

Alexandra Juhasz

Dokument na YouTube : porażka bezpośredniego kina sloganu

Panoptikum nr 12 (19), 10-26

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Alexandra Juhasz

(Pitzer College)

Dokument na YouTube. Porażka bezpośredniego kina sloganu

YouTube stanowi urzeczywistnienie moich najgłębszych dążeń. Podzielać tę długą zapowiadane, nawet jeśli nieco idealistyczne, marzenia o powszechnym dostępie do demokratycznych mediów z zastępem uczonych i twórców, których rozległy zbiór prac z zakresu mediów radykalnych omawiam w „publikacji” cyfrowej *Media praxis: A Radical Website Integrating Theory, Politics, and Practice*. *Media praxis* stanowi trwałą, wzajemną i budującą tradycję, która stwarza warunki ku temu, aby media mogły odgrywać integralną rolę w kulturowej i indywidualnej transformacji, poddając je zarazem teoretycznemu namysłowi. Jestem uczennicą, nauczycielką i uczestniczką tej ważnej tradycji, wędrującej od Sowieców lat 20., poprzez amerykańskich beatników lat 50. czy afrykańskich i latynoamerykańskich antykolonialistów lat 60., ku dzisiejszym cyfrowym granicom¹. Na przestrzeni stuletniej historii zapisu ruchomego obrazu teoretycy i twórcy mediów radykalnych przewidywali rychłe nadejście utopii, w której królować będzie poszerzony dostęp do produkcji, dystrybucji i ekspozycji, wspaniałej przyszłości, w której konsumenci mediów staną się ich producentami, ponieważ w końcu będą mieli dostęp do środków produkcji i dystrybucji. Będą oni mogli dokumentować to, jak widzą, jak doświadczają codziennego życia – jego mięso – a następnie dodawać ten zapis codziennych doświadczeń do sfery publicznej, uczestnicząc w produkcji kultury bez uprzedniego nabywania kompetencji w szkole filmowej. Czy wszyscy po prostu wieszczęliśmy nadejście YouTube’a, przestrzeni medialnej, która czerpie z nowych mediów najwięcej i najlepiej, przynajmniej w zakresie opisanym przez Henry’ego Jenkinsa i Davida Thorbuna: „dostęp, uczestnictwo, zwrotność i komunikacja raczej typu wielu-do-wielu niż jeden-do-wielu”²? Wielu spośród nas utrzymuje, podobnie jak badacz Internetu, Douglas Schuler, że sfera cyfrowa dostarcza tego, na co od dawna czekaliśmy: „po raz pierwszy w ludzkiej historii pojawia się możliwość utworzenia sieci komunikacyjnej oplatającej cały świat, osiągalnej i otwartej na wszystkich chętnych i rozmaite punkty widzenia: krótko mówiąc, demokratycznej infrastruktury komunikacyjnej”³.

Dlaczego zatem, kiedy odwiedzam to cudowne miejsce, to co widzę okazuje się tak głęboko niezadowolające? Co kilka miesięcy klikam na przesłany mi wielokodownie przez przyjaciela lub internetowego znajomego link, który niezmiennie odsyła mnie do jakiegoś humorystycznego melanżu parodiującego utwór kultury

popularnej, choć i tak go nie znam: dziwny człowieczek, który odtańcowuje historię muzyki amerykańskiej; dwie wydry trzymające się za łapki; jakiś dzieciak wychodzący z sypialni; dwie zmysłowe, długowłose laski o sztucznych piersiach całujące się w pokoju hotelowym. Pragnąc czegoś lepszego, przeglądam dalej stronę jedynie po to, by znaleźć jeszcze więcej tego samego. Wciąż mając nadzieję na coś choć odrobinę bardziej interesującego, próbuję jakiegoś znaczącego dla mnie słowa kluczowego, na przykład: „realizm queer”. Jednak pod tym książkowym terminem nie znajduję żadnych filmików. „Queer” przynosi rezultaty, jednak nie bardziej użyteczne niż blondyneczki, na które trafiłam wcześniej. Atakują mnie przede wszystkim parodie, fragmenty, wywiady z aktorami grającymi w produkcjach mainstreamowych, takich jak *Queer as Folk*, *Queer Eye for the Straight Guy*, *The L Word*, a także wideoklipy zespołu o nazwie Garbage wykonującego piosenkę pod tytułem *Queer*, opatrzone postami o treści: „Uwielbiam ten klip i piosenkę”, albo: „Chcę, żeby Shirley Manson mnie zgwałciła”. Banalność tej rewolucji jest znacznie bardziej zauważalna, niż jej powszechność (populism – przyp. tłum.), a jej porażka jest znacznie głębsza, wzięwszy pod uwagę jej radykalną obietnicę.

To, co YouTube zyskuje na dostępie, traci na wiedzy. Być może jestem zwyczajną snobką, która, jak się okazuje, odnosi się z żenującą pogardą do tego, co robią zwykli ludzie, i co im się faktycznie podoba, szczególnie z perspektywy Marksowskiej koncepcji tradycji, którą badam. A może chodzi po prostu o udoskonalenie narzędzi i procesów wyszukiwania. Okazało się bowiem, że jeśli poświęcę wystarczająco dużo czasu, odnajdę na YouTube zadziwiające bogactwo dokumentów. Przyglądając się tutaj ogromnej ilości filmów dokumentalnych zamieszczonych na YouTube, postaram się pokazać, że problemy, jakie opisałam powyżej, nie mają wyłącznie osobistego charakteru. Posłużę się metodą akademicką: po pierwsze, poddam YouTube’a sprawdzianowi ważnej tradycji *Media praxis*, następnie zaś przyjrzę się temu jednemu drobnemu wątkowi na YouTube – dokumentom queer – z perspektywy teorii i wspólnych założeń pewnej konkretnej tradycji, które je poprzedziła, *New Queer Cinema* (w szczególności zaś tekstów pisanych przez i o lesbijkach, kolorowych osobach queer oraz aktywistach AIDS). Model mój ma charakter akademicki, ponieważ zakłada, że będziemy tworzyć lepsze media, jeśli poważnie zbadamy to, co było wcześniej. Proces ten odzwierciedla problemy w tym zakresie. W pracy *That Withered Paradigm: the Web, the Expert, and the Information Hegemony* Peter Walsh wyjaśnia, w jaki sposób dawne hegemonie wiedzy, takie jak *media praxis*, są z łatwością obalane przez World Wide Web, w miarę jak Internet zamyka i otwiera korpusy wiedzy poprzez rozchwianie dychotomii laik/ekspert opartej na zasadach i rytuałach, które niegdyś regulowały dostęp⁴.

I powiedzmy sobie szczerze: piękno YouTube’a polega na tym, że nie jest ani dla ekspertów, ani dla akademików. Podobnie jak w wypadku kina w jego prehistorii, mamy do czynienia z hurraoptymistycznym przyjęciem faktu produkcji, samego w sobie i dla niego samego. Wydaje się, że flagowe dokumenty YouTube’a – przesadnie szczerze lub gładko ironiczne klipy z gadającymi głowami, przemawiającymi na temat kultury popularnej lub osobistych przeżyć, zaludniające jego strony – są

samogenerujące się, bez związku z historią poprzedzających je obrazów, zrodzone drogą dzieworódtwa z tej nowo dostępnej technologii. Ja jednak podzielałam często omawiany w *Media praxis* światopogląd ufundowany na przekonaniu, że to właśnie zwykli ludzie, którzy tworzą media po to, by uczestniczyć w swoim świecie lub go zmieniać, również powinni opowiadać ich historię i tworzyć teorię stanowiącą kontekst dla ich prac. Nie chodzi mi tu wcale o pretensjonalność mętnych pism filozofów kontynentalnych i ich akolitów, lecz raczej o proste, choć systematyczne wypowiedzi na temat kultury produkowanej i konsumowanej przez ludzi, oraz o jej związki z przeszłością i wcześniejszymi wytworami. Następstwem tych regularnych wypowiedzi może być znacznie potężniejsza produkcja, podobnie jak wspólnota i polityka. Deklaracja: „Uwielbiam ten klip i piosenkę” nie pozostawia miejsca na dalszą konwersację; to w ogóle nie jest konwersacja. A wypowiedź: „Chcę, żeby Shirley Manson mnie zgwałciła” zagraża jakimkolwiek potencjalnym stosunkom. Porażka YouTube’a, nawet jeśli w sensie technologicznym udaje się mu stworzyć możliwość (niemal) uniwersalnego dostępu, leży w jego nieuważności, czy też niezdolności do jednoczenia. A jednak w *Media praxis*, podobnie jak na tych stronach, najważniejsze dla mnie są powiązania: łączenie dawnych teorii mediów radykalnych ze współczesnymi praktykami politycznymi, wzajemne relacje między żywymi wspólnotami zaangażowanych filmowców a historiami, z których mogą się uczyć. Uważam, że ten rodzaj wolnej, strukturalnej pracy – metoda ekspertów, trud badaczy, wszystkie wypróbowane praktyki dostępne każdemu, kto uczyni wysiłek – pozwala na krytyczne badanie niedostępne z perspektywy szybkiej, jednoosobowej pracy powierzchniowego linkowania. Praca *Media praxis* na przykład mogła zostać opublikowana przez MediaCommons, rozwijające się cyfrowe wydawnictwo akademickie, które planuje wykorzystanie tych najbardziej współczesnych mediów „w celu stworzenia sieci, w ramach której badacze, studenci i inni zainteresowani przedstawiciele opinii publicznej mogą przyczynić się do przesunięcia akcentów badawczych z powrotem w stronę obiegu dyskursu”⁵. Obieg naukowy jest zaangażowany, połączony i złożony; YouTube jest szybki, wścickły i bezpośredni. Zdecydowana niechęć YouTube’a do tworzenia trwałych związków manifestuje się poprzez korporacyjną, postmodernistyczną architekturę ufundowaną na przejściowych i sugestywnych linkach. Tymczasem tradycja *Media praxis* nie wymaga jedynie liczb, dostępu i zwrotności, lecz jednocześnie również wspólnej i trwałej bazy wiedzy, powiązanej z nią wspólnoty oraz woli działania. „Sfera nowego języka filmowego nie będzie, jak się składa, sferą prezentacji zjawisk”, jak wyjaśnia nam sowiecki filmowiec i teoretyk Siergiej Eisenstein, „ani nawet ich społecznej interpretacji, lecz stanie się ona przestrzenią dla abstrakcyjnej oceny społecznej”⁶.

Pisząc to w 1928 roku, kiedy antycypował on proces dojrzewania nowego medium jego czasów, a także sam uczestniczył w tym procesie, Eisenstein poddawał teoretycznemu namysłowi przejście od kina do „czystego kina”, od dzieciństwa tej technologii do jej dorosłości. Spogląda z perspektywy „tragicznych błędów” swojego własnego niedawnego filmu, *Października*, który, jak wyjaśnia, przerzuca pomost „pomiędzy dwiema epokami w kinie”⁷. Eisenstein przewiduje dialektyczne

odwrócenie kina z poprzednich stadiów w kierunku nowego okresu, który „nadejdzie pod egidą idei – pod egidą sloganu. Okres kina «wolnorynkowego» dobiega końca”⁸. Przewiduje on coś, co wykracza poza ograniczenia narracji i dokumentu, a także pomija kwestie zysku i konsumeryzmu: nową epokę czystej percepcji i epistemologii kinowej. Bardziej współcześnie Alexander Galloway wymienia podobne przekonania wyrażane przez najbardziej zagorzałych entuzjastów cyfrowych naszej epoki:

„Twierdzą oni, że rozwój nowych mediów, nowych technologii, nowych, szybszych metod przekazu informacji, demokratyzacja luksusów technologicznych, dywersyfikacja dostępu do sieci cyfrowych, standaryzacja formatów danych oraz rozprzestrzenianie się sieciowych relacji pozwolą zapoczątkować nową erę naznaczoną rozkwitem indywidualnej wolności, spotęgowaniem komunikacji międzyludzkiej, uwolnieniem od ciężaru reprezentacji, nowym spojrzeniem na problem ciała, zwiększeniem wyboru w społeczeństwie konsumpcyjnym, niebywałymi możliwościami nieskrępowanej ekspresji, a nade wszystko szybkością”⁹.

Twierdzenia Gallowaya – upojonego rozszerzoną wolnością, komunikacją i ekspresją – nigdy nie osiągają poziomu Eisensteinowskich odważnych deklaracji (uniwersalnej) wiedzy radykalnej. Podążając odległym śladem Eisensteina, w obliczu współczesnych zachwytów nad „niebywałymi możliwościami” mediów cyfrowych, będą udowadniać, że dostęp bez teorii, historii, wspólnoty i polityki, oraz dostęp zapewniany przez (post)kapitalizm, nie wyczerpuje bynajmniej tego, czego oczekiwaliśmy od kina przyszłości.

Kino sloganu

Będzie to sztuka bezpośredniego kina sloganu. Kina komunikacji, która jest równie drożna i bezpośrednia jak komunikacja idei poprzez kompetentne słowo.

(Sergei Eisenstein, *Soviet Cinema*, 1920s)

Czy Siergiej Eisenstein – wybitny teoretyk i filmowiec rewolucyjny, ponownie cytowany na podstawie artykułu z 1928 roku, *Our October. Beyond the Played and the Non-played* zapowiadał wewnętrzne sprzeczności i „tragiczne błędy” dokumentu na dzisiejszym YouTube? Wydaje się, że ze strony tego wybitnego komunisty przywoływanie sloganu dla swojego rozwijającego się medium było równie prorocze, co naiwne. Slogan wydaje się dużo lepiej przystawać do rozwoju technologicznego widocznego obecnie na YouTube. Slogan bowiem łączy aktywizm i handel – uproszczone sprzedawanie idei w sposób, który ma zachęcić ludzi czy to do działania, czy to do zakupu, wszystko jedno – w sposób udoskonalony w naszych czasach, które zarazem określa, oraz ich typowe medium, czyli Internet. Z pewnością slogan – zwięzłe, precyzyjne wezwanie do działania lub konsumpcji, czy raczej działania w postaci konsumpcji – trafnie opisuje formę dokumentu na YouTube, szczególnie jego lakoniczność i przejrzystość. Zważywszy, że kino ograniczyło się do dziewięćdziesięciu minut, a następnie telewizja do trzydziestu,

w obliczu naszych problemów z podatnością na rozproszenia, swoistą ulgę przyniosło ograniczenie oglądania do rozsądnych trzech minut: „komunikacji, która jest równie drożna i bezpośrednia jak komunikacja idei poprzez kompetentne słowo”; kina zredukowanego do jednego kęsa, słowa, znaczka; silne, emocjonalne, wymienne i łatwo zapominane filmy; czyli to, co znajdujemy na YouTube.

To prawda, że ten szczególnie atrakcyjny format został już uprzednio skonwencjonalizowany przez reklamę telewizyjną, a następnie przez wideoklip, jednak formaty te sprzedawały jakieś produkty, podczas gdy większość dokumentów na YouTube nie ma takiego celu (chyba że uważamy, że ironiczne naśladowanie mediów głównego nurtu, czy nawet emocjonalna reakcja na czyjś ulubiony serial, stanowią tani, choć skuteczny sposób reklamy, tym razem w wykonaniu konsumentów, a nie niegdysiejszych „panów od reklamy”). Jednakże slogany upraszczają w celu sprzedaży lub pokrewnych dążeń. A biorąc pod uwagę to, że poza czasem trwania nic z dokumentalnych form lub treści na YouTube nie uległo jeszcze standaryzacji, co najwyżej teraz to się dokonuje, oraz że jego strony zawierają lub też mogą zawierać każdy możliwy styl, w jakim kiedykolwiek kręcono dokument, jesteśmy obecnie świadkami niezliczonych form dokumentu po prostu upychanych w krótszy, prostszy format. Oczywiście realizm konfesyjny, oparty na gadającej głowie mówiącej wprost do kamery, będzie tu ulubionym formatem, choćby ze względu na łatwość produkcji. Również szeroko reprezentowane będą bezpośrednie dokumentacje istotnych publicznych i prywatnych wydarzeń (marsze, przemówienia, wywiady, spotkania wspólnot). A jednak na każdej dowolnej stronie YouTube’a znajdziemy oszałamiająco eklektyczny zbiór stylów dokumentalnych ze źródeł tak różnych, jak sztuka wideo, wideoklipy czy telewizja głównego nurtu. No i oczywiście reklamy, niektóre nawet tworzone przez specjalistów.

Na YouTube panuje slogan. Większość różnorodnych twórców umieszczających swoje produkcje na tej stronie upycha swoją eklektyczną treść i rozmaite środki formalne w formę wideoklipu, zachowując jego długość i funkcję: sprzedaje coś poprzez artystowską i silną kondensację. Chyba że ktoś ostrożnie umieści na stronie zupełnie nie-sloganowy dokument, akceptując typowe praktyki nowoczesnych widzów przebiegających oczami czyjąś pieczołowicie wyprodukowaną dwudziestominutową abstrakcją lub pięćdziesięciominutową retoryką, redukując jej głębię do warstwy powierzchniowej, bo jedynie to wytrzyma ekran i praktyki oglądania, który on konwencjonalizuje. Umieszczony na YouTube najlepszy slogan filmowy, z całą mącą powierzchnią pompą, może uzyskać wiele wejść, jednak rzadko oglądany będzie z odpowiednią uwagą i zaangażowaniem, które mogłyby zrodzić powiązania. Kontekst oglądania na YouTube służy wyciszeniu radykalnego potencjału nawet najbardziej powtarzalnych i porywających fraz. Nieważne jak głośno krzyczysz, nieważne jak zręcznie zaprojektujesz swój slogan, nieważne jak głęboko go odczuwasz i jak trafnie sumuje on niesprawiedliwość, twój krzyk potencjalnie słyszalny jest przez wielu, jednak jest tylko jednym z takich wołań w morzu hałasu. Tę uciszającą funkcję sloganopodobnej struktury YouTube’a opisał David Sholle¹⁰, kreśląc rozbieżności pomiędzy technologiami „informacji” i „wiedzy”, te pierwsze

opisując zarazem jako wrywkowe i fragmentaryczne, krótkotrwałe i wartko przepływające, podczas gdy te drugie są opisywane w kategoriach struktury, trwałości i osadzenia. Informacja porusza się szybko i dociera do wielu, wiedza zaś przychodzi ci powoli i czeka, by odnaleźli ją ci, którzy mają ku temu kompetencje.

Zaangażowani politycznie filmowcy z pewnością zawsze pragnęli większej i bardziej zróżnicowanej publiczności, szukając posłuchu i zrozumienia u wielu. Jednak filmowcy radykalni nie potrafili oddzielić tej potrzeby od zaangażowania w aktywistyczne popisy (kreujące możliwość rozmowy, a następnie działania) oraz radykalną formę (kreującą nowe drogi postrzegania i wiedzy). „Pragnę dodać, że film wojący musi sięgać dalej” pisze Joris Ivens o swoim filmie z 1937 roku na temat wojny domowej w Hiszpanii, Ziemia hiszpańska, zrealizowanym w celu zbiórki pieniędzy na ambulanse. „Po tym, jak film pouczy i poruszy widzów, powinien zmobilizować ich do działania nakierowanego na problemy ukazane w filmie”¹¹. Roszczenia Ivensa do powiązań są strukturalnie nie do obrony, biorąc pod uwagę architekturę, własność i reklamy na YouTube. Nie jest tak, że tego rodzaju cele nie mogą być osiągnięte w przestrzeni Internetu, jednak zważywszy na korporacyjny charakter YouTube’a, nigdy nie zostaną zrealizowane na tej ekspansywnej stronie.

Kiedy Eisenstein przedstawił slogan jako model czystego kina, pozostawał on w dialektycznej relacji do wyczerpanego kina wolnego rynku i pierwszych etapów kina sowieckiego. Jednakże, co wiemy aż za dobrze, filmy nadal umacniały się w kapitalistycznym modelu narracji kina hollywoodzkiego. Obecnie obserwujemy, jak obietnica epoki sloganu, wciąż możliwa do spełnienia na YouTube, jest traktowana z dystansem poprzez ograniczenie krytycznych możliwości rozmowy, wspólnoty i złożoności. W swej krótkiej historii YouTube umożliwił jednostkom wypowiedanie się, jak również wysłuchanie wypowiedzi na temat zadziwiającego wachlarza zagadnień, włącznie z pośrednią krytyką kapitalizmu wyrażoną poprzez zbiór dokumentów zamieszczonych na jego stronach, poświęconych osobistemu poczuciu izolacji i bólu¹². W poniższej prezentacji, po zachwytach nad tym najważniejszym osiągnięciem – Dostępem – zarysują się dwa sposoby, na jakie YouTube poprzez swoją korporacyjną architekturę zamyka kolejne etapy krytyczne, uniemożliwiając to, co nazywam Wiedzą/Teorią/Kontekstem i Etyką/Wspólnotą/Polityką. Na zakończenie przyjrę się nieco bliżej porażkom bezpośredniego kina sloganu, poddając zamieszczone na YouTube dokumenty queer tradycyjnej krytyce mediów w nurcie queer, by pokazać, jak powiązanie postmodernizmu i postkapitalizmu na tych stronach zamyka wiedzę i aktywizm definiujące *media praxis*.

Dostęp

Oto moja definicja sztuki: sztuka to tworzenie.

(Jean Renoir, *Popular Front Cinema, France and the Globe*, 1930s).

Renoir wskazuje na przesłankę bliską radykalnym filmowcom: tworzenie sztuki było elitarystyczne z powodu, trudnych do zdobycia, urzędzeń i wykształcenia. Kino radykalne będzie możliwe wówczas, gdy struktura mediów umożliwi konsumentom stanie się producentami. YouTube faktycznie wydaje się sprzyjać wielu możliwościom tworzenia. Stanowi platformę łatwej dystrybucji nieprofesjonalnych, demokratycznych produkcji medialnych. Znieś bariery, Jean, i spójrz, to prawda, każdy może być artystą, ludzie tworzą w niebywałej wcześniej w historii kina liczbie. Radykalni teoretycy filmu zakładają ponadto, że kiedy już więcej ludzi będzie mogło się wypowiadać, wiedza samoistnie przeobrazi się, przyjmując kształt doświadczeń i potrzeb zwykłych ludzi. Feministyczna dokumentalistka, Barbara Halpern Martineau, artykułuje stanowisko podzielane przez zaangażowanych teoretyków mediów. „Prosta” czy też „naiwna” forma gadającej głowy – z pewnością najbardziej normatywnie realistyczny model na YouTubie, ponieważ zawsze był i wciąż jest najłatwiejszą do opanowania formą dla niespecjalistów, jednocześnie umożliwiającą wypowiedź nowym głosom – ma znaczenie polityczne: „upelnomocniając zwykłych ludzi do wypowiedzania się z pozycji ekspertów, kwestionuje ona podstawowe założenie dominującej ideologii, że jedynie ci, którzy już mają władzę, ci, w interesie których leży obrona status quo, mają prawo wypowiadać się, jak gdyby coś wiedzieli”¹³.

YouTube umożliwia każdemu i komukolwiek (z dostępem do technologii) wypowiedzanie się na temat wszystkiego i czegokolwiek, co im przychodzi do głowy. Ja mówię, ty oglądasz. Jednak, kogo to obchodzi bez kontekstu czy wspólnoty, a bardziej krytycznie rzecz ujmując – co dalej? Szukając według terminów kluczowych „queer documentary”, odnajduję fragment z dłuższego dokumentu *Queercore*, zamieszczony na stronie przez jego twórcę, Breta Berga, tworzącego oparte na sieci treści dokumentalne dla i o młodzieży LGBT. Ten trwający 4:39 minuty fragment pozwala nam poznać, w typowym stylu gadających głów, organizatorki klubu tanecznego queer zorientowanego głównie na lesbijki w dowolnym wieku. Tak, rzadko mamy okazję poznawać takie młode kobiety. Jednak zagubione wśród wszystkich innych dokumentów naokoło, otoczone przez trailery dwóch innych dokumentów, przypadkowych, nawet jeśli na temat queer (jeden o lesbijkach femme, a drugi o Queer Dragon Boat Racing – queerowych wyścigach smoczycy łodzi), dostarczają nam specjalistycznej wiedzy wokół organizacji środowiska queer, jednak wiedza ta jest szczątkowa, rozproszona i przez to zdewaluowana.

Wiedza/Teoria/Kontekst

Q: Jak wyjaśni Pan metaforę kamery jako pistoletu?

A: No cóż, idee to pistolety. Wielu ludzi umiera z powodu idei i dla idei. Pistolet jest praktyczną ideą.

A: Idea to teoretyczny pistolet.

(Jean-Luc Godard, *Post-68 France*)

W ramach tradycji *Media praxis* konstrukcja i rozpowszechnianie idei, a nawet „teorii”, ma kluczowe znaczenie w projekcie transformacji kulturowej. Nie wystarczy zwiększanie liczby zwykłych osób tworzących media, muszą one robić to w dialogu z przeszłością i rozwijającymi się koncepcjami. Sztuka wprawdzie zaczyna się od tworzenia, jednak jej zwieńczeniem jest zrozumienie, jak zauważył Tomas Guitterez Alea, filmowiec i teoretyk nurtu tzw. „trzeciego kina” lat 60.:

„Funkcja sztuki na poziomie estetycznym polega na przyczynianiu się do większej radości z życia, a wypełnia ją nie tyle dzięki oferowaniu nawiasu absurdu w samym środku codziennej rzeczywistości, co raczej wzbogacając samą tę rzeczywistość. Na poziomie poznawczym przyczynia się do głębszego zrozumienia świata”¹⁴.

O ile łatwość umieszczania mediów na YouTube dostarcza radości z życia, a funkcja umożliwiająca komentowanie otwiera dostęp do dzielenia się słowami, o tyle architektura strony ogranicza „pistoletowy” potencjał teorii przez umniejszanie i upraszczanie, typu: „hahahahaha” lub „😊”. Znajdujemy tu idee jak najdalsze od teoretycznych pistoletów, bliższe zaś absurdalnym grom słownym. Na przykład poniższa reakcja na trailer do *All Natural*, dokumentu na temat transpłciowych osób queer. „Na pewno martwisz się, że jesteś gejem, bo nie możesz znaleźć sobie dziewczyny. Ale nie możesz znaleźć dziewczyny, bo masz ohydny umysł. Ludzie homoseksualni nie chcą się zadawać z takimi kreaturami jak ty, więc o to się nie martw. Martw się raczej o swój wstrętny sposób myślenia”. W kolejnym poście znajdujemy dalsze rozwinięcie tych rozważań: „p.s. mogę ci podać informację o wysokości mojego IQ, ale wiem, że nie umiesz do tyłu zliczyć”.

Według Wendy Chun, YouTube, podobnie jak Internet w ogóle, zmierza ku „uwolnieniu przepływu informacji, ożywieniu wolności słowa”¹⁵, jednak dokonuje się to w anarchistycznych i motywowanych osobistymi pobudkami środowiskach, co nie pozwala na jednoczenie tych dziwnie dobranych, choćby nawet wolnych, żądań, obrazów, stylów czy widzów. Ograniczenia przestrzenne, a także szybko konwencjonalizująca się kultura zbudowana nie na zdaniach czy paragrafach, lecz na komentarzach, wyrażeniach, lub w najlepszym wypadku sloganach: „- :) -”, ogranicza uczestnikom możliwość złożonej komunikacji. Z takimi słowami osiągnięcie zbiorowego intelektualnego lub filmowego impetu, „abstrakcyjnej oceny społecznej” lub też „głębokiego zrozumienia świata”, poszukiwanych w ramach na-

szej tradycji, wydaje się raczej trudne. Bez powiązanego ze sobą nawzajem korpusu teorii jako przewodnika świeżo wyzwoleni artyści muszą bowiem opierać się na kulturze popularnej. Octavio Getino i Fernando Solanas, również piszący o „trzecim kinie” i tworzący je w latach 60. w Ameryce Łacińskiej wyjaśniają:

„Kino rewolucji stanowi jednocześnie niszczenie i tworzenie: niszczenie obrazu siebie samych i nas stworzonego przez neokolonializm, oraz tworzenie rwącej, żywej rzeczywistości, która uchwyci w swej ekspresji prawdę”¹⁶.

W naszych czasach dokumenty tworzone dla YouTube’a w pierwszym rzędzie odgrywają, dekonstruuja oraz rekonstruuja media głównego nurtu lub inne rozrywki czy nawiasy od zwykłego życia: kotki, komików, klipy już wcześniej wyemitowane. YouTube rejestruje media postkapitalistyczne i postkolonialne, w których większość najnowszych twórców w ramach tej technologii nie potrafi wykroczyć poza zamykającą usta konfekcję kultury głównego nurtu. „Tak, jak nie panują oni nad ziemią, po której kroczą, tak i na nowo skolonizowani ludzie nie panują nad otaczającymi ich ideami”¹⁷.

Dlatego właśnie teoretycy *media praxis* często twierdzą, że media radykalne powinny promować krytyczne praktyki odczytania. Pisząc o Trans-Atlantic Black Cinema lat 80., Isaac Julien i Kobena Mercer omawiają kino tak zorganizowane, aby ukazywać krytycznie związki między kulturą popularną a jej wewnętrznymi sprzecznościami.

„Nie chodzi tutaj o wyrażanie jakichś utraconych korzeni, czy też jakiejś nieznanieznanej istoty języka filmowego czarnych, lecz o przysposobienie krytycznego głosu promującego świadomość zderzenia kultur i historii konstytuujących nasze warunki życia”¹⁸.

Chociaż każde poszczególne video na YouTubie mogłoby spełnić funkcję zapowiadaną przez Julienu i Mercer – tak naprawdę filmy wideo samego Julienu mogłyby zostać tam umieszczone – pełne doświadczenie YouTube’a, w ramach którego film Julien upchnięty zostałby pomiędzy fragmenty z *Queer as Folk* i z dokumentów na temat *Queer as Folk*, uniemożliwia zarówno przysposobienie krytycznego głosu, jak i powiązany z nim rozwój świadomości. YouTube określa puste i nieustanne zderzanie poszczególnych osobnych dokumentów umieszczonych obok siebie przez apolityczną wyszukiwarkę, która sama zorganizowana jest za pomocą szerokiego i często banalnego spektrum słów kluczowych wygenerowanych przez użytkowników. W rezultacie sam YouTube nieświadomie produkuje te zderzenia, a każdy poszczególny dokument dryfuje niezacumowany w krytyce, kulturze, historii czy intencji – kontekście, w którym powstał.

Pratibha Parmar, również uczestniczka ruchów New Queer Cinema i Black Atlantic Cinema tamtych czasów, wyraża wspólną dla nich potrzebę rozproszenia władzy. „Im bardziej umacnialiśmy naszą własną tożsamość, jako grup historycznie marginalizowanych, tym bardziej ujawnialiśmy tyranie tak zwanego centrum”¹⁹. YouTube dobrze służy decentralizującemu mandatowi polityki post-tożsamościo-

wej, tworząc logikę rozproszenia i sieci. Jednakże, choć niewątpliwie mamy tu do czynienia z wolnością oraz możliwościami krytycznymi uruchomionymi poprzez tę fragmentaryzację, a niedostępnymi w innym wypadku, to jednak YouTube ogranicza nasze możliwości radykalnego rozumienia, pozbawiając nas szansy ponownego łączenia tych peryferiów w jakikolwiek racjonalny czy trwały sposób. Trudno jest wytwarzać wiedzę kolektywną bez mapy, struktury i etyki.

Etyka/wspólnota/polityka

Rzeczywistą zbrodnią reprezentacji jest sama reprezentacja.

(David MacDougall, uczestniczące kino etnograficzne, lata 70. XX wieku)

Istotny aspekt *media praxis* stanowi namysł nad władzą, która rozgrywana jest w aktach reprezentacji. Dwie strategie w ramach tej tradycji, których zadaniem jest zbudowanie alternatywy dla, właściwego odbiorowi kinowemu, zasadniczego braku równowagi, to wspólnotowe tworzenie i zaangażowany odbiór. Ponowny namysł nad relacjami międzyludzkimi zapośredniczonymi przez kino należy rozumieć jako etykę mediów, czyli intelektualne i praktyczne skupienie na tym, jak zapośredniczenie przez media wpływa na jednostki i wspólnoty. Z perspektywy tej tradycji w 1962 roku pisze Jonas Mekas o New American Cinema: „Nowy, niezależny ruch w kinie – jak w każdej innej sztuce w dzisiejszej Ameryce – ma charakter nade wszystko egzystencjalny, czy też, inaczej mówiąc, jest ruchem etycznym, aktem człowieczeństwa, a jedynie z dalszej kolejności ruchem estetycznym... Można by rzec, że tym, co nowe, jest moralność”²⁰.

Na YouTube tym, co nowe, jest amoralność. Jako że nie ma miejsca na pojawienie się idei czy interakcji, wspólnotowe autorstwo, choć możliwe, rzadko jest wykorzystywane. Wspólnotowy odbiór jest niemal na pewno nieobecny. Co do odbioru zaangażowanego, to indywidualni odbiorcy mogą sobie tworzyć użyteczne mapy w ramach dostępnego materiału, ale niezwykle trudno się nimi dzielić. Skłonienie dwóch lub więcej widzów YouTube’a do podążenia tą samą ścieżką jest w zasadzie niemożliwe.

Ponieważ ludzie konsumują media na YouTube w izolacji, nawet jeśli dany dokument zawiera radykalne treści, architektura oglądania skłania odbiorców do zatrzymania tego dla siebie. W ten sposób, nawet jeśli jaźń się zmienia pod wpływem warunków stworzonych przez nowe media, zostaje ona również wzmocniona. „Granice między podmiotem, jeśli nie ciałem, a «resztą świata» poddawane są radykalnym przekształceniom, częściowo powodowanym przez mediację technologii”²¹, pisze działaczka mediów cyfrowych i transkulturowych, Allucquère Rosanne Stone. Jak większość nowych mediów, YouTube zaburza binarną opozycję publiczne/prywatne, otwierając nowe możliwości dla kombinacji niewyobrażalnych bez tej technologii. Jednocześnie YouTube wyklucza budowę spójnych wspólnot i zwraca

ca niejako produkcję, konsumpcję i tworzenie znaczeń jednostkom, przywracając tym samym rządy jaźni. Alexander Galloway tłumaczy, że rezultat końcowy to fragmentaryzacja, a choć może ona stanowić nieustanne źródło ekscytacji dla postmodernistycznych kowbojów wciąż wieszczących rychły upadek jaźni, nigdy nie służyła ona ludziom, którzy są polityczni, czyli tym, którzy muszą stanąć razem w ramach czegoś, co wykracza poza tu i teraz. Stąd tradycja *Media praxis* również określiła i poddała długiemu namysłowi użyteczność. „Intencjonalność stanowi powszechnie zdyskredytowaną ideę w teorii mediów”, pisze aktywista AIDS, twórca wideo, John Greyson, o tym ruchu medialnym lat 80. „Jednak dla każdego artysty wideo centralną kwestią jest dokonywanie zmiany społecznej (z pewnością szczególnie dla znacznej większości tworzących o AIDS)”. YouTube odziera z intencjonalności każdą produkcję dokumentalną znajdującą się na jego stronach przez odrywanie jej od kontekstu i wspólnoty.

W 1969 roku Julio Garcia Espinosa napisał swój manifest na temat filmu, neokolonializmu i socjalizmu, *For an Imperfect Cinema*. Włączył do niego rozwlekły i utopijny opis przyszłego świata, który wydaje się zadziwiająco znajomy. Przewidywany przez niego świat mógłby być naszym światem, w którym mamy nadwyżkę czasu i zasobów materialnych, poszerzoną edukację i tańsze technologie, krótko mówiąc świat, w którym wszyscy robią filmy.

Poniżej znajduje się, nie w charakterze sloganu, dłuższy cytat z tekstu Espinosa, bez ingerencji, aby w pełni mogły przetrwać bogactwo i głębia wiedzy, którą buduje on przez swoje przydługie wyliczanki. Espinosa przewiduje, że zmiana warunków zaowocuje rewolucyjnym rezultatem w postaci uniwersalnego tworzenia sztuki. Zauważymy, że niemal wszystko, co przewidywał, stało się rzeczywistością, przynajmniej w Stanach Zjednoczonych, choć być może nie na jego rodzimym Kubie. Jednak, prawdopodobnie z powodu dokonanego na YouTube postmodernistycznego i postkapitalistycznego mariażu technologii i handlu z dostępem i komunikacją, niestety nie doprowadziło to do upragnionej przez niego sprawiedliwości społecznej, lecz do postępu fragmentaryzacji, której się obawiał.

„Kiedy zapytujemy siebie, kim jesteśmy my, reżyserzy, a nie ktoś inny, na przykład widzowie, pytanie to nie wyrasta z niepokoju o charakterze wyłącznie etycznym. Wiemy, że jesteśmy filmowcami, ponieważ stanowimy element pewnej mniejszości, która ma czas i możliwość rozwijania w swym łonie kultury artystycznej; także dlatego, że materialne zasoby technologii filmowych są ograniczone i przez to dostępne niektórym, nie wszystkim. Co jednak stałoby się, gdyby przyszłość zawierała upowszechnienie edukacji na poziomie uniwersyteckim, gdyby rozwój ekonomiczno-społeczny zredukował liczbę godzin pracy dziennie, gdyby ewolucja technologii filmowej (a są już tego oznaki) poszła w kierunku zwiększania dostępności większej niż dla kilku uprzywilejowanych? Co stałoby się, gdyby rozwój taśmy wideo rozwiązałby problem niezmiennie ograniczonej wydolności laboratoriów, gdyby systemy telewizyjne, z ich potencjałem «projekcji» niezależnie od centralnego studio, mogły oddać w nieskończoność konstrukcję sali kinowej, która stałaby się zbędna?

To, co by się stało, nie stanowiłoby jedynie aktu sprawiedliwości społecznej – umożliwienie wszystkim robienia filmów – lecz również coś niezwykle istotnego dla kultury artystycznej: możliwość odzyskania, bez żadnych kompleksów czy poczucia winy, prawdziwego znaczenia aktywności artystycznej. Będziemy wtedy mogli zrozumieć, że sztuka stanowi jedną z bezstronnych, neutralnych form ludzkiej aktywności; że sztuka to nie praca, a artysta nie jest robotnikiem w ścisłym tego słowa znaczeniu... Dla nas rewolucja stanowi najwyższy wyraz kultury, ponieważ uwalnia kulturę artystyczną jako fragmentaryczną ludzką działalność²². Ostatnie życzenie Espinosa dla ludzkości nie spełni się w naszych czasach, a przynajmniej nie dzięki dokumentom na YouTube.

YouTube z perspektywy New Queer Cinema

Każdy ruch polityczny zawierający komponent medialny potrzebuje samoświadomego piśmiennictwa tworzącego społeczny, polityczny, intelektualny i estetyczny kontekst oraz strukturę umożliwiającą zrozumienie twórczości nowych mediów, pozwalającego połączyć ją z innymi wytworami przeszłości i teraźniejszości, a następnie, jak najbardziej krytycznie odnieść omawianą twórczość do współczesnych roszczeń i działań dążących do zmiany świata. Choć może to być za wiele, zrozumiałam, że to integracja praktyki teoretycznej z praktyką medialną jest czynnikiem definicyjnym i integralnym dla tradycji *media praxis*, czyli mediów tworzonych w związku z otwarcie wyrażonym projektem świata i osobistej zmiany. Na przykład w *Queer Cinema: The Film Reader* w pierwszym paragrafie wstępu pojawia się wyjaśnienie, że nie można zrozumieć kina queer bez związku z teorią queer, czyli podejściem dokonującym przemyślenia ludzkiej seksualności, na którym bazują dzieła filmowe, pismami krytycznymi na ich temat, a także wspólnotą, której służy i do której się zwraca ten integralny korpus produkcji kulturowej. Perory aktywistów, kawałki queerowych programów telewizyjnych, atrakcyjni panowie całujący się na platformach parady gay pride – każdy z tych pojedynczych strzępów queerowej praktyki dokumentalnej, każdy z tych odosobnionych i samotnych fragmentów znalezionych na YouTube, nie stanowi elementu ruchu politycznego czy filmowego, dopóki ktoś, a jeszcze lepiej jakaś grupa, ich nie zjednoczy poprzez połączenie ich roszczeń, strategii i celów.

Tę funkcję spełnić miał doniosły artykuł B. Ruby Rich z 1992 roku, *New Queer Cinema*. Choć na pierwszym planie były w nim filmy, artykuł poddawał teoretycznej obróbce ich styl, funkcję i kontekst. Rich pokazuje jak wiele z tych filmów z wczesnych lat 90. ma wspólny postmodernistyczny słownik, tak estetyczny, jak i polityczny, jednocześnie zwracając baczną uwagę na krytyczne różnice pomiędzy praktykami medialnymi chłopców i dziewczynek²³. Następnie Andrea Weiss rozwija taksonomię Rich w swoim artykule *Transgressive Cinema: Lesbian Independent Film*, wskazując, że kino lesbijskie można określić poprzez jego „próby skonstruowania alternatywnych kodów wizualnych” mających źródło w „lesbijskim samookreśleniu się” oraz „ruchu lesbijskim i feministycznym lat 70.” Trzeba zwrócić

uwagę na to, jak w obu tych artykułach forma i polityka powiązane są z teorią oraz poprzez teorię. To pokazuje, że polityka AIDS stanowi klucz do zrozumienia, czym było New Queer Cinema, a czym wideo queer na YouTube nie jest. Monica Pearl sugeruje, że „Nowe kino queer to kino AIDS”²⁴, ponieważ znacząca większość z tych filmów i wideo stworzonych zostało albo w imię, albo w reakcji na ten pustoszący kryzys, domagający się natychmiastowych odpowiedzi. Chociaż z pewnością nie wszystkie filmy i wideo są na temat AIDS, dzielają one coś, co Julianne Pidduck określa mianem „fundamentu etycznego”²⁵. Według mnie Pidduck chodzi o coś prostego i decydującego dla efektywnej *media praxis*: New Queer Cinema tworzone było, kiedy jego twórcy o coś walczyli, i w imię danego celu rozwijali konkretne, powiązane ze sobą formy mediów, praktyki i strategie w dialogu z dziełami innych twórców. Michele Aaron w swoim wstępie do *New Queer Cinema: A Critical Reader* opisuje wspólny styl i politykę zorganizowane wokół oporu: wobec tego, co oznaczało bycie osobą homoseksualną, świętości dawnych konwencji kinowych, znaczenia śmierci, właśnie z powodu AIDS. YouTube nie jest w stanie wytworzyć etyki – wspólnej wrażliwości i systemu przekonań – ani pomiędzy swoimi filmikami, ani pomiędzy widzami, dlatego uniemożliwia jakąkolwiek politykę mediów.

Co więcej, jak pokazuje tych kilka przykładów pism krytycznych na temat New Queer Cinema, kiedy kino polityczne ujmowane jest w teorię w czasie jego powstawania i później, wyłania się krytyczna konwersacja na temat imperatywów i powszechników formy oraz jej treści. Ponieważ w pracach znalezionych na YouTube nie ma żadnej formalnej jedności lub spójności, zawodzą również wymogi teoretyczne. Pozbawione takiego teoretycznego fundamentu, czyli teorii na temat formy, dokumenty queer na YouTube nie mogą zrobić kolejnego najbardziej typowego kroku dla ruchów filmowych politycznie zaangażowanych. A mianowicie, w miarę ja zwiększa się ilość reprezentacji, ci, którzy badają te ruchy szybko uświadamiają sobie, że ta zwiększona widzialność stanowi jedynie krok wstępny dla bardziej radykalnych ambicji. O ile bowiem z pewnością prawdą jest to, że YouTube otwiera dostęp i wzmacnia widzialność tak, że na przykład jakaś młoda, samotna osoba queer może zobaczyć obrazy podobnych sobie osób w stopniu niewyobrażalnym bez tej technologii, ta odosobniona praktyka stanowi jedynie pierwszy, samotny etap. Dalej, zdaniem Anat Pick, pojawia się świadomość, że „ukazywanie lesbijek na ekranie nie polega jedynie na uczynieniu tego, co, niewidzialne, widzialnym, lecz również na negocjacji reżimów tej widzialności”, dzięki czemu kino może zostać wykorzystane do zwiastowania „nowych sposobów myślenia, bycia i ukazywanie tego, co lesbijskie i queer”²⁶. Nowe sposoby wiedzenia, w postaci platform przekąźnikowych takich jak YouTube, stanowią jedynie pierwszy krok w kierunku bardziej radykalnych i złożonych projektów zaangażowanych w myślenie innowacyjne i nowatorskie sposoby bycia. Musimy tu powrócić do Eisensteinowskiego zapotrzebowania na „abstrakcyjną ocenę społeczną”. I właśnie w tym zakresie YouTube stanowi fundamentalną porażkę, i to nie dlatego, że radykalne queerowe myślenie i istnienie, epistemologia i ontologia, nie są odzwierciedlane w treści, ani nawet w formie niektórych filmików na tym portalu, lecz

dlatego, że nie jest to spójnie i konsekwentnie strukturyzowane pomiędzy tymi pracami ani na przestrzeni tych stron, które je otaczają.

Struktura YouTube'a jest bezcelowa, dlatego nie ma na czym budować. Na przykład zapytanie: „Lesbian Community” odsyła mnie najpierw, na pozór błędnie, do wiadomości telewizyjnych informujących o tym, że brytyjski książę William zerwał ze swoją dziewczyną, następnie do krótkiego klipu o popularnym i wszechobecnym ruchu dykes-on-bikes (lesby na rowerach – przyp. tłum.) z jakiejś bliżej nieokreślonej parady gejowskiej, dalej do czegoś z fanklubu Rosie, klipu z ważnego dokumentu lesbijskiego *Forbidden Love*, kilku filmików z wykładów i przedstawień w lokalnych klubach dla gejów i lesbijek (choć tu głównie pojawiali się geje). Tymczasem zasadnicza większość filmików (pamiętajcie, że chodzi o „Lesbian Community”) ukazuje podcinające obrazy seksu gejowskiego, włączając w to filmiki zatytułowane *Bears and Leather Guys*, *Hot Speedo Guys*, *Gay Leather Guys* i *Gay Guardian Angel*.

(Lesbijska) społeczność określa się przez interaktywność, silne więzi emocjonalne, podzielaną kulturę moralną oraz refleksyjność, wedle opisu Amitai Etzioni, która odpowiada na pytanie zadane w tytule swojego eseju *Are Virtual and Democratic Communities Fisible?* (*Czy możliwe są wspólnoty wirtualne i demokratyczne?* – przyp. tłum.)²⁷ dość gromkim: „nie”. Gra pomiędzy towarem a wspólnotą, sloganopodobna kłopotliwa sytuacja określająca strukturę i ograniczenia YouTube'a, nie pasuje ani lesbijkom, ani nikomu innemu, kto poszukuje społeczności w Internecie. We wstępie do *Queer Online* Kate O'Riordan i David Philips pokazują jak w „w latach 90. własność i kontrola infrastruktury Internetu, włączając w to kluczowych dostawców usług internetowych i portale, stała się stopniowo domeną coraz większych, a jednocześnie mniej licznych i bardziej zintegrowanych korporacji medialnych”, w wyniku czego gejowski i lesbijski Internet, który kiedyś był odpowiedzialny przed „społecznościami o charakterze geograficznym i politycznym”, teraz zaczął odpowiadać „głównie przed reklamodawcami i inwestorami”²⁸. Gmach YouTube'a, redukujący produkcję i konsumpcję mediów do odrębnych i niepowiązanych ze sobą filmików lub praktyk odbiorczych przypadkowych, pojedynczych osób queer, funkcjonuje również w taki sposób, aby nie uznawać establishmentu tej społeczności, co z kolei stanowiło pierwszoplanowy cel New Queer Cinema. Wyzwoleni producenci mediów tworzący i odbierający treści queer w nieznanych liczbach, robią to bez żadnego planu czy możliwości wykraczających poza ich osobistą produkcję i konsumpcję. „Rozwojowi wolności sprzyja rozproszenie, decentralizacja i łatwość dostępu do środków komunikacji (...). Centralne sterowanie jest bardziej prawdopodobne w sytuacji, gdy środki komunikacji są skoncentrowane, zmonopolizowane i nieliczne, tak jak w wypadku wielkich korporacji medialnych (networks – przyp. tłum.)”²⁹.

Kończąc porażką społeczności queer, mam nadzieję rozpocząć mapowanie miejsc, które YouTube przegapia. A mianowicie, tam, gdzie YouTube eksploduje liczbami, tam też traci na wszystkim innym: teorii (lub teoriach), polityce, poczuciu historii i wspólnoty. To, co YouTube zyskuje na wolnym dostępie, traci na

ostrości perspektywy. Kiedy poszukuję na YouTube dokumentów queerowych w tradycji *media praxis*, ta wzmacniająca oddolnie współczesne realistyczne obrazy queerowe tradycja jest jak najbardziej obecna. Mam na YouTube dostęp do wielu materiałów niedostępnych w inny sposób, takich jak: krótkie filmiki artystów queer niefunkcjonujące w szerokiej dystrybucji, fragmenty wykładów, parad, protestów czy sceny z sypialni. Jednakże obrazy te, choć aż przesadnie zróżnicowane, są nierozróżnialne i bardzo skąpo skategoryzowane. Pozostają w smutnej izolacji od czasu, miejsca, wspólnoty, celów, kontekstów i teorii, z perspektywy których zostały stworzone, a każdy z nich rywalizuje i łączy się z innymi nieodróżnialnymi filmikami w morzu dokumentalnych obrazów queer, w którym rozmyła się szczególność i motywująca przejrzystość spraw i społeczności. Każdy z tych filmików poddany rekontekstualizacji na stronach queerowych, a dokładniej stronach poświęconych AIDS lub tożsamości czy seksualności lesbijskiej, może oczywiście funkcjonować bardziej w nurcie *media praxis*. Nie jest to jednak język YouTube'a: język fragmentów, przeładowania, informacji, handlu i sloganów.

Eisenstein i jemu podobni przewidywali slogan, który stanowiłby przeciwwagę dla kapitalistycznej tęsknoty za afirmującą życie wiedzą. Tego pragnęli w Ameryce Łacińskiej w latach 60. „Czym jest rezultat – oraz motywacja – dokumentu społecznego i kina realistycznego? Wiedza i świadomość, powtarzam, rozbudzenie świadomości rzeczywistości. Stawianie problemów. Zmiana: od tematu do życia”³⁰. Dziś nadal tego pragniemy za pośrednictwem nowych technologii.

„Takie kino mogłoby wykorzystać potencjał nowych technologii wideo (i cyfrowych), czerpać z ich zasobów służąc społecznościom walczącym z uciskiem i, co najważniejsze, angażować się i opierać zdecentralizowanym i rozproszonym formom dominacji późnego kapitalizmu operującego ponadnarodowo i poprzez różne formacje tożsamościowe”³¹.

Miałam do czynienia ze sloganami działającymi w ten dokładny sposób. Formuła: „MILCZENIE OZNACZA ŚMIERĆ” pojawiało się na plakatach, znaczkach i ulotkach. Była skandowana w nieskończoność na spotkaniach, na miejskich ulicach i w ośrodkach władzy. Jednak wykorzystywaliśmy ów slogan w tak rozmaitych miejscach po to, by się zapalić (Nie będziemy tego już dłużej znosić!), a następnie przejść do rozmów, interakcji, albo, jeszcze lepiej, do wspólnego działania w imię tego, co uważaliśmy za słuszne oraz co, jako wspólnie, otwarcie chcieliśmy naprawić. Ponieważ na YouTube jeszcze nie odnalazłam tej wspólnej energii, działania, czy interakcji, a bardziej krytycznie, ponieważ nie sądzę, żeby na jego stronach było to możliwe, będę kontynuować swoje poszukiwania radykalnych praktyk i teorii gdzie indziej.

Podziękowania

Rozdział ten był elementem warsztatów LA Women's Group for the Collaborative Study of Race and Gender in Culture. Grupa ta, której członkiniami są między innymi Gabrielle Foreman, Alexandra Juhasz, Laura Hyun Yi Kang, Rachel Lee oraz Eve Oishi, teoretyzuje, pisze oraz produkuje nowe formy badań w ramach postępowego, kolektywnego feminizmu. Pragnę wyrazić wdzięczność członkiniom grupy, a także mojej matce, Suzanne Juhasz, która również przeczytała wersję roboczą. Zachęcam również innych naukowców i naukowczynie do angażowania się w tego rodzaju sieci współpracy i wsparcia.

Tłumaczenie: Monika Bokiniec

Przekład według: *Alexandra Juhasz, Documentary on YouTube: The failure of the direct cinema of the slogan*, [w:] *Rethinking Documentary. New Perspectives, New Practices*, ed. by Thomas Austin and Wilma de Jong, New York: McGraw-Hill/Open University Press 2008.

Translated and published by the kind permission of Alexandra Juhasz and McGraw-Hill/Open University Press.

Przypisy

- ¹ Pisałam, nauczałam i produkowałam już wcześniej zaangażowane filmy wideo w ramach ruchów AIDS, feministycznych i queerowych lat 80., 90. i początku XXI wieku.
- ² H. Jenkins, D. Thorburn, *Introduction*, [w:] idem, *Democracy and New Media*, Cambridge 2004, s. 3.
- ³ D. Schuler, *Reports of the Close Relationship Between Democracy and the Internet May Have Been Exaggerated*, [w:] red. Idem, *Democracy and New Media*, Cambridge 2004, s. 70.
- ⁴ P. Walsh, *That Withered Paradigm: the Web, the Expert, and the Information Hegemony*, [w:] *Democracy and New Media...*, op. cit., s. 366-367.
- ⁵ Zob. <http://mediacommons.futureofthebook.org>.
- ⁶ S. Eisenstein, *Our October: Beyond the Played and the Non-played*, [w:] red. R. Taylor, *The Eisenstein Reader*, London 1988, s.77.
- ⁷ Ibidem, s. 74.
- ⁸ Ibidem, s. 77.
- ⁹ A. Galloway, *Protocol*. Cambridge 2004.
- ¹⁰ D. Sholle, *What is Information?*, [w:] red. H. Jenkins, D. Thorburn, *Democracy and New Media*, Cambridge 2004, s. 34.
- ¹¹ J. Ivens, *The Camera and I*, New York 1969, s. 137.
- ¹² Dziękuję Rachel Lee za tę uwagę.
- ¹³ B.H. Martineau, *Talking about our Lives and Experiences: Some Thoughts About Feminism, Documentary and «Talking Heads»*, [w] red. T. Waugh, «*Show Us Life*»: *Toward a History and Aesthetics of the Committed Documentary*, Metuchen 1984, s. 263.
- ¹⁴ T.G. Alea, *The Viewer's Dialectic*, [w:] red. M. Martin, *New Latin American Cinema*, Detroit 1997, s. 116.
- ¹⁵ W. Chun, *Control and Freedom: Power and Paranoia in the Age of Fiber Optics*, Cambridge 2006, s. 2.
- ¹⁶ F. Solanas, O. Getino, *Towards a Third Cinema*, [w] red. M. Martin, *New Latin American Cinema*, Detroit 1997.

- ¹⁷ Ibidem, s. 37.
- ¹⁸ I. Julien, K. Mercer, *Introduction: De Margin and De Centre*, "Screen" 1988, No. 29, s. 4.
- ¹⁹ P. Parmar, *That Moment of Emergence*, [w:] red. M. Gever, J. Greyson, P. Parmar, *Queer Looks: Perspectives on Lesbian and Gay Film and Video*, New York 1993, s. 4.
- ²⁰ J. Mekas, *Notes on the New American Cinema*, [w:] red. P.A. Sitney, *The Avant-Garde Film: A Reader of Theory and Criticism*, New York 1978, s. 104.
- ²¹ R.A. Stone, *Will the Real Body Please Stand Up?*, [w:] red. D. Bell, *Cybercultures Reader*, New York 2000, s. 517.
- ²² J. Garcia Espinosa, *Cuban Cinema: a Long Journey towards the Light*, *Lecture at UCL*, London 1997, s. 72.
- ²³ B.R. Rich, *New Queer Cinema*, [w:] red. M. Aaron, *New Queer Cinema*. Brunswick 2004, s. 15-22.
- ²⁴ M. Pearl, *New Queer Cinema is AIDS Cinema*, [w:] red. M. Aaron, *New Queer Cinema*. Brunswick 2004, s. 23.
- ²⁵ J. Pidduck, *New Queer Cinema and Experimental Video*, [w:] *New Queer Cinema*, op. cit., s. 86.
- ²⁶ A. Pick, *New Queer Cinema and Lesbian Films*, [w:] Ibidem, s. 115.
- ²⁷ A. Etzioni, *Are Virtual and Democratic Communities Feasible?* [w:] red. H. Jenkins, D. Thorburn, *Democracy and New Media*, Cambridge 2004.
- ²⁸ K. O'Riordan, D. Phillips, *Introduction*, [w:] *Queer Online: Media, Technology and Sexuality*, New York 2007, s. 5.
- ²⁹ I. de Sola Pool, *Technologies of Freedom: On Free Speech in an Electronic Age*, Cambridge 1983, s. 5.
- ³⁰ F. Birri, *Cinema and Underdevelopment*, [w:] red. M. Martin, *New Latin American Cinema*, vol. 1, Detroit 1997, s. 4.
- ³¹ H. Leung, *New Queer Cinema and Third Cinema*, [w:] *New Queer Cinema*, op. cit., s. 158.