University of Chicago Press.

23. Zając, B. (2015) *Esej audiowizualny – w stronę historii* [w:] R. Kluszczyński, T. Kłys, N. Korczarowska-Różycka (red.) *Paradygmaty współczesnego kina*, Łódź, s. 100–114.

24. Беллур Р. (1984) *Недосягаемый текст*, „Строение фильма”, Москва: Радуга, с. 221–230.