

„Kwartalnik Filmowy” nr 124 (2023)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.1815>
© Autor; licencja Creative Commons BY 4.0

Andrzej Gwóźdź
Uniwersytet Śląski
<https://orcid.org/0000-0002-4779-5942>

Po prostu włącz. Strumieniowanie jako praktyka technokulturowa

Słowa kluczowe:

praktyka
technokulturowa;
platformy streamingowe;
strumień telewizyjny;
streaming na żywo;
wideo na życzenie;
remediacja

Abstrakt

Autor proponuje refleksję nad streamingiem jako jedną z dominujących technokultur mediów pierwszych dekad XXI w. Odróżniając pojęcie strumienia (*flow*) telewizji od strumieniowania (*streaming*) w sieci, rozważa *live streaming* („widzenie na odległość” korzystające z pobierania danych z serwera w czasie rzeczywistym) w opozycji do formuły *live* tradycyjnej, linearnej telewizji (uwikłanej w temporalność programu). Odnośnie do korzystania z filmowych platform sieciowych (zwłaszcza *Video on Demand*), wskazuje na proces remediacji filmów w przestrzeni Internetu. Przywołuje filmy z cyklu Netfliksa *Czarne lustro* (*Black Mirror*): *Bandersnatch* (2018) Davida Slade’a oraz *Joan jest okropna* (*Joan Is Awful*, 2023) Ally’ego Pankiwa, a także *Cam* (2018) Daniela Goldhabera oraz *Sprez* (2020) Eugene’a Koltlyarenki i ujawnia ich autorefleksyjny charakter jako metafor strumieniowania.

Streaming jest dziś na ustach wszystkich – zarówno tych, którzy używają tego pojęcia z namysłem (co na ogół oznacza także: oszczędnie), jak i tych, którzy wprowadzili je do swojego słownika pojęć potocznych, traktując jako pewnik. Zwłaszcza ci drudzy – z grubsza biorąc: pokolenie odbiorców telewizji bez telewizora albo nawet bez telewizji w ogóle – strumieniowanie (bo taki polski odpowiednik ma się dobrze w nomenklaturze sieciowej) utożsamiają niekiedy z inną telewizją, choć już ta inność daleka jest od jednoznaczności; ba, niewiele ma wspólnego z telewizją jako taką. Ci pierwsi zaś domniemane powinowactwa z telewizją traktują dość oględnie – przyjmują milcząco, że streaming wprawdzie coś z nią łączy, ale nie jest mu (im także) ona do niczego potrzebna.

Tak czy owak, żyjemy w epoce streamingu – użytkowania plików z sieci w czasie rzeczywistym ich ściągania; co więcej, obecność strumieniowania w kulturze definiuje wyraziście pokolenie posttelewizyjne – dla niego telewizor i linearna, programowa telewizja stały się mediami anachronicznymi, bez których świetnie się ono obywatela¹.

Zapewne za wcześnie jeszcze na satysfakcjonującą teorię streamingu (zresztą, czy on jej potrzebuje?), toteż pokusimy się raczej o nakreślenie kilku możliwych ram takiej teorii, koncentrując się zwłaszcza na antecedencjach i komunikacyjnej osnowie współczesnego strumieniowania. Wskażemy także filmowe reprezentacje streamingu, co wydaje się nader interesujące ze względu na to, że przywołane filmy – same będąc streamowa(l)nymi – stanowią dobitne przykłady autorefleksji medium nad strumieniowaniem w obrębie praktyk filmowych.

Od strumienia do strumieniowania

Streamingu nie wymyśliła współczesna kultura cyfrowa. Jako splot praktyk technokulturowych jest on obecny w historii mediów od dawna – sięga eksperymentów z transmisją dźwięków i muzyki drogą telefoniczną (na przykład prób z przesyłaniem „mówiącej gazety”, zwanej „Telefon-Hírmondó”, przeprowadzonych w Budapeszcie w lutym 1893 r.), potem zwłaszcza radiofonii, a w końcu XX w. chociażby radia internetowego czy dostarczania wideo online. Do bardziej spektakularnych w tym względzie należał z pewnością eksperyment *radio-movie* wytwórni UFA we współpracy z Radio Corporation of America: muzyka do projekcji *Nibelungów* (*Die Nibelungen*, 1924) Fritza Langa, wykonywana na żywo przez orkiestrę w New York's Centre Theatre, była przesyłana drogą radiową do kina w miejscowości Briarcliff, gdzie towarzyszyła wyświetlaniu filmu². Stąd już tylko krok do współczesnych – choć niezrealizowanych – pomysłów związanych ze streamingiem filmów z jednego miejsca do kin na całym świecie, a przynajmniej organizowania w ten sposób premier, które w jednej chwili ogarnęłyby cały glob.

Wydaje się, że na podobnej zasadzie również praktyka binge-watchingu – oglądania wielu odcinków serialu na raz („do upadłego”, jak woła niektórzy)³ – może być kojarzona ze zwyczajem publikowania seriali na płytach DVD, a nawet (o tym się zupełnie nie pamięta) z udostępnianiem przez kina po kilka odcinków ulubionych seriali telewizyjnych spiętych w cykle (*Cztery pancerni i pies* Konrada Nałęczkiego i Andrzeja Czekalskiego, 1966-1970; *Stawka większa niż życie* Janusza Morgensterna i Andrzeja Konica, 1967-1968), co zresztą nie spotkało się z więk-

szym zainteresowaniem widzów. Mamy tu jednak do czynienia z pewną zasadniczą różnicą – w wypadku strumieniowania za każdym razem to widz, a nie nadawca, dokonuje wyboru, bo ten ostatni jest „tylko” dostawcą materiału, jego dysponentem, który udostępnia go na życzenie za pomocą Internetu, kiedy tego zechcemy (podobnie mówimy chociażby o dostawcy programu telewizyjnego w wypadku telewizji kablowej).

Jeśli założyć, że technika przesyłania strumieniowego (streamowanie) ma coś wspólnego z etymologią strumienia (a przecież ma), to warto przypomnieć, że pojęcie strumienia (bądź ciągu) telewizyjnego (*flow*), odnoszone do programu telewizyjnego (ramówki) w znaczeniu *pozbawionego łączeń skanowania świata*⁴, stanowi jedną z cech definicyjnych medium telewizji. Maksyma „telewizja to program” przez całe dekady określała specyfikę telewizji opartej na przepływie (czyli strumieniu albo ciągu) ściśle odgraniczonych od siebie jednostek programowych (jak w tzw. paleotelewizji) czy całych jej bloków (jak w obrębie tzw. neotelewizji)⁵, co w apogeu rozwoju tej pierwszej celnie ujął Raymond Williams: *przeptyw sam w sobie jest najważniejszym doświadczeniem telewizyjnym*⁶.

Podobnie o swoistości tego medium decydowała (i w dużej mierze nadal decyduje) transmisja „na żywo”, ustanawiająca *formę absolutnej obecności* telewizji – w przeciwieństwie do „obecności” w *teraźniejszości*⁷ filmu podczas projekcji filmowej – uwikłana nieuchronnie w temporalność jej sfragmentaryzowanego strumienia programowego. Inaczej jest w wypadku streamingu, definiowanego przez błyskawiczność procesu pobierania danych z serwera, bez widocznego związku ze strukturą programową (nie zmienia to faktu, że Internet jest z gruntu programowalny, a więc u podstaw jego architektury tkwią programy⁸).

Jednak zarówno w telewizji „na żywo”, jak i podczas *live* streamingu oglądamy to, co wydarza się w chwili, kiedy transmituje to odbiornik (telewizor, laptop, smartfon), a więc w owej formie absolutnej obecności. Jeszcze na początku lat 80. Jane Feuer wywodziła z takiego postrzegania telewizji jej ideologiczny charakter, upatrując estetycznego uzasadnienia medium właśnie w bezpośredniości transmisji wytwarzającej efekt obecności⁹.

Ontologiczna „nażywość” (*liveness*) telewizji jako medium – fakt, że niektóre jej segmenty programowe są transmitowane w czasie rzeczywistym, ale ideologii czasu *teraźniejszego* podlega cały jej strumień, do którego widz wchodzi (wtedy, gdy chce, i na tak długo, jak chce) – daje podstawy po temu, by w telewizji dostrzegać rodzaj ontogenezy współczesnego strumieniowania.

Niezależnie jednak od tego, czy chodzi o wydarzenia rozgrywające się faktycznie w czasie rzeczywistym (na przykład mecz piłkarski), czy o przesuniętą w czasie transmisję (choćby debaty politycznej), w telewizji obcujemy z obrazami czasu rzeczywistego, bo taka jest natura elektronicznego skanowania obrazu na ekranie telewizora i wyświetlaczu komputera. Najkrócej mówiąc, w telewizji każdy obraz jest *live*, skoro powstaje w chwili, kiedy pojawia się na ekranie, to znaczy w czasie rzeczywistym jego odbioru¹⁰. Potwierdza to nawet status filmów w klasycznej (analogowej) telewizji, w której były one wyświetlane za pomocą tak zwanego telekina. W istocie stanowiło ono transmisję „na żywo” filmu z „konserwy” (celuloidowego nośnika), w czasie rzeczywistym (tj. czasie odbioru programu telewizyjnego) podlegającego procesowi konwersji obrazu z analogowej

taśmy celuloidowej (filmu) na sygnał telewizyjny. Każdy, kto oglądał ulubione seriale epoki paleotelewizji – *Bonanzę* (1959-1973), *Doktora Kildare’a* (1961-1966) czy *Świętego* (1962-1969) – albo jakikolwiek film zarejestrowany na taśmie celuloidowej (innej wtedy nie było) czy choćby wstawkę filmową w dzienniku telewizyjnym bądź w jakimkolwiek innym programie telewizyjnym, uczestniczył w istocie w transmisji *live* takiego filmu (takiej filmowej wstawki) ze studia telewizyjnego – oczywiście za pomocą sygnału telewizyjnego (nie internetowego), bez możliwości wyboru tytułu czy pory emisji, zdany na stosunkowo niską jakość transferu.

Jednakże również film streamowany w sieci podlega naciskowi owej „teraźniejszości”, bo jego ściąganie, a więc aktywacja, dokonuje się zawsze w chwili, w której zostaje wdrożone¹¹. Zachodzi tu wszak jedna zasadnicza różnica: do streamingu potrzebny jest Internet. Mimo etymologicznego pokrewieństwa pojęć „strumień” i „strumieniowanie”, w Internecie *de facto* nie ma strumienia (w znaczeniu przepływu telewizyjnego), bo nic w nim (decyzją nadawcy) nie „leci” w ciągu, bez przerwy, ale czeka w pogotowiu na to, by zostało aktywowane, a więc pobrane z serwera. Internet jest bowiem bazodanowy, a nie linearny, co oznacza, że *wszelkie treści są [w nim] zawsze w tym samym stopniu dostępne*¹² – dla każdego i na całym świecie. Nawet zatem telewizja internetowa nie stanowi przepływu-ciągu, który toczy się niezależnie od odbiorcy, bo zaczyna się i kończy wraz z każdorazowym pobraniem pliku z serwera, choć czas ściągania jest (niemal) tożsamy z czasem odbioru¹³. Jeżeli więc *live* oznaczało, że tradycyjna telewizja wytwarzała (i nadal wytwarza) właściwy sobie rodzaj teleuczestnictwa oparty na korzystaniu ze strumienia programowego¹⁴, to oferty „na żywo” w sieci stanowią w istocie jedynie *imitację „liveness”*¹⁵, gdyż nie mają cech przepływu-ciągu (trzeba je ściągać, a ponieważ są „ciężkie”, to nie jawią się jako atrakcyjne dla dostawców Internetu).

Sprawa jest jednak bardziej złożona niż same dylematy pojęciowe. Telewizja nagminnie przecież używa Internetu jako łącza do kontaktu z rozmówcami (dziennikarzami, sprawozdawcami, ekspertami, widzami), co jest rozwiązaniem bezkolizyjnym i ekonomicznym z produkcyjnego punktu widzenia, a niekiedy wręcz (tak było w wypadku pandemii) nieuchronnym. Oznacza to, że transmituje ona („na żywo” bądź nie) swoje własne strumieniowanie w programie, który z zasady strumieniowany nie jest (jeśli jednak skorzysta z niego któraś z platform internetowych, to już będzie). Wszystko komplikuje ponadto fakt retransmisji w programach telewizyjnych materiałów strumieniowanych w mediach społecznościowych (na przykład na TikToku, Instagramie czy platformie X, co zdarza się regularnie, gdy chodzi o relacje z wojny rosyjsko-ukraińskiej, którą słusznie nazwano wojną tiktokową¹⁶).

Techniczno-kulturowy awans mediów mobilnych – laptopów, tabletów, smartfonów – sprawił zresztą, że nadawcy telewizji tradycyjnej coraz powszechniej kierują swe oferty programowe także do użytkowników sieci, umożliwiając im oglądanie telewizji (łącznie z zawartością mediatek) za pomocą streamowania. Oczywiście nie zostaje wówczas naruszony status telewizji jako medium programowego, gdyż ta pozostaje sobą: telewizją emitującą swój program, a strumieniowanie zostaje zaanektowane przez jej porządek nadawczo-odbiorczy, co nie zmienia istoty właściwych jej praktyk odbiorczych. Inaczej jest w sytuacji, kiedy tradycyjna telewizja oferuje niektóre swoje programy w streamingu (różne for-



Cam, reż. Daniel Goldhaber (2018)



Czarne lustro: Joan jest okropna, reż. Ally Pankiw (2023)

my *Video on Demand*), to znaczy wtedy, gdy z medium linearnego przekształca się w przekaźnik bazodanowy, choć „na wyjściu” ciągle jeszcze korzystający (także) z aparatu telewizyjnego. Dotyczy to na przykład tych odcinków popularnych telenowel z bieżącego repertuaru, które stają do dyspozycji streamujących natychmiast po ich wyemitowaniu w programie telewizyjnym, ale również tych, które dopiero zostaną wyemitowane i do obejrzenia których na platformie VoD widzowie zostają zaproszeni, zanim jeszcze znikną napisy końcowe poprzedniego odcinka.

Tymczasem telewizory stały się multifunkcjonalnymi terminalami, co oznacza, że funkcja emitowania sygnału telewizyjnego, a co się z tym wiąże – odbioru programu telewizyjnego, często schodzi na drugi plan na rzecz praktyk odbiorczych związanych zwyczajowo z komputerem podłączonym do Internetu. W każdym telewizorze nowej generacji istnieje przecież możliwość korzystania z sieci – w hybrydowej aplikacji Smart TV na przykład portal YouTube może być wywołany za pomocą znaku platformy usytuowanego tuż obok okienek innych serwisów streamingowych oraz pozostałych aplikacji. Wskutek wyposażania współczesnych telewizorów w różne aplikacje coraz częściej przestaje się zatem sięgać po oferty stacji nadawczych (choć w taki sposób jest jeszcze zaprogramowana większość pilotów), lecz aktywuje określoną aplikację, korzystając z bogatego menu telewizora (ciągle jeszcze telewizora!), który przestał być „końcówką” do oglądania wyłącznie programu telewizyjnego. Proroczko więc stwierdzał w 2015 r. szef Apple’a Tim Cook: *Przyszłością telewizji są aplikacje*¹⁷. Również w mediach mobilnych telewizji nie odbiera się już wedle ofert stacji nadawczych, bo ich tam na ogół nie ma, ale podobnie jak w wypadku streamingów internetowych – wybiórczo i nieliniarnie, to znaczy według pakietów tematycznych pobieranych w postaci plików z bazy danych serwera.

Zarówno więc strumieniowanie jest transferowalne w obręb telewizji tradycyjnej (konwergencja linearności z bazodanowością, co wszak nie zmienia charakteru strumienia programowego telewizji), jak i na odwrót: telewizja tradycyjna bywa transferowana w obręb strumieniowania (różne formy mediatek). Strumieniowa(l)ne obrazy sieciowe *zagnieżdżają się* więc w telewizji, a ta zarazem *zagnieżdża* obrazy telewizyjne w sieci – jedne i drugie *wplecione w złożony proces, który tyleż formują, co są przezeń formowane*¹⁸.

Należy zatem odróżnić strumieniową transmisję danych jako technikę (lub usługę) przesyłania i dostarczania w czasie rzeczywistym oferty repertuarowej (zwłaszcza filmów) w opcji VoD, skonsolidowanego wokół określonych platform streamingowych (takich jak Netflix, Amazon, iTunes, Spotify), od strumieniowania wydarzeń rozgrywających się w czasie rzeczywistym transmisji (*live streaming*), oferowanej przez sieć. Chodzi tym samym o technikę i usługę, które przyjmują niekiedy formy mediów – jak YouTube czy różne postaci VoD – chociaż strumieniowaniu jako takiemu nie należałoby przypisywać cech mediów, ponieważ te stanowią atrybut przekaźników, które ze strumieniowania korzystają.

Streaming jako sposób wytwarzania (i przetwarzania) zasobów kultury na styku z praktykami technicznymi, wykraczający poza prostą ekstensję technik cielesnych człowieka (co między innymi stanowi o istocie techniki kulturowej¹⁹), tworzy warunki do bycia technokulturą widzialności w istotnym stopniu

definiującą styl kultury pierwszego ćwierćwiecza XXI w. Z jednej strony stanowi przedłużenie telewizyjnego „widzenia na odległość” (*live streaming*), z drugiej zaś ekstensję dotychczasowych praktyk oglądania filmów (z czasem zaanektowanych także przez telewizję) w postaci ich form sieciowych (*streaming on demand*, na przykład platformy *Video on Demand*).

Wynaleźć telewizję od nowa

Jeszcze do niedawna standardy telewidzenia określała telewizja tradycyjna z telewizorem na czele; dziś, głównie wskutek ekspansji Internetu, hardware i software spotykają się w rozlicznych kombinacjach, tworząc różnorakie warianty „widzenia na odległość” za pomocą sieci²⁰. Pasma przypadków jest tu wszakże na tyle różnorodnych, że nie sposób zadowolić się jedną krótką formułą. Sięga ono od telewizji internetowej, obejmującej zarówno stacje telewizyjne działające wyłącznie za pośrednictwem Internetu (Web TV), jak i te tradycyjne, udostępniające przekazy w sieci²¹, ale dotyczy także telewizji, która transmituje *live* w Internecie równocześnie z emisją tradycyjną (telewizja w streamingu online) bądź oferuje swoje programy za pomocą usługi VoD. Do tego dochodzą gry komputerowe, podglądy wideo za pomocą kamer internetowych obserwujących przestrzenie miejskie albo inne (na przykład życie zwierząt) czy wreszcie wideocząty (za pomocą laptopa bądź aplikacji WhatsApp na smartfonach). To wszystko należałoby jeszcze odróżnić od *stricte* użytkowych (w dużym stopniu edukacyjnych) form strumieniowania oferowanych chociażby przez takie platformy, jak Teams czy Zoom²², w których przekaz jest na ogół „wzbogacany” różnymi paratekstami „na czacie”, co czyni go w pewnym stopniu interaktywnym i odróżnia od telewizji, gdzie podobne możliwości są zazwyczaj mocno ograniczone (nie są jednak niemożliwe). Wreszcie należy wziąć po uwagę – o czym się rzadko pamięta – portale streamingowe oferujące e-booki i sprawiające, że książki stają się „strumieniowalne” – są dostępne w wersji elektronicznej wszędzie i o każdej porze oraz kształtują ogromną światową bazę bibliotek w sieci.

Dopiero teraz szczególnej mocy nabiera opinia Jane Feuer, która w epoce triumfu neotelewizji, kiedy nie było jeszcze mowy o strumieniowaniu, trafnie formułowała ówczesne – a jak się okazuje, także wcale współczesne – dylematy: *Tak naprawdę nikt do końca nie wie, jakiego rodzaju bytem jest „telewizja”. Na poziomie ekonomicznym i kulturalnym trwa zacięta debata nad tym, czy technologia jest przyczyną, czy też rezultatem. (...) Na poziomie nadbudowy estetycznej mamy do czynienia z jeszcze bardziej skomplikowanym przeciwieństwem: czy telewizja jest rzeczą samą dla siebie (tj. specyficzną praktyką znaczącą), czy też jest to jedynie środek umożliwiający transmisję innych procesów znaczeniowych (kino, wiadomości, wydarzenia „na żywo”)? Albo – czy estetyka telewizji powinna mieć charakter historyczny i poddający się opisowi (w oparciu o daną praktykę telewizji sieciowej), czy też spekulatywny (w oparciu o zakładaną istotę tego medium)?*²³. Odpowiedzi na te pytania nie są proste ani jednoznaczne, choć zapewne należałoby przytaknąć na pierwsze z nich. Nie zmienia to faktu, że ciągle nie wiemy, jak pisać teorię telewizji (to znaczy czego?). Nie wiedzieliśmy tego zresztą nigdy, nawet w czasach, kiedy telewizja była jeszcze „do ogarnięcia” jako medium programowe, linearne.

Jedno wszakże wydaje się pewne: „strumień” („przepływ”, „ciąg”) telewizyjny różni się zasadniczo od pojmowania współczesnego strumieniowania. W wypadku telewizji tradycyjnej, linearnej, widz jest zdany na program, będący jednocześnie zapowiedzią (ponieważ określa to, co zostanie pokazane w danym dniu o określonej porze) i przepisem²⁴ (gdyż odnosi się do zasad, wedle których to, co zapowiedziane, staje się uporządkowane, narzucając zawartość i dyskursywny porządek oferty programowej).

W tym sensie pojęcie streamingu jest węższe, ale zarazem szersze niż pojęcie telewizji, bowiem nie dotyczy ani specyfiki rodzajowej czy gatunkowej, ani – jak mówimy dzisiaj, choć nie zawsze słusznie – formatu emitowanego przekazu. Określa ono jedynie sposób dostarczania danych do „końcówki”, jaką stanowi ekran jako interfejs urządzenia z dostępem do Internetu: telewizora, komputera stacjonarnego, laptopa, tabletu, smartfona. Jako takie, strumieniowanie (dźwięczących) obrazów (także tych wyłącznie piśmiennych, jak w wypadku e-booków) ma wiele wspólnego z mediami ekranowymi, a więc może być traktowane jako „inna” telewizja albo „inne” kino (choć nie w sensie medium jako takiego). Zresztą, kiedy dziś jesteśmy w kinie, to na ogół również uczestniczymy w innym (w stosunku do tradycyjnego) seansie: już nie filmów na celuloïdzie wyświetlanych z projektora, ale rzutowanych z dysku twardego DCP (*Digital Cinema Package*).

Strumieniowanie nie jest jednak telewizją, jeżeli pozostać przy założeniu, że jest ona medium emitującym linearnie segmentowany program (nieuchronnie oznacza to także temporalność jej strumienia i jej wpływ na strukturowanie czasu widza poza medium; tej cechy jest pozbawiony streaming, skoro nie tworzy strumienia²⁵). Podobnie trudno byłoby używać terminu „telewizja” (a tym bardziej „film”) w odniesieniu do bezpośrednich transmisji do kin spektakli scenicznych (zwykle oper, operetek i baletów) albo koncertów za pomocą sygnału satelitarnego, mimo że z technicznego punktu widzenia jest to przecież forma telewizyjna (ich retransmisje z materiału zapisanego na serwerze kinowym niewiele w tym względzie zmieniają, bowiem zachowują walor transmisji *live*, nie niosąc ze sobą oznak czasu przeszłego)²⁶.

Streamingi zawsze mają swoje źródło w serwerze, ale nie zawsze posiadają nadawcę instytucjonalnego, który autoryzuje program (jak na przykład Onet.tv). Co więcej, telewizja internetowa czyni problematycznym samo rozumienie pojęcia „strumień”, bo – jak już zostało powiedziane – nie „leci” on bez przerwy, ale oczekuje na aktywację przez odbiorcę. Do programu telewizyjnego dołączamy jako widzowie, a telewizję internetową włączamy jako jej użytkownicy, a raczej nie tyle włączamy, ile pobieramy ją w czasie rzeczywistym. W pierwszym wypadku wchodzimy do strumienia, niczym do rzeki, która płynie bez widocznego związku z odbiorcą; w drugim – uruchamiamy „zatamowaną” (na serwerze) zapora, stosując się do instrukcji obsługi sieci, która wskazuje lokalizację puszczonej w ruch kaskad.

Kiedy w telewizji linearnej widz ogląda film, to pozostaje mimo wszystko odbiorcą telewizyjnym – tele-widzem²⁷ obcującym z jej strumieniem (dyskursem) programowym, dzięki któremu dany obraz ulega remediacji. Natomiast „wywołując” film z sieci, włącza się w proces jego remediacji za pomocą Internetu, gdzie materiał audiowizualny jest zagnieżdżony i podlega jego architekturze²⁸ – tym samym użytkownik uzyskuje dostęp do oczekującej nań na serwerze „konserwy” (VoD) w chwili, kiedy pobiera plik.

Chociażby dlatego trudno mówić o telewizji na przykład w odniesieniu do Apple TV+ (usługa dostępna na iPhone od 2019 r., ale obecna także w ofercie streamingów telewizyjnych), bo po pierwsze, nie posiada ona programu jak każda telewizja internetowa (nie oznacza to, że widz nie może na bazie jej oferty skomponować swojego własnego pakietu tematycznego), a po drugie, oferuje (przynajmniej na razie) wyłącznie filmy, co w zasadzie nie odróżnia jej od platform typu VoD. *Live* pozostaje tu jedynie sposobem wywoływania danych do transmisji, ale nie stanowi o jej zawartości.

W 2006 r. Derek Kompare twierdził, że *nie jest możliwe określenie, jak dokładnie będzie wyglądała „telewizja” za 10 lat i później*²⁹; dziś jednak jawi się ona mniej więcej (albo nawet dokładnie) tak samo jak siedemnaście lat temu. Tyle że nie ma już jednej telewizji, bo doszły nowe rodzaje interfejsów ekranowych, na których można ją oglądać, co odmieniło sposoby odbioru i jej samej, i filmów. Gdyby była zupełnie inna, czterdzieści lat temu (wtedy mniej więcej opracowano technikę strumieniowania) nie rozpoznałby jej (objawiającej się w swej XXI-wiecznej odsłonie) bohater „interaktywnego” filmu Davida Slade’a z cyklu *Czarne lustro*, zatytułowanego *Bandersnatch* (oryginalna produkcja Netfliksa, 2018) – programista gier komputerowych nekany niepokojem bycia sterowanym przez kogoś z przyszłości. Jeżeli widz zdecyduje się na aktywowanie opcji z napisem „Netflix”, a nie ikonki gry, usłyszy płynące z telewizora programisty uspokajające wyjaśnienie: *To taka telewizja, tylko że online*, a także zapewnienie niewidzialnego nadawcy: *Kontroluję ją*. Zresztą chłopak już wie, że to *strumieniowa platforma rozrywki z początku XXI wieku*, czym próbuje uspokoić ojca. Rodzi się jednak pytanie, skąd o tym wie w roku 1985?

To, że strumieniowany przez widza film daje możliwość wyboru kilku momentów akcji (jest zatem umiarkowanie interaktywny), w telewizji programowej okazałoby się niemożliwe. Fikcjonalizując ontogenezę netfliksowego strumieniowania i oferując możliwości wyboru, film Slade’a opowiada z jednej strony o epoce ekranów (i telewizji) niskiej rozdzielczości (takie są jeszcze gry, które programuje), z drugiej zaś awizuje epokę strumieniowania, sytuując się jako *oryginalny produkt Netfliksa w kulturze cyfrowej XXI w.*, z wszystkimi wynikającymi stąd możliwościami (opcja strumieniowania, opcje wyboru itp.).

Kompare ma jednak rację tylko połowicznie, formułując opinię (zresztą jako dowód na dominację *modelu wydawniczego nad modelem przepływu*), że *najważniejsze technologie związane z mediami minionych 50 lat, sięgające od analogowej kasy audio, przez komputer, po zaawansowaną cyfrową technologię wideo, koncentrowały się na kwestii przechowywania informacji oraz ich reprodukcji, odsuwając się od formy mediów „na żywo” oraz dążąc do kolekcjonowania i wielokrotnego obiegu istniejących tekstów*³⁰; połowicznie, bo z jednej strony popularność transmitowanych w telewizji *live* wydarzeń medialnych (olimpiad, koronacji, wyboru papieża, katastrof, lądowania na Księżycu itp.) każe z ostrożnością odnosić się do takiej opinii, a z drugiej nasza skłonność do nagrywania programów z telewizji, zwłaszcza filmów – kiedyś na kasetach VHS i płytach DVD (czy ktoś jeszcze pamięta „wypalanie” filmów na dyskach CD?), dziś głównie na dyskach zewnętrznych podłączanych do odbiornika telewizyjnego lub na pendrive’ach – pozostaje faktem. I choć pozwala na to w pewnym stopniu także współczesne strumieniowanie (zwłaszcza oprogramowanie do rejestrowania zawartości ekranu), to czyni je raczej bezcelowym, skoro

użytkownik może korzystać z oferty strumieniowej w sposób nieprzer(y)wany, bez konieczności pobierania jej zawartości na urządzenie, limitowany jedynie czasem obecności tytułu na platformie.

Prawdą pozostaje natomiast to, że strumieniowanie wydatnie ograniczyło (a w wielu wypadkach zniósło) typ kolekcjonerstwa rozkwitły wokół materialności kaset VHS, potem zaś filmów na DVD (czy Blu-rayu), ściśle związany z ich paratekstualnymi środowiskami, a także całą tę fandomową otoczkę, która towarzyszyła ich ekranowemu życiu w „publikowanym przepływie” (by odnieść się do jakże trafnego tytułu artykułu Komparego)³¹. W zamian tego zostały uruchomione inne praktyki kinofilskiego konsolidowania się wokół ulubionych programów czy filmów, chociażby wideorecenzje, aktywność w obrębie blogosfery itd.³² Nie bez znaczenia jest wreszcie, że o ulubionym filmie czy serialu możemy porozmawiać z kimś z drugiego końca świata w czasie rzeczywistym transmisji albo nawet umówić się na jednoczesne (choć przecież nie wspólne) oglądanie, na co raczej nie mamy szans w wypadku kina czy telewizji linearnej. A jako że platformy streamingowe archiwizują swoje zasoby, to zarazem umożliwiają sięganie po tytuły „archiwalne” (choć ustanawiają skalę archiwalności nieco inną od tradycyjnych filmotek czy kolekcjonowania VHS-ów bądź płyt DVD), zatem inaczej też pracują na rzecz historii filmu³³. Słusznie więc zauważono, że w wypadku platform strumieniowych ważne okazują się nie tyle wskaźniki popularności bądź udział danej platformy w ogólnym rynku usług streamingowych, ile reakcje wywołane przez produkcje napędzające szeptaną propagandę, dzięki której widzowie stają się skutecznymi ambasadorami tytułów³⁴.

Tak czy owak, strumieniowanie stało się jedną z dominujących technokultur aparaturowego widzenia i słyszenia pierwszych dekad XXI w., być może nawet jego technokulturą wiodącą. I chociaż, jak się wydaje, prognozy nie są już tak optymistyczne, jak jeszcze niedawno, to przecież *trudno (...) sobie wyobrazić świat bez streamingu. Raczej nie odzwyczaimy widzów, by wrócili do wcześniejszych modeli. Problem tkwi w tym, że streaming, choć możecie na niego narzekać, jest najlepszym sposobem dostępu i spożywania treści rozrywkowych przez odbiorców w historii ludzkości*³⁵.

Streamberry albo nowy wideodrom

Wchodząc na platformę Netfliksa, mogę wybierać z repertuaru, podobnie jak z oferty kin, ale inaczej niż w wypadku telewizji, kiedy decydując się na obejrzenie filmu, włączam się do strumienia programowego. Jednak przecież Netflix nie jest jedynym usługodawcą tego typu, a w Polsce nie posiada już nawet w tym względzie tytułu bezwzględnego lidera, choć pozostaje największym światowym portalem streamingowym. Od maja 2023 r. wśród platform oglądanych na telewizorach przewodzi YouTube, wzrosła za to oglądalność Netfliksa na komputerach i laptopach (najwyższe miejsca w rankingu oglądalności zajmują natomiast, co znamienne, telewizje: satelitarna, kablowa i naziemna)³⁶.

Podobieństwo z wideoteką (czyli archiwum) jest ewidentne (tylko że ta jest online), co zresztą uchodzi za niezaprzeczalny walor także telewizji linearnej, zapraszającej widzów do swoich zasobów, często nawet w zapowiedzi danej audycji, którą proponuje obejrzyć „już teraz”, zanim jeszcze pojawi się w jej progra-

mie³⁷. Zadanie mam jednak ułatwione, bo algorytm Netfliksa nie tylko przypomina mi, co powinienem zobaczyć do końca, ale nadto sugeruje kolejne wybory według moich upodobań (abym z góry wiedział, czego mam szukać); oczywiście upomni mnie też, kiedy będę zalegał z opłatą za abonament, w myśl przestrogi, z którą przyszło skonfrontować się bohaterowi filmu *Bandersnatch: Oglądam cię na Netfliksie. Podejmuję decyzje za ciebie*. Nie będę zatem szczególnie zaskoczony moim wyborem, tym bardziej że nad okienkiem z filmem zobaczę dodatkowo jego streszczenie. Dlatego surfowanie po tytułach oferowanych do streamingu – w przeciwieństwie do zappowania po programach telewizyjnych w celu wyłonienia czegoś do obejrzenia (skoncentrowania się na czymś) – nie zawiera efektu niespodzianki wynikającej z tego, że znalazłem coś, o czym wcześniej nie wiedziałem, iż tego właśnie szukam³⁸. Decydując się na netfliksowego *Bandersnatcha*, dowiem się od razu wiele o jego obsadzie, otrzymam dużo informacji, choć nieprecyzyjnych, jeśli chodzi o jego przynależność gatunkową (seriale dramatyczne, filmy science fiction, brytyjskie, seriale science fiction, dramaty) czy przypisanie do konkretnej kategorii (zagmatwany, o nietypowej tematyce, intelektualny); nie zostaną jednak poinformowany na przykład o tym, kto jest jego reżyserem.

Zresztą już po inicjalnym geście włączenia portal zaatakuję mnie reklama nowości, utrzymując ze mną nadto stały kontakt za pomocą poczty elektronicznej, dzięki czemu będę permanentnie informowany o poczynaniach platformy (*Netflix dziś wieczorem?* albo *Dowiedz się, co wkrótce zobaczysz na Netflix* – brzmia nagłówki maili), a także napominany, by dokończyć rozpoczęte oglądanie. Repertuarowe *tableau* jest bogate i przejrzyste, okienka są wyraźnie odizolowane od siebie, pozwalając na ich łatwe wywołanie, podział tapety ekranowej wskazuje osoby zalogowane na koncie, a dodatkowa możliwość wyszukania filmu przez wpisanie tytułu w schemat alfabetyczny jeszcze bardziej ułatwia nawigację³⁹. Zdecydowanie łatwiej jest mi zatem znaleźć tu odpowiedni film aniżeli wyłonić go z dyskursu telewizyjnego, gdzie znika pośród innych programów. Platformy streamingowe, podobnie jak od lat telewizja, mają swoje czasopismo programowe, na którego lekturę mogę się zdecydować. Skierowany do użytkowników serwisów VoD „Netfilm” tym jednak różni się od periodyków telewizyjnych, że jest pozbawiony programu (nie ma go bowiem w strumieniowaniu), ale – podobnie do magazynów filmowych – komentuje repertuar. Co ważne, nie jestem przywiązany do aparatu telewizyjnego, na którym rozpocząłem oglądanie, gdyż dostawca zadbał o to, abym mógł korzystać z urządzeń mobilnych – laptopa czy smartfona (zdarza się, że dostaję wersje filmów przystosowane do mobilnej sytuacji odbiorczej, podporządkowane *estetyce hardware’u*⁴⁰). Oczywiście mogę to zrobić nie tylko w swoim kraju, ale co najmniej od 2016 r. prawie wszędzie na świecie. Kiedy zaś zechcę obejrzeć wiele odcinków po kolei (*binge-watching*), przeskoczę czołówkę, dzięki czemu ominie mnie irytacja powodowana oczekiwaniem na dalszy ciąg fabuły. A gdy już zobaczę całość, algorytm zasugeruje mi, co powinienem wybrać do następnego oglądu.

Netflix oferuje się jako jedna z aplikacji telewizora – jako taka należy do jego oprogramowania, ale nie jest częścią telewizji (albo jest częścią innej telewizji). A ponieważ sposoby korzystania z transmisji filmu reprodukuja oswojony interfejs z epoki „publikowanego przepływu” (start, pauza, stop), odnosze



Czarne lustro: Bandersnatch, reż. David Slade (2018)



Spree, reż. Eugene Kotlyarenko (2020)

wrażenie korzystania z nieco innego (wirtualnego) odtwarzacza DVD, którego wprawdzie nie widzę, ale schemat jego użytkowania mam głęboko zakodowany w pamięci (w tym względzie odtwarzacze DVD przejęły z kolei schemat magnetowidów)⁴¹. Mimo wszystko, kiedy korzystam z opcji Smart TV, mogę sądzić, że Netflix to inna z funkcji telewizji (albo jej program bądź pasmo pokazujące filmy) – inna, ale „taka sama”, bo używam przecież tego samego odbiornika ekranowego. Jedno tylko uległo zmianie – nie zrobię tego wszystkiego bez pilota, za pomocą którego jednym dotknięciem przełączę się na program telewizyjny, otworzę dysk zewnętrzny czy uruchomię DVD, sankcjonując tym samym rolę telewizora jako multifunkcyjnego terminalu.

Choć Netflix wiele o mnie wie (śledzi przecież każde moje wejście na platformę), to nie aż tyle, by wydarzyła się sytuacja, o której opowiada odcinek netfliksowego *Czarnego lustra* zatytułowany *Joan jest okropna* (*Joan Is Awful*, oryginalna produkcja Netfliksa, reż. Ally Pankiw, 2023), będący zresztą kolejnym przykładem – zapewne najbardziej wyrazistym – strategii autotematyzowania platformy. Chodzi bowiem o fikcyjną platformę Streamberry, której logotyp do złudzenia przypomina ten netfliksowy, z charakterystycznym, zbliżonym do formatu Cinemascope, designem pisma. Netflix cytuje sam siebie w swego rodzaju *mise en abyme*, opowiadając o serialu kopiującym życie bohaterki – z dnia na dzień, nieomal w czasie rzeczywistym. To historię jej życia wybrał z 800-milionowej bazy osób *kreatorski*, zdolny do tworzenia nieskończonych *wieloświatów*, czyli komputer kwantowy generujący opowieści filmowe. Każdy krok Joan jest śledzony w mediach społecznościowych i w czasie rzeczywistym przerabiany na zawartość serialu, w którym, wydawałoby się, gra ją Salma Hayek (co znamienne, pod swoim prawdziwym nazwiskiem). Jednak i ona stanowi efekt pracy komputera, bo – jak się dowiadujemy z finału filmu – w istocie aktorka jedynie użyczyła swojego wizerunku innej aktorce, a więc zagrała wersję samej siebie.

Fikcyjny portal streamingowy sprowadza życie bohaterki do strumieniowanej fikcji, a oba strumieniowania zaginają się w jednej przestrzeni streamingowej Netfliksa, do udziału w której wystarcza komenda *Po prostu włącz*⁴². W ten sposób *Joan jest okropna*, prowokując namysł nad kulturą sieci, staje się dla epoki streamingu tym, czym był *Wideodrom* (*Videodrome*, 1982) Davida Cronenberga dla epoki wideo – sieciodromem XXI w.⁴³ Wtedy chodziło o synergii człowieka z ekranem telewizora, mającą na celu zaspokojenie głodu lampy kineskopowej, a więc o innerwację zmysłów, co prowadziło do odzyskania równowagi psychofizycznej, zaś w konsekwencji do powrotu na *konsolę świata*. Teraz inwigilacyjna aplikacja pozwala na wgląd w usieciowione życie bohaterki, stając się sposobem na pozyskanie danych do fabuły filmowej. Bo – jak powiada Hayek – *sto lat kina zredukowali do aplikacji*.

Streamuję, więc jestem

Bodaj w jeszcze większym stopniu podobna teza może się odnosić do mediów społecznościowych, o czym zaświadcza chociażby bogaty rejestr sposobów strumieniowania ukazany w filmie *Spree* (2020) Eugene’a Kotlyarenki, uświadamiający skalę i różnorodność zjawiska. Po pierwsze zatem – streamer, doświadczający

spadku oglądalności, decyduje się na streamingi ze swojej taksówki (wyposażonej w osiem kamer), w której na oczach widzów morduje kolejnych pasażerów, co sprawia, że jego transmisje szybko stają się wiralami. Po drugie, bohater korzysta ze strumieniowania podczas śledzenia aplikacji GPS, która prowadzi go do kolejnych ofiar. Po trzecie, sam ze swoim iPhone'em jest nieustannie na wideoczatach, dzięki czemu do planu „filmowego” z wnętrza samochodu dochodzi komunikacja streamera. Po czwarte, w kilku scenach oglądamy bohatera na stacji benzynowej, z której kontaktuje się z fanami za pomocą strumieniowanego podglądu wideo. Po piąte wreszcie, film Kotlyarenki jawi się w kolejnej ramie modalnej – tym razem medium internetowego (YouTube), za pomocą którego jest streamowany. Taka kontaminacja pasm streamingowych sprawia, że *Spree* doskonale symuluje obecność widzów w (ekranowej) przestrzeni Internetu, gdzie w istocie toczy się akcja, ponieważ ci – mocą subiektywnych punktów widzenia kamery – zostają w niej bezszwowo włączeni, bezkolizyjnie uczestnicząc w streamowaniu bohatera⁴⁴.

Spree oglądany w sieci pozostaje oczywiście streamowalny, ale źródłowo sieciowy (czyli przeznaczony do strumieniowania) jest film *Cam* (2018) Daniela Goldhabera, z całą mocą demonstrujący fenomen streamingu jako *telewizji do po-tęgi*⁴⁵. Aktywność *camgirl* (aż nadto czytelna analogia z *callgirl*) na internetowym kanale pornograficznym jest uzależniona od kwot wpływających na jej konto bądź z niego znikających, czyli w istocie od przekładającej się na zyski liczby polubień przez użytkowników. Bohaterka nieustannie pozostaje na czacie ze swymi klientami, w czasie rzeczywistym reagując na ich zazwyczaj niewybredne propozycje, wyrażane za pomocą emotikoniek. Tym większym dramatem okazuje się sklonowanie jej tożsamości w sieci przez sobowtórke, bowiem oznacza nie tylko kradzież jej wirtualnej osoby, ale też utratę użytkowanego konta i dochodów pozwalających na utrzymanie. Obfity materiał z kamer internetowych, obecny w opowieści filmowej, wprowadza do niej efekt natychmiastowości (streamowania), co w połączeniu z historią, która już się zdarzyła (bo to, co w „filmie”, zawsze przecież było, tzn. zawsze opowiada w czasie przeszłym), ukazuje nieprzewyciężony antagonizm między czasobrazem streamingu („tu i teraz”) a filmowym „zdarzyło się”. „Efekt sieci” (bycie „tu i teraz” w interfejsie bohaterki) w zetknięciu z „efektem kina” (film, który o tym opowiada), ów antagonizm dwóch interfejsów, dodatkowo zde-rzony z interfejsem odbiornika streamującego widza – oto złożona architektura Internetu, którą w całej złożoności uświadamia film Goldhabera.

Trudno powstrzymać się od stwierdzenia, że dzięki takim filmom, jak wspomniane, Netflix (oraz inne filmowe platformy VoD) znajduje się w trybie permanentnej autorefleksji; prowadząc namysł nad własną naturą, filmy te stają się narzędziem poznania strumieniowania oraz siebie w tym strumieniowaniu. Podobnie jak w końcu XX w. wspomniany już *Wideodrom* Davida Cronenberga, filmy Wima Wendersa czy Petera Greenawaya stanowiły laboratorium epoki wideo i teoretyzowały na temat (XX-wiecznej) cyfrowości, opisane wyżej produkcje urastają do rangi laboratorium epoki streamingu. Odwołując się do poetyki przekazów strumieniowych, tworzą metakomunikaty na swój temat, dzięki czemu *obecność teorii mediów w obszarze samych mediów*⁴⁶ – teoretyzowanie nad strumieniowaniem za pomocą filmów – zyskuje nową, fascynującą odsonę.

- ¹ Pojęcie streamingu występuje np. w popularnym przewodniku po Internecie Angusa J. Kennedy'ego, który ukazał się w 1998 r. w serii Pascala w angielskim wydawnictwie The Rough Guide, a rok później w polskiej serii „Praktyczny Przewodnik”. Jest tam ono definiowane jako: *Dane dostarczone w czasie rzeczywistym, bez oczekiwania na ściągnięcie całego pliku* (A. J. Kennedy, *Internet*, tłum. J. Białko, P. Fraś, P. Goraj, Oddział Wydawnictwo Pascal, Bielsko-Biała 1999, s. 562). Co znamienne, nie pojawia się ono jednak chociażby w ówczesnej niemieckiej debacie akademickiej poświęconej telewizji cyfrowej, choć wiele w niej prognoz odnoszących się np. do *Video on Demand* (video na życzenie) oraz innych usług związanych z cyfryzacją medium (zob. np. *Digitales Fernsehen – eine neue Medienwelt? Interdisziplinäre Tagung an der Universität Konstanz 1993*, red. J. Paech, A. Ziemer, *Zweites Deutsches Fernsehen*, Mainz 1994 oraz *Strukturwandel medialer Programme. Vom Fernsehen zu Multimedia*, red. J. Paech, A. Schreitmüller, H. Ziemer, UVK Medien Verlagsgesellschaft, Konstanz 1999).
- ² Zob. S. Zieliński, *Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 1989, s. 126-128.
- ³ Zob. A. Kisielewska, „Binge-watching” w perspektywie kultur telewizyjnych, *„Studia de Cultura”* 2023, nr 1 (w druku) oraz P. Sołódki, *Serial internetowy – notatki o zjawisku*, „Panoptikum” 2018, nr 20, s. 33-46.
- ⁴ J. Feuer, *Telewizja na żywo: ontologia jako ideologia*, tłum. A. Piskorz, w: *Pejzaże audiowizualne. Telewizja – wideo – komputer*, red. A. Gwóźdź, Universitas, Kraków 1997, s. 132.
- ⁵ Zob. F. Casetti, R. Odin, *Od paleo- do neotelewizji. W perspektywie semiopragmatyki*, tłum. I. Ostaszewska, w: *Po kinie?... Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*, red. A. Gwóźdź, Universitas, Kraków 1994, s. 117-136.
- ⁶ R. Williams, *Television: Technology and Cultural Form*, Schocken, New York 1975, s. 95 (cyt. za przekładem Dariusza Kuźmy w artykule Dereka Komparego *Publikując przepływ. Zestawy DVD a zmiana koncepcji telewizji*, tłum. D. Kuźma, w: *Zmierzch telewizji? Przemiany medium. Antologia*, red. T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek, Wydawnictwo Naukowe Scholar, Warszawa 2011, s. 290). Pojęcie przepływu jest tu traktowane synonimicznie z pojęciami strumienia i ciągu.
- ⁷ Zob. V. Sobchack, *Scena ekranu – postrzeganie filmowej i elektronicznej „obecności”*, tłum. A. Piskorz, „Kwartalnik Filmowy” 2001, nr 35-36, s. 88, 84.
- ⁸ Owe „przepływy” bywają tu jednak inaczej uporządkowane i tkwią w strukturze głębokiej Internetu (choćaby w postaci programów komputerowych), nie są zatem postrzegane jako strumienie (zob. W. Coy, *Hat das Internet ein Programm?*, w: *Strukturwandel medialer Programme...* dz. cyt., s. 85-93).
- ⁹ Zob. J. Feuer, dz. cyt., s. 127-140.
- ¹⁰ Zob. A. Gwóźdź, *Obrazy i rzeczy. Film między mediami*, Universitas, Kraków 2003, s. 109-128 (wyd. 2., przejrzone i poprawione).
- ¹¹ Możliwość pobierania oraz oglądania offline niektórych strumieniowa(l)nych programów stanowi osobne zagadnienie, wykraczające poza istotę streamowania. Trzeba zresztą przypomnieć, że pierwszy – zainicjowany przez Netflixa – sposób korzystania z filmów w sieci wymagał ich załadowania za pomocą specjalnego modułu na serwerze komputera osobistego po to, by móc je potem odtworzyć (zwykle robiono to w ciągu nocy, aby film był dostępny następnego dnia).
- ¹² H. Schwaab, „Ich weiß ja nicht, was ich suche”. *Betrachtungen zu Flow, Segmentierung, „liveness” und Subjektivität des Fernsehens im Internet*, „Montage AV” 2012, nr 1, s. 127.
- ¹³ To najważniejsza cecha strumieniowania, choć owa zgodność czasowa nie jest bezwzględna. Ściągnany plik jest bowiem przez krótki czas przechowywany w komputerze (dzięki zastosowaniu tzw. buforów), a serwer dosyła w trakcie oglądania materiału kolejne fragmenty przekazu, które stanowią zapas na sprzeczcie. Zabezpiecza to przed ewentualnymi zakłóceniami szybkości przesyłu plików, bo jeśli takowe nastąpią, komputer będzie czerpał z bufora, a po przywróceniu właściwego połączenia jego zawartość zostanie uzupełniona.
- ¹⁴ Zob. D. Dayan, E. Katz, *Wydarzenia medialne. Historia transmitowana na żywo*, tłum. A. Sawisz, Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza, Warszawa 2008.
- ¹⁵ H. Schwaab, dz. cyt.
- ¹⁶ Zob. T. Goban-Klas, *Smartfon na wojnie. Wojna na Ukrainie: medialne informacje, dezinformacje i dezorientacje*, „Zdanie” 2022, nr 2, s. 18-22.
- ¹⁷ Cyt. za: O. Schütte, *Die Netflix-Revolution. Wie Streaming unser Leben verändert*, Midas Management, Zürich 2019, s. 81.
- ¹⁸ Odwołuje się tu do celnych określeń Anny Nacher, wprawdzie stosowanych przez autorkę względem mediów lokacyjnych, ale i w tym wypadku nader fortunnych

- (zob. A. Nacher, *Media lokacyjne. Ukryte życie obrazów*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016, s. 32, 193).
- ¹⁹ Zob. H. Maye, *Was ist eine Kulturtechnik?*, „ZMK Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung” 2010, nr 1, s. 121-135.
- ²⁰ Jedną z nadal nielicznych propozycji teoretycznych dotyczących telewizji w sieci stanowi artykuł Joan Kristin Bleicher *Nowe telewizje, nowe programy? Formy i funkcje paratekstów w telewizji internetowej oraz treści generowanych przez użytkownika*, tłum. K. Klejsa, w: *Pogranicza audiowizualności. Parateksty kina, telewizji i nowych mediów*, red. A. Gwóźdź, Universitas, Kraków 2010, s. 513-531.
- ²¹ Odróżniając telewizję internetową od tradycyjnej (linearnej), transmitowanej za pomocą sieci, warto pamiętać, że pierwszą z nich, YouTube TV, uruchomiono w 2017 r. w USA, a odbiorca w cenie miesięcznego abonamentu w wysokości 50 dolarów otrzymywał dostęp do głównych sieci telewizyjnych: ABC, CBS, The CW, Fox i NBC (zob. O. Schütte, dz. cyt., s. 58). Fuzja między YouTube a telewizją (w tym wypadku stacją telewizyjną CBS) dokonała się jednak już wcześniej. Na prekursorską rolę portalu YouTube w rozpowszechnianiu rozmaitych form streamingu (inauguracja platformy odbyła się w roku 2005, kiedy to pojawił się na niej pierwszy klip) wskazuje chociażby fakt, że niemiecki portal Netzkino, pierwszy na niemieckim rynku VoD dostawca filmów do bezpłatnego streamingu, był pierwotnie (w latach 2010-2014) kanałem filmowym YouTube.
- ²² Pamiętajmy, że kiedyś telewizja też dysponowała bogatą ofertą edukacyjną – od lekcji z konkretnych przedmiotów do Politechniki Telewizyjnej, która umożliwiała uzyskanie matury albo nawet dyplomu szkoły wyższej dzięki udziałowi w zdalnej edukacji telewizyjnej. Dzisiaj tę funkcję przejął z powodzeniem YouTube.
- ²³ J. Feuer, dz. cyt., s. 127; pojęcie „telewizja sieciowa” (w oryginale: *network practice*) odnosi się, rzecz jasna, do sieci telewizyjnej.
- ²⁴ Zob. J. Paech, *Das „Programm der Moderne” und dessen postmoderne Auflösungen. Vom Werk zum Text zu Multimedia*, w: *Strukturwandel medialer Programme...* dz. cyt., s. 15.
- ²⁵ Cechę ramówki telewizyjnej jako swoistej „zegarologii” opisuje Dominique Chateau w artykule *Efekt zappingu*, tłum. I. Ostaszewska, w: *Pejzaże audiowizualne...* dz. cyt., s. 162.
- ²⁶ Nie ziścił się pomysł wyświetlania filmów z jednej centrali na cały świat (a przynajmniej organizowania w ten sposób światowych premier), o czym jeszcze kilka lat temu było głośno w Hollywood.
- ²⁷ A. Gwóźdź, *Widz w tele-kinie*, „Kultura Współczesna” 1994, nr 2 (*O współczesnym widzu filmowym*, red. A. Helman, A. Zeidler-Janiszewska), s. 73-83.
- ²⁸ Jana Zündel dostrzega wszak wiele sygnałów wskazujących na współistnienie w sieci starej i nowej telewizji, wysnuwając stąd wnioski na temat jej dywersyfikacji w środowiskach strumieniowania (zob. też, *Netflix und die Remedialisierung des Fernsehens auf Streaming-Plattformen*, „Montage AV” 2017, nr 1, s. 33-34).
- ²⁹ D. Kompare, dz. cyt., s. 283.
- ³⁰ Tamże, s. 296.
- ³¹ Zob. E.-M. Hartmann, *Cyfrowe przestrzenie komunikacji. Recepta filmu na DVD – widz jako współautor*, tłum. E. Fiuk, w: *Pogranicza audiowizualności...* dz. cyt., s. 279-297 oraz P. Skopal, *Stare filmy, nowe narracje. Kontekstualizacja oraz interpretacja kulturowa filmów hollywoodzkich na DVD*, tłum. I. Kędzierski, w: *Czeska myśl filmowa*, t. 2: *Reguły gry*, red. P. Szczepanik, J. Anděl, A. Gwóźdź, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 2007, s. 306-332.
- ³² Zob. *Cinephilia in the Age of Digital Reproduction: Film, Pleasure, and Digital Culture*, red. S. Balcerzak, J. Sperb, Columbia University Press, New York 2012. Odmiany kinofilii związane z funkcjonowaniem filmów na YouTube rozpoznawała nieco wcześniej Iwona Kurz w artykule „I got you tube”. *Kino a serwis YouTube.com – odmiany kinofilii*, w: *Pogranicza audiowizualności...* dz. cyt., s. 415-429.
- ³³ To fascynujący temat, na podjęcie którego w tym artykule nie ma niestety miejsca (zob. np. A. Gwóźdź, *DVD jako paramedium kina, czyli historia filmu po nowemu /na przykładzie filmów Kazimierza Kutza*, w: *Kino polskie: reinterpretacje. Historia – ideologia – polityka*, red. K. Klejsa, E. Nurczyńska-Fidelska, Rabid, Kraków 2008, s. 489-510).
- ³⁴ Tak sądzi chociażby Oliver Schütte (zob. tenże, dz. cyt., s. 78).
- ³⁵ J. Panakiewicz, *Streaming to jeden z najgorszych modeli biznesowych w dziejach. To się nie oplaca!*, <https://android.com.pl/rozrywka/622854-streaming-czy-to-sie-oplaca-opinia> (dostęp: 1.08.2023).
- ³⁶ Zob. K. Kołtowski, *Netflix w Polsce traci. Lider umacnia się na prowadzeniu*, <https://www.dobreprogramy.pl/netflix-w-polsce-traci-lider-umacnia-sie-na-prowadzeniu,6921999900842976a> (dostęp: 21.07.2023).

³⁷ W telewizji tradycyjnej programy pełniły względem siebie funkcję ostensywną – wskazywały na siebie, zapowiadając się nawzajem i sankcjonując w ten sposób dyktat programu (zob. A. Gwóźdź, *Kultura – komunikacja – film. O tekście filmowym*, Kraków 1992, s. 134-171). Odsyłanie do wideoteki telewizyjnej (VoD) z jednej strony odciąga od samego programu, ponieważ wskazuje na coś, co programem już nie jest, jednak z drugiej strony bezsprzecznie do telewizji należy i – jak się wydaje – wiąże telewidza (bo nim właśnie on przecież pozostaje) z jej ofertą programową, choć „przesunięta” w inne miejsce i dostępną w archiwum programów przewidzianych do streamingu. Oto *time-shift* połączony ze *spaceshift*em, bowiem nie dotyczy już tylko (jak ma to miejsce w telewizji linearnej) przesuniętej w czasie transmisji bezpośredniej, ale „zamrożenia” programu (zwłaszcza filmu) w wirtualnej wideotece pozwalającej na pobranie o dowolnej porze.

³⁸ Zob. H. Schwaab, dz. cyt., s. 121-122.

³⁹ Tamże, s. 124-125.

⁴⁰ Zob. M. Dawson, *Little Players, Big Shows: Format, Narration, and Style on Television's New Smaller Screens*, „Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies” 2007, nr 3, s. 231-250. W lipcu 2023 r. Netflix poinformował o wprowadzeniu w swojej aplikacji mobilnej zakładki „Mój Netflix”, która umożliwia dostęp do pobranych materiałów, polubionych filmów, seriali i programów, a także do tytułów zapisanych na „Mojej liście”. Można znaleźć tam także informacje o obejrzanych

*zwiastunach, ustawionych przypomniach, tytułach, których oglądania [użytkownicy] nie dokończyli, a także tych, które oglądali ostatnio. (...) Karta „Mój Netflix” ma docelowo być dostępna wśród użytkowników na całym świecie, zarówno w wersji aplikacji dedykowanej urządzeniom z systemem operacyjnym Android, jak i iOS (K. Kołtowski, *Netflix ma nową funkcję. Kluczowe informacje w jednym miejscu*, <https://www.dobreprogramy.pl/netflix-ma-nowa-funkcje-kluczowe-informacje-w-jednym-miejsku,6923407062268544a/> dostęp: 25.07.2023 /).*

⁴¹ Zob. A. Gwóźdź, *Start filmu/dodatki albo czytanie filmów na DVD*, w: *Nowoczesność jako doświadczenie. Analizy kulturoznawcze*, red. A. Zeidler-Janiszewska, R. Nycz, B. Giza, Wydawnictwo Szkoły Wyższej Psychologii Społecznej „Academica”, Warszawa 2008, s. 105-116.

⁴² W polskich napisach do filmu zostało to przetłumaczone inaczej (*Dawaj, wciśnij „play”*) niż w jego wersji z lektorem; oryginalna wypowiedź brzmi: *Come on, just hit play.*

⁴³ Zob. A. Gwóźdź, *Obrazy i rzeczy...* dz. cyt., s. 128-134.

⁴⁴ Zob. więcej na ten temat: A. Gwóźdź, *Narracje minimalne*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2023 (numer w przygotowaniu).

⁴⁵ J. Zündel, dz. cyt., s. 36.

⁴⁶ Zob. W. J. T. Mitchell, *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów*, tłum. Ł. Zaremba, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013, s. 248. Co znamienne, Mitchell odwołuje się w swojej tezie również do *Wideoromu* Cronenberga.

Andrzej Gwóźdź

Profesor w Instytucie Nauk o Kulturze Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach. Przez wiele lat był również pracownikiem naukowo-dydaktycznym Uniwersytetu Łódzkiego, a także profesorem gościnnym uniwersytetów w Konstancji i Szanghaju oraz wykładowcą uczelni w Holandii, Czechach, Niemczech i na Łotwie. Interesuje się teorią filmu i nowych mediów oraz antropologią obrazowości. Ostatnio wydał dwie monografie o kinie niemieckim: *Zaklinalanie rzeczywistości. Filmy niemieckie i ich historie 1933-1949* (2018, 2. wyd. 2020) oraz *Kino na biegunach. Filmy niemieckie i ich historie 1949-1991* (2019), a także *Powtórka z Kutza* (2019). Pomysłodawca i redaktor kilkunastu antologii i tomów zbiorowych z zakresu teorii mediów,

historii myśli filmowej, dziejów kina na Górnym Śląsku oraz poświęconych twórcom filmowym – w ostatnich latach ukazały się m.in.: *Ź góry widać lepiej. Niedokończona rozmowa z Kazimierzem Kutzem. Rozmawiał Andrzej Gwóźdź* (2019), *Bauhausowcy i neoplastycy o filmie i kinie. Artykuły – dokumenty – scenariusze 1921-1936* (2023). W latach 2005–2009 prezes Polskiego Towarzystwa Kulturoznawczego; w latach 2006–2014 redaktor naczelny kwartalnika „Kultura Współczesna”; inicjator i wiceprezes Polskiego Towarzystwa Badań nad Filmem i Mediami (od 2015).

Bibliografia

- Chateau, D.** (1997). Efekt zappingu (tłum. I. Ostaszewska). W: A. Gwóźdź (red.), *Pejzaże audiowizualne. Telewizja – wideo – komputer* (ss. 153–164). Kraków: Universitas.
- Dawson, M.** (2007). Little Players, Big Shows: Format, Narration, and Style on Television's New Smaller Screens. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, (3), ss. 231–250.
- Feuer, J.** (1997). Telewizja na żywo: ontologia jako ideologia (tłum. A. Piskorz). W: A. Gwóźdź (red.), *Pejzaże audiowizualne. Telewizja – wideo – komputer* (ss. 127–140). Kraków: Universitas.
- Koltowski, K.** (2023, 25 lipca). *Netflix ma nową funkcję. Kluczowe informacje w jednym miejscu*. DobreProgramy.pl. <https://www.dobreprogramy.pl/netflix-ma-nowa-funkcje-kluczowe-informacje-w-jednym-miejscu,6923407062268544a>
- Kompare, D.** (2011). Publikując przepływ. Zestawy DVD a zmiana koncepcji telewizji (tłum. D. Kuźma). W: T. Bielak, M. Filiciak, G. Ptaszek (red.), *Źmierzch telewizji? Przemiany medium. Antologia* (ss. 283–312). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar.
- Mitchell, W. J. T.** (2013). *Czego chcą obrazy? Pragnienia przedstawień, życie i miłości obrazów* (tłum. Ł. Zaremba). Warszawa: Narodowe Centrum Kultury.
- Nacher, A.** (2016). *Media lokacyjne. Ukryte życie obrazów*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Panakiewicz, J.** (2023, 1 sierpnia). *Streaming to jeden z najgorszych modeli biznesowych w dziejach. To się nie oplaca!*. Android.com.pl. <https://android.com.pl/rozrywka/622854-streaming-czy-to-sie-oplaca-opinia>
- Schütte, O.** (2019). *Die Netflix-Revolution. Wie Streaming unser Leben verändert*. Zürich: Midas Management.
- Schwaab, H.** (2012). „Ich weiß ja nicht, was ich suche”. Betrachtungen zu Flow, Segmentierung, „liveness” und Subjektivität des Fernsehens im Internet. *Montage AV*, (1), ss. 115–132.
- Sobchack, V.** (2001). Scena ekranu – postrzeganie filmowej i elektronicznej „obecności” (tłum. A. Piskorz). *Kwartalnik Filmowy*, (35–36), ss. 75–92.
- Williams, R.** (1975). *Television: Technology and Cultural Form*. New York: Schocken.
- Zündel, J.** (2017). Netflix und die Remediatisierung des Fernsehens auf Streaming-Plattformen. *Montage AV*, (1), ss. 33–34.

Keywords:

technocultural practice;
streaming platforms;
television flow;
live streaming;
Video on Demand;
remediation

Abstract

Andrzej Gwóźdź

Come On, Just Hit Play: Streaming as a Technocultural Practice

The author proposes a reflection on streaming understood as one of the dominant media technocultures of the early 21st century. By distinguishing the concept of stream (TV flow) from streaming (an Internet-based activity), he presents live streaming ('remote viewing' using real-time data retrieval from a server) in opposition to the live formula of traditional, linear television (entangled in the temporality of the TV programme). Regarding the use of Internet film platforms (especially Video on Demand), he indicates the process of remediation of films in the Internet space. Referring to films from Netflix's *Black Mirror* series such as *Bandersnatch* (2018) by David Slade and *Joan Is Awful* (2023) by Ally Pankiw, as well as to *Cam* (2018) by Daniel Goldhaber and *Spree* (2020) by Eugene Kotlyarenko, the author depicts their self-reflective nature as streaming metaphors.