



INSTYTUT  
KULTURY  
POLSKIEJ



## Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej

---

**tytuł:**

*YouTube a rewolucja w Syrii. O wpływie rejestracji wideo na protesty społeczne*

**autor:**

Cécile Boëx

**źródło:**

„Widok. Teorie i Praktyki Kultury Wizualnej” 17 (2017)

**odsyłacz:**

<http://pismowidok.org/index.php/one/article/view/444/963>

**wydawca:**

Instytut Badań Literackich PAN  
Instytut Kultury Polskiej UW  
Widok. Fundacja Kultury Wizualnej

Cécile Boëx

## **YouTube a rewolucja w Syrii. O wpływie rejestracji wideo na protesty społeczne**

Przełożył Piotr Kubkowski

Począwszy od marca 2011 roku rewolta, która przerodziła się w konflikt w Syrii, przyniosła znaczną i zróżnicowaną kolekcję opublikowanych online<sup>1</sup> nagrań zarejestrowanych przez manifestantów, aktywistów i bojowników. Na etapie pacyfistycznej mobilizacji, między 2011 a 2013 rokiem, nie tylko grały one główną rolę w procesie narratywizacji rewolty, ale także stymulowały pojawianie się nowych form protestu opartych na oddziaływaniu obrazu. W tym tekście stawiam pytania o wpływ wernakularnych wideo na protesty podejmowane w ultrarepresywnych okolicznościach. W tym celu proponuję prześledzenie przebiegu rewolty pod kątem ewolucji praktyk nagrywania oraz wytwarzanych przez nie gramatyk audiowizualnych. Początkowo manifestacje nagrywane są spontanicznie, ale ich późniejszemu rozrostowi towarzyszy profesjonalizacja rejestracji. Diachroniczny rekonesans wśród nagrań z początków rewolty pozwoli odtworzyć związki między aktem filmowania a aktem protestu zaplecione za pomocą ciała, słów i emocji. Wytworzone na marginesie zinstytucjonalizowanego świata produkcji medialnej, te obrazy i dźwięki ukazują różnorodność nowych form zabierania głosu i podejmowania walki. Nie chodzi tu jednak o to, by przeceniać siłę tych nagrań: podobnie jak sieci społecznościowe, same z siebie nie wywołują one buntu<sup>2</sup>, sprawozdają też tylko nieznaczną część rewolty. Rejestracje wideo pozostają jednak cenne, ponieważ nie są jedynie śladami wydarzeń, ale także – i przede wszystkim – dokumentują sposoby uczestniczenia w wydarzeniu.

Praktyki filmowej autodokumentacji w czasie protestu nie są czymś nowym. Pojawiły się na początku tego tysiąclecia dzięki demokratyzacji i umasowieniu cyfrowych technologii nagrywania i udostępniania materiałów audiowizualnych<sup>3</sup>. Istotną rolę odegrały zwłaszcza podczas brutalnych starć towarzyszących szczytowi państw G8 w Genewie w 2001 roku. Wraz z powstaniem najpowszechniej używanej platformy społecznościowej YouTube nastąpiła popularyzacja tych praktyk, pojawiła się także możliwość niemal natychmiastowego dzielenia się nagraniami za pośrednictwem

internetu oraz zwielokrotnienia dokumentacji tego samego wydarzenia. Na Bliskim Wschodzie proces ten przybrał na sile w 2009 roku, kiedy wybuchło powstanie przeciwko reelekcji prezydenta Mahmuda Ahmadineżada. Rząd zakazał prasie zagranicznej relacjonowania wypadków, a wówczas setki nagranych przez manifestantów filmów zostały umieszczone online, by pokazać skalę powstania oraz represji. Począwszy od 2010 roku ruchy rewolucyjne, które przetaczają się przez świat arabski, pozostawiają za sobą ślad w postaci pokaźnej liczby nagrań, w większości anonimowych<sup>4</sup>. Powyborcze powstanie w Iranie oraz rewolty w krajach arabskich sprowokowały powstanie licznych prac poświęconych cyberaktywizmowi<sup>5</sup>. Opracowania te nie tylko przeceniają często rolę internetu i sieci społecznościowych, ale pojawia się w nich także tendencja do urealniania przestrzeni cyfrowej, przedstawianej jako osobny, rządzący się własną logiką, świat. Można ją jednak postrzegać bardziej prozaicznie, w interakcji ze „światem rzeczywistym”<sup>6</sup>, przyglądając się temu, jak nowe formy komunikacji nadają kształt praktykom, dyskursom i imaginariom.

### Rejestracje zanurzone w wydarzeniu: zmącenie, cielesność, emocje

W Syrii, począwszy od pierwszych manifestacji w marcu 2011 roku, protestujący spontanicznie dokumentują wydarzenia, by obejść medialne embargo nałożone przez reżim Baszszara al-Asada, który neguje samo istnienie społecznego buntu, utrzymując, że chodzi o spisek, a manifestanci są islamistycznymi terrorystami. Władze próbują też zataić represje, które z czasem się wzmagają. W takim kontekście filmowanie wpisuje się przede wszystkim w chęć ustanowienia na nowo prawdy oraz odzyskania kontroli nad interpretacją wypadków. W swojej definicji wernakularnego wideo jako narzędzia zdecentralizowanej komunikacji Tom Sherman<sup>7</sup> wskazuje na znaczenie efektu samej obecności osób, które filmują oraz na dążenie do skuteczności. W ekstremalnych sytuacjach te dwie cechy mogą się jednak okazać paradoksalne. W przypadku, który nas interesuje, niektóre nagrania zrobione w samym jądrze manifestacji są w istocie zmącone: nie pozwalają od razu dostrzec ani zrozumieć, co właściwie się dzieje. Zmącenie właściwe temu typowi rejestracji jest zarazem konsekwencją zwielokrotnienia: ponieważ nagrania są zamieszczane w sieci w tak wielkiej liczbie, wzajemnie się uniewidoczniają. Rozsiane w przepastnej i zawitej przestrzeni YouTube’a, obrazy te pozostają w znakomitej większości w stanie uśpienia, o ile w którymś momencie po prostu nie znikają<sup>8</sup>. Co

więcej, pomimo ich dostępności, te obrazy i dźwięki są nieistotne, nędzne, słabe i niewystarczające. Większość jest także nieskuteczna w tym sensie, że zazwyczaj dostarczają niewiele informacji o kontekście. Ten typ rejestracji waży zdecydowanie niewiele na szali stosunków sił w terenie.

Gdy w marcu 2011 roku w Syrii odbywają się pierwsze manifestacje, większość protestujących wymachuje swoimi kamerami, czyli telefonami komórkowymi. Nagrania zrobione podczas tych demonstracji są spontaniczne w tym sensie, że kręci się je w ogniu działań i nie są podporządkowane żadnym strategiom komunikacyjnym. Tym zanurzonym w wydarzeniu ujęciom obce są standardy kadrowania stosowane w świecie mediów. Kadry chwieją się, obraz jest rozmyty i tylko nieliczne wskazówki pozwalają zrozumieć przestrzenne uwarunkowania wydarzenia oraz jego przebieg w czasie. Umieszczone online bez uprzedniego montażu, surowe rejestracje przedłużają trwanie manifestacji. Każda osoba, która je ogląda, odnosi zatem silne wrażenie rzeczywistości, ponieważ wrzucona zostaje w samo jądro akcji, ale jednocześnie obrazy wydają się zmącone ze względu na zerwanie pola widzenia, beładne ruchy kamery oraz słabą rozdzielczość<sup>9</sup>. Ten gatunek wideo odśladania zarazem paradoksalne napięcie między, z jednej strony, intensywnością i autentycznością przeżytego doświadczenia a, z drugiej strony, abstrakcyjną formą jego przekładu audiowizualnego<sup>10</sup>. Ostatecznie nagrania te przekazują niewiele informacji o samym wydarzeniu<sup>11</sup>. O ile jednak są one ubogie w dane informacyjne, o tyle w odczuwalny sposób dokumentują doświadczenie protestu w konkretnym kontekście represji. Słowa, ruchy i emocje osób rejestrujących obrazy dostarczają wystarczająco licznych i cennych elementów pozwalających lepiej zrozumieć znaczenie i stawkę aktu uczestnictwa w manifestacji. Naszemu spojrzeniu w większym stopniu przedstawia się tu zatem zaangażowanie fizyczne i emocjonalne tego, kto filmuje i uczestniczy w wydarzeniu, niż samo to wydarzenie.

Film nakręcony w Hamie zaledwie dziesięć dni po pierwszej demonstracji w Darze szczególnie dobrze zdaje sprawę z tego, jak wyglądają spontaniczne praktyki filmowania w pierwszej fazie rozruchów. Na samym początku – dźwiękowe rozproszenie: kręcący wideo wraz z innymi manifestantami wykrzykują „wolność”,



Manifestacja w Hamie 25 marca 2011 wspierająca mieszkańców Dary<sup>12</sup>

„pokojowa”<sup>13</sup>, „Bóg jest jeden”<sup>14</sup>, „Z naszymi duszami, z naszą krwią, poświęcimy się dla ciebie, Daro”. Stany emocjonalne uczestników manifestacji przekładają się na siłę tych słów i intensywność skandowania. Po dziesięcioleciach uciszania ponowne wkroczenie w odbitą przestrzeń ulicy, by wykrzykiwać w niej gromkim głosem te hasła, jest nadzwyczajnym wydarzeniem. Głosy niesione euforią bywają też przełamane strachem, ponieważ siły porządkowe wszystko po cichu obserwują i spisują manifestantów, o ile nie strzelają do nich ostrą amunicją. Hama nie jest przypadkowym miastem w Syrii, ponieważ to tu w 1982 roku Hafiz al-Asad krwawo zdusił ruch sprzeciwu, bombardując miasto przez trzy dni i doprowadzając do śmierci od dwudziestu do trzydziestu tysięcy osób. Masakra ta, popełniona z pełną wówczas bezkarnością w imię walki przeciw islamizmowi, dokonała się za zamkniętymi drzwiami, z dala od obiektywów kamer. Jedynie dziesięć fotografii – słabo rozpowszechnionych – dokumentuje śmierć i zniszczenia. Gdy zatem mieszkańcy Hamy wyszli manifestować na ulicę w 2011 roku, wiedzieli już, do jakiego barbarzyństwa zdolna jest ta władza. Uważali jednak, że sam akt filmowania zdolny jest powstrzymać przemoc i represje, ponieważ wystawia je na spojrzenie z zewnątrz.

W nagraniu zrobionym podczas pierwszej demonstracji w Hamie autor/ka nagrania jednocześnie filmuje i manifestuje – aż w końcu zapomina o rejestracji. Na końcu obraz poddany zostaje rytmowi wymachów ramienia towarzyszących skandowaniu hasła. Kamera staje się przedłużeniem ciała biorącego udział w działaniu.

Potrząsany aparat znajdujący się na końcu ręki przejmuje jej ruchy i przekazuje egzaltację za sprawą sposobu filmowania, który jest podporządkowany raczej ruchowi niż widokowi<sup>15</sup>. Spontaniczność wideo nakręconych przez zwykłych manifestantów naznaczona jest właśnie taką cielesnością rejestracji obrazu, która wiąże się również z niewielkim stopniem inscenizacji. W istocie to intensywność przeżywanych wydarzeń narzuca ramy i dynamikę kadrowania. Co prawda tego typu nagranie mogło być wykorzystane następnie przez stacje telewizyjne, ale nie należy redukować podobnych praktyk filmowania do „dziennikarstwa obywatelskiego”. Nie jest przecież tak, że osoby rejestrujące te obrazy znalazły się po prostu w odpowiednim miejscu w odpowiednim czasie tylko po to, by dostarczyć owoc tego zbiegu okoliczności mainstreamowym mediom – kręcenie jest raczej częścią wyzwania polegającego na wyjściu na ulicę i żądaniu zmiany władzy. Nagrywanie pozwoliło także na ponowne wizualne przyswojenie sobie przestrzeni

publicznej, wzmacniającej i przedłużającej jej przejęcie fizyczne – punktowe i ograniczone. W takim kontekście filmowanie jest czymś znacznie więcej niż odruchem czy „obowiązkiem” informacyjnym – jest gestem wybitnie transgresyjnym. Akt kręcenia jest również sam w sobie wydarzeniem, które ma zaświadczać o tym przełomowym momencie, w którym staje się możliwe to, co dosłownie chwilę wcześniej było nie do pomyślenia.

Fragment nagrania, który analizuję, pozbawiony istotnej wartości informacyjnej, sprawozdaje wydarzenie w sposób daleko niewystarczający. Właściwie nie widzimy wiele: pochod ludzi, którzy raczej nieskładnie manifestują na ulicy (słyszymy trąbienie). Niektórzy nerwowo się odwracają. Widzimy też budynki, palmy. Bez tytułu (który jest w języku arabskim) trudno byłoby domyśleć się, o co chodzi. Wartość dokumentacyjna tego nagrania leży jednak gdzie indziej – właśnie w jego nieczytelności. Chaos obrazów i dźwięków pozwala zobaczyć i poczuć w sposób natychmiastowy i fizyczny emocje osoby rejestrującej obraz oraz wszystkich, którzy go otaczają. Nagranie dokumentuje skrajne doświadczenie manifestowania w represyjnych okolicznościach i wytwarza naznaczoną ruchem oraz ucieleśnioną wizję wydarzenia, które jest zbyt drastyczne, by można było je spójnie przedstawić. Zespolecie ciała, kamery i działania przesuwają postrzeganie wizualne w kierunku percepcji sensorycznej<sup>16</sup>. Analizowane wideo, nakręcone nielegalnie, dokumentuje doświadczenie emocjonalne i fizyczne demonstracji. Ustawieni możliwie najbliżej akcji, wtłoczeni jesteśmy w intymność tego doświadczenia. Intensywność przeżywanego momentu zaciera granicę między intencjonalnością gestu filmowania, związanego nade wszystko z chęcią dostarczenia świadectwa, a przypadkowością wynikającą z charakteru wydarzenia. W tym przypadku osoba nagrywająca dokumentuje bieg wypadków, a równocześnie jest w nie włączona do tego stopnia, że zapomina o samej czynności filmowania. Obraz – zrodzony w momencie paroksyzmu, zarazem ucieleśniony i mechaniczny – jest niczym żywy odcisk tej relacji między wydarzeniem historycznym a doświadczeniem tego wydarzenia, między tym, co wspólnotowe, a tym, co osobiste.

### **Dramaturgia wspólnego działania**

Z biegiem tygodni surowe rejestracje ustępują miejsca bardziej „profesjonalnym” nagraniom. Pojawia się strategia filmowania zorientowana na wytwarzanie informacji o samym wydarzeniu. Dążenie do czytelności przekazu sprawia, że

wzrasta poziom opanowania sposobów rejestracji: sam akt filmowania podlega refleksji i oddziela się od aktu manifestowania, ponieważ ma uchwycić wydarzenie w jego całości przestrzennej i czasowej. Proces profesjonalizacji umotywowany jest dużym zapotrzebowaniem na obrazy ze strony tradycyjnych mediów pozbawionych dostępu do terenu zdarzeń, ale także skuteczniejszą samoorganizacją manifestacji dokonującą się na poziomie lokalnych komitetów zarządzania, dbających o logistykę i zapewniających bezpieczeństwo. Komitety biorą na siebie rejestrację obrazów przedstawiających manifestacje i wytwarzają jednocześnie przestrzeń dla różnego rodzaju form współpracy pomiędzy demonstrantami a osobami ich nagrywającymi. Spontaniczność filmowych ujęć ustępuje odtąd technikom nagrywania zorientowanym na informowanie, ale także na uwrażliwianie. W efekcie obserwujemy pojawianie się mechanizmów kontekstualizacji i inscenizacji akcji protestacyjnych, zmierzających do sprawienia, by materiały wideo stały się bardziej czytelne i atrakcyjne. Mechanizmy kontekstualizacji przejawiają się za sprawą zdystansowania się od wydarzenia, co pozwala stworzyć jego spójną reprezentację wizualną. Stąd właśnie rejestrowanie obrazu stopniowo autonomizuje się w stosunku do protestu, aż wreszcie staje się zupełnie osobną praktyką. Równocześnie mechanizmy te wytwarzają przedmioty i performanse: osoba rejestrująca pokazuje na przykład przed obiektywem napis określający datę i miejsce. Protestujący są też zachęceni do współpracy z filmującym, mają na przykład obracać transparenty lub portrety męczenników.

Można zatem dostrzec formy współpracy między dokumentującymi a demonstrantami, co ma wpływ na samą akcję protestacyjną, która zaczyna stopniowo organizować się ze względu na to, jak będzie obrazowana. Obfitość sygnałów kontekstualizacji uświadamia szczególny status tych form dokumentalnych konfrontowanych z pytaniami o autentyczność – to przecież zaangażowani w działanie aktorzy wytwarzają wiedzę o tym działaniu, negowaną zresztą przez władze. W takich okolicznościach profesjonalizacja inscenizowania rewolty wiąże się z chęcią udowodnienia samego jej istnienia, a także jej prężności i pokojowego charakteru.

Jedno z nagrań<sup>17</sup>, nakręcone w regionie Idlib na północy Syrii, ukazuje w szczególności



Transparenty na manifestacji „Precz z Annanem” w regionie Idlib<sup>17</sup>

wyrazisty sposób niektóre elementy profesjonalizacji w rejestrowaniu manifestacji. Widać tu zerwanie między rejestracją wizualną a wydarzeniem (które jest tu radykalne, a zarazem nieporadne), współpracę między filmującym a manifestantami oraz zastosowanie wspomnianych sygnałów kontekstualizacji. Kadrowanie, kąty ujęć i ruchy kamery są w tym przypadku pod kontrolą. Również rozdzielczość obrazu wskazuje na użycie specjalistycznego sprzętu. Wydaje się też, że kamerzysta wyposażony został w steadicam pozwalający mu przemieszczać się przy jednoczesnym zachowaniu stabilności obrazu i ciągłości ruchu. Na początku nagrania pokazuje przed obiektywem – na podobieństwo filmowego klapsa – karton z informacją o dacie i miejscu; jest to praktyka, która upowszechnia się od pierwszych miesięcy rewolty. Na tabliczce przeczytać można także slogan „Precz z Annanem i sługami al-Asada”<sup>18</sup>, który zarzuca nieskuteczność komisji obserwatorów ONZ, kierowanej wówczas przez Kofiego Annana. Następnie kamerzysta przemieszcza się między nieruchomymi manifestantami, ustawionymi w rzędy i skandującymi hasła w ślad za liderem: „Arabowie, zdradziliście nas”, „Arabowie, bójcie się Boga”. Niespiesznie filmuje transparenty, wszystkie opatrzone datą, by terminem uwiarygodnić wydarzenia. Zapisano je po arabsku<sup>19</sup> i po angielsku, co wskazuje ponadto, że nagranie przeznaczone jest dla widowni szerszej niż arabskojęzyczna.

Tego typu jazda kamery wprost na stojące osoby jest niekoniecznie uzasadniona z komunikacyjnego punktu widzenia – z tego względu, że kojarzy się z bezruchem, a więc sprzeczna jest z ideą rewolucyjnego zrywu. Jazda kamery ukazuje zarazem twarze manifestantów, co kłóci się z etyką medialnych aktywistów nakazującą ochronę tożsamości filmowanych osób<sup>20</sup>. Za sprawą takiej dalekiej od prawdopodobieństwa inscenizacji osoba rejestrująca obraz oddziela się od wydarzenia, by uzyskać efekt większej czytelności. Dysponuje specjalistycznym sprzętem, ale jej działanie pozbawione jest pewności siebie. Profesjonalizacja nagrań, nawet jeśli odbywa się w niektórych przypadkach szybko, pozostaje zjawiskiem przypadkowym, uwarunkowanym miejscem, w którym akurat działają kamerzyści – od tego bowiem zależy możliwość uzyskania porad i wymiany doświadczeń<sup>21</sup>. Tym niemniej produkcja i udostępnianie nagrań w internecie ma swój udział w stopniowej ewolucji sposobu organizowania manifestacji, wytwarza bowiem nowe formy dramaturgii protestów. Dotyczy to elementów performatywnych (charakterystycznych sposobów zajmowania przestrzeni,



zabieraniu głosu przez pojedyncze osoby, śpiewu, tańca itp.) oraz rekwizytów (sztandary, ilustrowane transparenty, emblematy i portrety męczenników). Na licznych wideo pochodzących z końca tego okresu możemy dostrzec, jak usytuowani na podwyższeniu kamerzyści filmują zgromadzenia ludzi wykonujących formy choreograficzne przeznaczone częściowo właśnie dla nagrania. Niektóre rodzaje grupowej dramaturgii stwarzały przestrzeń do szczególnie ścisłej współpracy z osobami rejestrującymi obraz. Działo się tak na przykład w Binnisz, gdzie w ciągu 2012 roku organizowano liczne freski ludzkie<sup>22</sup>.

Protestacyjny performans był w tym przypadku w całości ukierunkowany na rejestrację. Wykonanie ludzkiego fresku wymaga przygotowania złożonej choreografii, która zakłada precyzyjną koordynację między kamerzystą a manifestantami. Spaja ona dwie bardzo różne kultury: świąteczną, popularną, zapożyczoną ze stadionu piłkarskiego, z ceremonialną kulturą polityczną właściwą pochodom ku czci wodza – cenioną przez Hafiza al-



Ludzie tworzący napis „We are not terrorists”. Film dostępny na YouTube

Asada w latach 80. i 90. Niczym w Korei Północnej tysiące statystów musiało wówczas odtwarzać ludzkie freski z precyzją co do milimetra. Ten model przymusowego stawania w zwartych sztykach wokół wodza zostaje na przywołanych nagraniach wywrócony na opak: demonstranci wyśpiewują obraźliwe słowa pod adresem Hafiza i Baszszara al-Asada i jednoczą swoje ciała w sprzeczności wobec nich. Celem tych ciał składających się w słowa i obrazy jest także przywrócenie i poświadczenie prawdy: „We are not terrorists”, „Our demand is freedom”. Reżim i oficjalne środki przekazu sugerują wówczas, że ludzie wychodzący na ulice są „ukrytymi agentami” czy „uzbrojonymi bandami”. Protestujący zwracają się w tym przypadku zarówno do władz, jak i również do społeczności międzynarodowej – do niej w trybie apelatywnym („SOS”). W przypadku widzów, którzy nie są zaznajomieni z wydarzeniem, konieczna jest szczególna czytelność komunikatu, którą uzyskuje się za pomocą języka i tekstu, lecz także w wyniku zaprowadzenia porządku i odpowiedniej inscenizacji ciał/przekazów. Jak więc widzimy, dzięki nagraniom rozwija się niezwykle bogata kultura protestowania oparta na performansach mających – na ludyczną i świąteczną modłę – inscenizować żądania oraz identyfikację zbuntowanych społeczności.

## Nagrania jako nośniki protestacyjnej pomysłowości

Strategiczny użytek z nagrań nie tylko ukształtował samo wydarzenie protestu, lecz sprzyjał także indywidualizacji działań, tworząc przestrzeń dla szczególnie kreatywnych inscenizacji. W początkach rewolty zaobserwować można niemal euforyczne odzyskiwanie ulicy. To wyjątkowe rozradowanie wyraża się w emocjach, ciele oraz słowie w niespotykanych widowiskach. W zależności od mniej lub bardziej peryferyjnego usytuowania działań – które przekłada się na stopień ryzyka, zależny z kolei od obecności służb porządkowych – mniej lub bardziej możliwe są zabawa i swoboda twórcza. Charakter zagrożenia obecnego w przestrzeni publicznej wpływa zatem na formę tych nowych aktów protestu, które podejmowane są za dnia lub w nocy, przy odsłoniętych twarzach lub anonimowo. Na przykład w 2012 roku w Hamie mieszkańcy urządzą parodię wyborów parlamentarnych określanych powszechnie jako maskarada<sup>23</sup>.

Na początku nagrania<sup>24</sup> osoba filmująca podaje datę i dodaje: „Parlament nas nie reprezentuje. Oto jak głosujemy w Hamie, w sposób wolny i w pełni demokratyczny”. Następnie widzimy dziesiątki ludzi, którzy przechodzą po szablonowych graffiti przedstawiających twarz Baszszara al-Asada, formując nakaz: „Depczcie to”. Na końcu niektórzy spluwają na plakat prezydenta. Zwykli ludzie powtarzają tu częsty u zarania rewolty gest niszczenia posągów przedstawiających prezydentów – ojca i syna. Fizyczne i symboliczne odzyskanie przestrzeni publicznej polega także na zbuntowaniu się zwykłych ciał przeciwko wizerunkom prezydenta, które z zasady stanowią obiekty kultu. Rejestracja wideo pozwala jednocześnie nagłośnić zwykle ulotne i skryte działania w przestrzeni publicznej. W 2011 roku fontanny w stolicy zostały zabarwione na czerwono w celu wskazania na represje<sup>25</sup>. Kilka miesięcy później słowo „Precz” pojawia się nocą na zboczu górującym nad Damaszkiem<sup>26</sup>. Inne rewolucyjne hasła („Precz”, „Wolność”, „Nie dla podziałów międzyreligijnych”, „Pokojowa”) wypisane na piłeczkach pingpongowych zalały strome ulice stolicy<sup>27</sup>.



Hama. Przebieg w pełni wolnych wyborów. Film dostępny na YouTube

Kreatywność, którą pobudzają nagrania wideo, wywołała także prywatyzację przestrzeni protestu za sprawą form działania zakładających ograniczoną liczbę uczestników. Tak zdefiniowana rama działania i widzialności każe postawić pytanie

o anonimowość. W końcu w tłumie, nawet jeśli poszczególne osoby manifestują z odsłoniętymi twarzami, ich tożsamość rozlewa się w zbiorowości. W przypadku działań, które są filmowane, wyekspozowanie wzmacnia indywidualizację, toteż większość demonstrantów ukrywa swoją tożsamość. Tym



*Płeczki wolności w dzielnicy al-Muhadżirun. Film dostępny na YouTube*

niemniej nie pozostaje ona nieokreślona, ale przeciwnie – ujawnia się w nowy sposób. Początkowo filmowanie własnych działań w przestrzeni prywatnej motywowane było chęcią uniknięcia represji. Z tego powodu praktykę tę częściej stosowały kobiety, które rzadziej niż mężczyźni angażowały się na ulicy – choć i tam były obecne. Wiele spośród nich wolało angażować się w mniej widoczne działania, jak pomoc humanitarna czy opieka medyczna. Kobiety odegrały również ważną rolę w organizacji manifestacji – wykonując slogany i transparenty. Niektóre jednak nie zadowolają się pozostawianiem za kulisami – wymyśliły swój własny rodzaj manifestacji, „domowe *sit in*” (*i'tisam manzill*). Działanie to – będące emblematycznym przykładem prywatyzacji protestu – jest charakterystyczne dla rewolucji w Syrii, a spopularyzowało się i zinstytucjonalizowało dzięki rejestracjom wideo<sup>28</sup>. Reguły przeprowadzania domowych *sit in* ustaliły się dość szybko, choć można obserwować różne ich warianty w zależności od grupy czy miasta. Na ogół gromadzą one około dziesiątki uczestniczek i odbywają się w domowym salonie, którego przestrzeń i wystrój zmienia się na tę okazję: zdobią go sztandary rewolucyjne, transparenty i portrety męczenników. Kamera i internet, wprowadzone do przestrzeni domu, dokonują rekonfiguracji przestrzeni domowej i jej przemiany w publiczną. W efekcie powstaje przestrzeń pośrednia – między ulicą a salonem. To dokonujące się w domu zniesienie podziałów potwierdza się jednocześnie w odbywających się tam performansach, takich jak głośne odczytywanie deklaracji potępiających nadużycia władzy czy wyrażających solidarność z manifestantami i bojownikami Wolnej Armii Syrii. Równie ważne miejsce zajmuje tam śpiew: wykonywanie syryjskiego hymnu narodowego lub pieśni rewolucyjnych.

Na jednym z filmów<sup>29</sup> nakręconych w Damaszku i umieszczonych online w maju 2011 roku *sit in* zaczyna się od minuty ciszy na cześć ofiar represji, po której kobiety śpiewają hymn narodowy. Protestujące starają się nie śpiewać zbyt głośno, by nie zaalarmować sąsiadów i nie narazić się na donosy. Na podsuniętych w czołówce

przed kamerę kartkach można przeczytać: „Chcemy wyzwolenia Syrii od sił bezpieczeństwa”. Na kartonach pojawiają się inne napisy: „Urządzamy *sit in* w naszych domach, bo boimy się, że nie wrócimy do naszych dzieci i rodzin”; „Lud syryjski stanowi jedność”; „Wolność”; „Nie jesteśmy salafistkami ani agentami z zewnątrz”. Widać też zdjęcie Hamzy al-Chatiba, jedenastoletniego chłopca, który uczestniczył w manifestacji ze swoim ojcem. Służby bezpieczeństwa uprowadziły go i torturowały aż do śmierci. Szybko stał się on ikoną rewolty. Protestacyjny performans, jakim jest *sit in*, angażuje liczne rekwizyty – nośniki pisma i obrazu – które mają być pochwycone przez kamerę. Przesłanie przekazywane jest zatem za pomocą tekstu, obrazów, śpiewu, lecz także w wyniku eksponowania/ukrywania protestujących. Nawet zatem jeśli prywatne tożsamości zostają ukryte, to wyraźnie zróżnicowany wygląd i strój uczestniczek staje się nośnikiem mocnego komunikatu tożsamościowego. Niektóre z kobiet nie są zasłonięte, ale ukrywają swoje twarze na inne sposoby: za porpcem, okularami przeciwsłonecznymi lub dokonując rozmycia obrazu. Ukazywanie tej różnorodności wizerunków akcentuje kobiecość uczestniczek, lecz także podkreśla zróżnicowanie identyfikacji wyznaniowych, co ma zaprzeczyć oficjalnej narracji próbującej jednoznacznie utożsamiać rewoltę z sunnickim ekstremizmem.

### Doświadczenie, działanie i pamięć

Na początku rewolty manifestanci trzymali w dłoniach telefony komórkowe nie tylko po to, by dokumentować wydarzenia – filmując, rzucali wyzwanie władzy i odbijali ulice z jej rąk. Wizualne i dźwiękowe odzyskanie przestrzeni publicznej niewątpliwie wyjaśnia, dlaczego nagrania – mimo że niewyraźne – umieszczano na YouTube aż tak masowo. W tym kontekście publikowanie online ma poświadczać prawdziwość i skalę rewolty. Pozwala także zachować jakikolwiek jej ślad, choćby słaby i nieczytelny. Tym, którzy – dzięki losowemu działaniu algorytmów i słów-kluczy – trafią na te filmy, kręcone w pośpiechu i na ryzyko rejestrujących, pozwolą one odczuć intensywność doświadczenia rewolty. Nagrania sprzyjają wytwarzaniu nowych porządków obrazu i dźwięku wyrażonych wprost w protestujących ciałach.

Spontaniczność wideo z manifestacji dość szybko ustępuje miejsca praktykom rejestracji obrazów, którymi kierują strategie uwidoczniania i objaśniania rewolty. Taka racjonalizacja filmowania wpływa na inscenizację manifestowania. Zbuntowane zbiorowości wyrażają wizualnie i dźwiękowo swoje żądania oraz

identyfikacje za pomocą licznych środków materialnych i elementów performatywnych. Nagrania realizuje się z przekonaniem, że wywierają one wpływ na odbiorcę: mają wywołać empatię, wyczulić, zachęcić do działania, przekonać. Na dłuższą metę odegrały one jednak niewielką rolę w uwrażliwieniu na przebieg rewolty i w zwiększeniu jej widoczności. Tym niemniej praktyki rejestracji – adaptowane przez zamknięte grupy, które nie biorą zazwyczaj udziału w manifestacjach – pozwoliły na wymyślenie nowych odmian zaangażowania oraz przechwytywania przestrzeni publicznych. Na zwiększanie kreatywności protestujących wpływa to, jak internet pomaga wzbogacać twórcze kompetencje. Wizualne aspekty rewolty w Syrii manifestują się różnie w zależności od czasu i przestrzeni. Koncentrują się na doświadczeniu protestu, jego narratywizacji i obrazowaniu, a zarazem jego upamiętnianiu. Większość tych nagrań nie miała wielu odtworzeń. Mimo ich ogromnej liczby, te filmy w żaden sposób nie zaciężyły na stosunkach siły. Są więc to obrazy nieskuteczne, słabe. Ich wartość i ich siła w sposób oczywisty leżą poza ulotną czasowością polityki i mediów. Ich moc płynie z intensywności i niepewności przeżytego doświadczenia, które podlega dwójakiemu procesowi kompresji i rozciągania czasu oraz historii – co jest właściwe sytuacji rewolty.

## Przypisy

- 1 Dokładna rachuba nie jest możliwa, ale można szacować, że zbiór tych filmów liczy wiele setek tysięcy.
- 2 Sahar Khamis, Paul B. Gold, Katherine Vaughn, *Beyond Egypt's „Facebook Revolution” and Syria's „YouTube Uprising”, „Arab Media & Society”* 2012, nr 15, s. 1–30.
- 3 Zob. Olivier Blondeau, Laurence Allard, *Devenir média. L'activisme sur Internet, entre défection et expérimentation*, Éditions Amsterdam, Paris 2007.
- 4 Zob. Peter Snowdon, *The Revolution Will Be Uploaded: Vernacular Video and the Arab Spring*, „Culture Unbound” 2014, t. 6, s. 401–429; Dork Zabunyan, *L'insistance des luttes. Images, soulèvements, contre-révolutions*, De l'incidence éditeur, Paris 2016.

5 Por. m.in.: Annabelle Sreberny, Gholam Khiabany, *Blogistan: The Internet and Politics in Iran*, Tauris, London 2010; *Mouvements sociaux en ligne, cyber activisme et nouvelles formes d'expression en Méditerranée*, red. S. Najjar, Karthala, Paris 2012.

6 Madeleine Pastinelli, *Pour en finir avec l'ethnographie du virtuel! Des enjeux méthodologiques de l'enquête de terrain en ligne*, „Anthropologie et Sociétés” 2011, nr 1-2, s. 35-52.

7 Tom Sherman, *Vernacular Video*, w: *Video Vortex Reader. Responses to YouTube*, red. G. Lovink, S. Niederer, Institute of Network Cultures, Amsterdam 2008, s. 161-168.

8 Od początku moich badań około 10% korpusu źródeł przestało być dostępne z powodu zamknięcia kont osób, które umieściły je online.

9 Kari Andén-Papadopoulos, *Media Witnessing and the Crowd-Sourced Video Revolution*, „Visual Communication” 2013, nr 3, s. 341-357.

10 Według Rogera Odina to paradoksalne napięcie jest nieodłącznie wpisane w estetykę filmów kręconych kamerą telefonu komórkowego. Por. *Téléphone mobile et création*, red. L. Allard, L. Creton, R. Odin, Armand Colin, Paris 2014.

11 Ten deficyt czytelności kompensują często teksty towarzyszące wideo opublikowanemu online. W 90% przypadków przy nagraniach zamieszczone zostały informacje w języku arabskim.

12 Tłumaczenie podpisu arabskiego. Wideo opublikowane na YouTube 25 marca 2011: <https://www.youtube.com/watch?v=ywviRWqZE7U> – obecnie niedostępne.

13 W domyśle: „Rewolucja jest pokojowa”. Za rozległą i nieocenioną konsultację dotyczącą tłumaczenia z języka arabskiego oraz niuansów sytuacji w Syrii serdecznie dziękuję Jakubowi Sypiańskiemu, tłumaczowi i znawcy regionu. (Przyp. tłum.)

14 Pierwsze słowa szahady, muzułmańskiego wyznania wiary. (Przyp. tłum.)

15 Pisząc o nagraniach z rewolty w Tunezji, Ulrike Lune Riboni określa ten typ

obrazu terminem *bodymage*, by podkreślić jedyny w swoim rodzaju splot ciała i rejestracji. Badaczka porównuje zarazem kamerę telefonu komórkowego do *paluche* – miniaturowej kamery wynalezionej na początku lat 80. XX wieku, pozwalającej oddzielać akt celowania obiektywem od oka. Por. eadem, *Notes pour une définition: „bodymages”*, „WINDOW. Carnet de recherche de Ulrike Lune Riboni”, wpis z 7 października 2013, <http://window.hypotheses.org/102>, dostęp 28 października 2017.

16 W swojej koncepcji praktyk filmowania za pomocą aparatów przenośnych – które sam określa jako *mobilographie* – Richard Bégin podkreśla to przesunięcie od wydarzenia do doświadczenia wydarzenia, z czym wiąże się także przesunięcie od widzenia do odczuwania. Por. idem, *L'image au corps*, „Vertigo” 2015, nr 48, s. 6–16.

17 *Idlib, al-Has, manifestacja z piątku „Precz z Annanem”*, opublikowana 13 lipca 2012 roku, zarchiwizowana 3 grudnia 2012 roku, obecnie niedostępna na YouTube z powodu zamknięcia konta użytkownika.

18 Chodzi tu o „hasło na piątek” – piątek, czyli dzień wolny, to zarazem główny dzień manifestacji. Hasło to zostało wybrane we wstępnym głosowaniu na jednej ze stron na Facebooku (The Syrian Revolution 2011 الثورة السورية ضد بشار الاسد, <https://www.facebook.com/Syrian.Revolution>). Ten sposób prezentacji pozwalał jednocześnie zarządzać manifestacjami na całości terytorium: eksponować sugerowane wspólne hasła, a zarazem potwierdzać datę manifestacji.

19 Widoczne są zwłaszcza: „Wytrwały Has” [chodzi tu o miasto w gubernatorstwie Idlibu, czyli północno-zachodniej części Syrii – przypis tłumacza], „Solidarność z At-Turajmisą” (wioska, gdzie wcześniej doszło do masakry przeprowadzonej przez siły reżimu), „Do wiadomości tych, którzy uciekają z tonącego właśnie statku reżimu: witajcie w szeregach rewolucji, lecz nie w gronie jego przywódców”.

20 Takie niepisane reguły można zaobserwować zwłaszcza w licznych nagraniach, w których manifestanci filmowani są albo od tyłu, albo z dystansu gwarantującego zachowanie anonimowości. Twarze, jeśli się pojawiają, są rozmyte. Te środki zapobiegawcze zostały wprowadzone w życie, gdy doszło do aresztowania protestujących w efekcie rozpoznania ich na nagraniach przez służby specjalne.

21 Popyt na transmisje medialne ze strony arabskich sieci satelitarnych był

większy w dużych miastach, gdzie pojawiła się współpraca z osobami zajmującymi się nagrywaniem (wysyłano im sprzęt oraz przekazywano porady dotyczące filmowania). Także w miastach ochotników uczyli rejestracji i montażu młodzi filmowcy. Por. Cécile Boëx, *Mobilisations d'artistes dans le mouvement de révolte. Modes d'action et limites de l'engagement*, w: *Au cœur des révoltes arabes. Devenirs révolutionnaires*, red. A. Allal, T. Pierret, Armand Colin, Paris 2013, s. 87–108.

22 *Binnisz. Geniaaaaaalny twórczy karnawałowy przekaz manifestacji piątkowej* (tytuł arabski), nagranie opublikowane 25 maja 2012 roku, <https://www.youtube.com/watch?v=iSWTUuwbyZw> – dostęp 28 października 2017; oraz *Twórczość Binnisz, 27/4. Hymn „Boże, mamy tylko Ciebie”. Genialne* (tytuł arabski), nagranie opublikowane 27 kwietnia 2012 roku, <https://www.youtube.com/watch?v=FaOkxce-Mwo> [nagranie, online jeszcze wtedy, kiedy autorka nadesłała nam artykuł, obecnie jest również niedostępne – przyp. red.].

23 Istnieje około pięćdziesiąt nagrań parodiujących wybory, pochodzących ze wszystkich zakątków Syrii.

24 *Hama. Przebieg w pełni wolnych wyborów*, YouTube, nagranie opublikowane 7 maja 2012 roku, <https://www.youtube.com/watch?v=eT1FXVzTAK4>, dostęp 28 października 2017.

25 Por. np. nagranie *Rewolucjoniści z Damaszku nadają fontannom Damaszku kolor krwi*, YouTube, nagranie opublikowane 10 maja 2011 roku, <https://www.youtube.com/watch?v=PhQPz411vs8>, dostęp 28 października 2017.

26 *Bohaterscy członkowie Rukn ad-Din na swój sposób wspierają Baszszara*, YouTube, nagranie opublikowane 18 listopada 2011 roku, <https://www.youtube.com/watch?v=i7heyIwP3Co>, dostęp 28 października 2017.

27 Wideo wykonane przez komitet zarządzający protestami w dzielnicy al-Muhadżirun dokumentuje samą akcję oraz kulisy jej przygotowania. Por. *Piłeczki wolności w dzielnicy al-Muhadżirun*, nagranie opublikowane 28 lipca 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=YBnnCibIJJY>, dostęp 28 października 2017.

28 Na dziś zgromadziłam około sześćdziesięciu nagrań domowych *sit in*



przeprowadzonych w całej Syrii między 2011 a 2014 rokiem.

29 *Domowy sit-in, Damaszek 30 maja*, YouTube, umieszczone online 31 maja 2011 roku, <https://www.youtube.com/watch?v=iv7CdmLkURs>, dostęp 28 października 2017.