

„Kwartalnik Filmowy” nr 124 (2023)
ISSN: 0452-9502 (Print) ISSN: 2719-2725 (Online)
<https://doi.org/10.36744/kf.1886>
© Autor; licencja Creative Commons BY 4.0

Maciej Ożóg
Uniwersytet Łódzki
<https://orcid.org/0000-0003-2678-0722>

Zjedz, ile możesz, nawet jeśli nie chcesz. Streaming jako praktyka kapitalizmu inwigilacji

Słowa kluczowe:

streaming;
kapitalizm inwigilacji;
kultura algorytmiczna;
władza instrumentalna

Abstrakt

W powszechnym mniemaniu streaming to najbardziej efektywna, przystępna, ukierunkowana na wygodę użytkownika technologia udostępniania tekstów audiowizualnych. Jego znaczenie dynamicznie wzrasta, szczególnie od czasu pandemii. Odbijający się w przychodach i liczbie użytkowników status mediów streamingowych jako coraz istotniejszych graczy na rynku audiowizualnym każe krytycznie przyrzeć się ich wpływowi na współczesną kulturę. Autor proponuje potraktowanie mediów streamingowych jako jednego z elementów szerokiego układu ekonomiczno-polityczno-kulturowego, opisywanego przez Shoshanę Zuboff jako kapitalizm inwigilacyjny. W tekście zostają przedstawione specyficzne dla streamingu mechanizmy, techniki, strategie i taktyki eksploatacji władzy. Ich efektem jest szczególne usytuowanie użytkowników tych mediów w ramach zależności tworzących charakterystyczną dla streamingu sieć władzy instrumentalnej.

Salma Hayek: *Co możesz zrobić, żeby usunąć tę scenę ze wszystkich komputerów na świecie?*

Prawnik Salmy Hayek: *Nic.*

Salma Hayek: *Jasne. Wobec tego wytoczę im proces.*

Prawnik Salmy Hayek: *Zbadatem sprawę wzdłuż i wszerz i nie ma do tego podstaw. Nie możemy ich pozwać¹.*

Władza instrumentalna, podobnie jak Faust Goethego, jest moralnie agnostyczna. (...) Jeśli istnieje grzech, to jest to grzech autonomii: śmiałości odmowy przyłączenia się do stada zapędzanego w stronę przewidywalności. Jedynym złem jest opór. Obstrukcja ze strony prawa, działania lub retoryka są zwyczajnie reakcyjne. Normą ma być podporządkowanie się rzekomym żelaznym prawom technologicznej nieuchronności, które nie przewidują utrudnień. Uznaje się za racjonalne poddanie się im i czerpanie radości z nowych wygód i harmonii, korzystanie z pierwszego tekstu i dobrowolne ignorowanie tekstu w tle².

Streaming jest powszechnie rozumiany jako najbardziej efektywna, przystępna, nastawiona na wygodę użytkownika technologia, która nie tylko otwiera potencjalnie każdemu, kto ma możliwość korzystania z Internetu, dostęp do niemal nieskończonych zasobów treści w czasie rzeczywistym (*live streaming*) czy na żądanie (VoD), ale także pozwala aktywnie kreować zawartość sieci przez publikację treści tworzonych przez samych użytkowników-producentów³. Takie postrzeganie mediów streamingowych opiera się na często bezrefleksyjnie przyjmowanym założeniu, że stanowią one kolejny krok w trwającym co najmniej od chwili powstania *World Wide Web*, a na pewno od momentu sformułowania u progu nowego millenium koncepcji Internetu drugiej generacji (*web 2.0*), procesie demokratyzacji dostępu do wytworów kultury oraz narzędzi ich produkcji i dystrybucji. W tym ujęciu streaming stanowi realizację kluczowej dla projektu zaproponowanego przez Tima O'Reilly'ego⁴ idei, wedle której Internet musi być nie tylko zorientowany na użytkownika, łatwo dostępny, przyjazny w użytkowaniu i otwarty na jego czy jej aktywności, ale przede wszystkim powinien być – czy raczej sprawiać wrażenie, że jest – *Internetem użytkowników*, w którym (zgodnie z diagramem zamieszczonym w pierwotnej wersji owego manifestu nowej ery, opublikowanej na stronach O'Reilly Corporation) *użytkownik sam kontroluje swoje dane*⁵. Tak widziany streaming wpisuje się w krajobraz mentalny nakreślony przez wielu wczesnych apologetów Internetu drugiej generacji. Szczególnie ważne spośród proponowanych przez nich pojęć to koncepcja kultury partycypacji⁶, ekonomii daru⁷ i długiego ogona⁸ oraz przywołana już figura użytkownika-twórcy-producenta.

Krytyczna dyskusja z ową idylliczną mitologią web 2.0 rozpoczęła się niemal jednocześnie z proklamowaniem nowej ery Internetu. Skrótowe choćby przedstawienie zasadniczych kierunków tej krytyki dalece wykracza poza ramy tego tekstu⁹. Kluczowym jednak kontekstem dla zamieszczonych poniżej rozważań nad znaczeniem dla współczesnej kultury samej technologii mediów streamingowych oraz wykorzystujących ją serwisów jest sformułowana przez Shoshanę Zuboff koncepcja kapitalizmu inwigilacyjnego, opartego na władzy instrumentalnej. Stanowi ona podsumowanie wspomnianej debaty krytycznej i lokuje się w ra-

mach szerokiej dyskusji nad algorytmizacją współczesnej kultury¹⁰. W tym ujęciu streaming to już nie „tylko technologia”, ale jedna z fundamentalnych form (mechanizmów) sprawowania kontroli i władzy nad społeczeństwem, wyznaczająca jednocześnie konstytutywne ramy obecnej kultury. Rozróżnienie na technologię *per se* i technologię władzy ma zasadnicze znaczenie dla zrozumienia logiki kapitalizmu inwigilacyjnego, a przede wszystkim określenia miejsca technologii w specyficznych dla niego sieciach relacji władzy. O ile bowiem kapitalizm inwigilacji nie może istnieć bez technologii cyfrowych, o tyle one same w sobie nie stanowią, wedle badaczki, jego źródła: *należy przestać mylić kapitalizm nadzoru z technologiami, które stosuje. Kapitalizm nadzoru nie jest technologią; jest to logika, która stoi za technologią i zarządza nią. Kapitalizm nadzoru jest formą rynkową, którą raczej trudno sobie wyobrazić poza środowiskiem cyfrowym, ale nie jest tym samym, co „cyfrowość”*¹¹.

Choć technologie cyfrowe są profilowane w taki sposób, zarówno na poziomie czysto technicznym, infrastrukturalnym, jak i organizacyjnym, by służyć interesom kapitalistów nadzoru, to nie stanowią jedyne źródła przyczyn obecnego żywiołu władzy instrumentalnej – zdaniem Zuboff bezprecedensowego i zarazem niezwykle trudnego do rozpoznania, a tym bardziej okiełznania. Oczywiście technologie nie muszą funkcjonować w takim reżimie władzy. Istnienie przestrzeni dla alternatywnego określenia ich miejsca w kulturze przez stosunkowo niezależne od kapitału regulacje kształtowane w ramach porządku demokratycznego może napawać optymizmem¹². Równocześnie jednak monopolistyczna pozycja globalnych hegemonów medialnych stawia pod znakiem zapytania skuteczność jakiegokolwiek demokratycznej kontroli zewnętrznej. Zasadniczy problem tkwi w swoistym determinizmie technologicznym, którym jest przesycona retoryka stosowana przez kapitalistów nadzoru. Z jednej strony, wyrasta ona z motywowanej dbałością o własność intelektualną strategii ukrywania technicznej specyfiki stosowanych narzędzi, przede wszystkim algorytmów, skutkującej efektem *czarnej skrzynki*¹³. Z drugiej strony, mamy hipokryzję właścicieli konglomeratów medialnych, objawiającą się w deklaratywnej dbałości o użytkowników przy faktycznym ich uprzedmiotowieniu i utowarowieniu. Z trzeciej zaś, w dyskursie tym ujawnia się cyniczna gra znaczeniami, w której ignorancja, wygodnictwo, lenistwo intelektualne oraz cyfrowy analfabetyzm społeczeństwa są wykorzystywane do konstruowania i narzucania właściwej wizji technologii, przedstawianej jako jedyna możliwa, bo wynikająca jakoby z samej jej istoty. Jak pisze Zuboff, specyficzna dla tego typu kapitalizmu retoryka ujmuje rozwój cywilizacji technicznej w kategoriach technologicznej nieuchronności. Wreszcie czwartym czynnikiem jest tu technologiczny solucjonizm, rozumiany za Morozovem jako postawa oparta na założeniu, że wszelkie problemy społeczne, ekonomiczne czy polityczne mogą zostać skutecznie rozwiązane za sprawą już istniejących oraz nowych narzędzi technicznych¹⁴. W efekcie takie pojmowanie technologii manifestuje się w upowszechnianym przez kapitalistów nadzoru przeświadczeniu, że to właśnie oni dysponują konieczną dla uszczęśliwienia ludzkości ekspercką, swoiście tajemną wiedzą inżynierską.

Rekonstruując i analizując ewolucję mechanizmów kapitalizmu inwigilacji, amerykańska autorka ukazuje jednocześnie, w jaki sposób specyficzne narzędzia Internetu drugiej generacji (szeroko rozumiane media społeczne, w tym

streaming) zostały zawłaszczone przez hegemonicznych graczy rynkowych, a następnie ukształtowane tak, by służyć bezwzględnemu egzekwowaniu władzy instrumentalnej. Korzystając z niej, realizują swoje interesy ekonomiczne, ale także prowadzą szeroko zakrojony program kształtowania nowego społeczeństwa i kultury, w których dominującą rolę odgrywa bezosobowy, nie-ludzki, wszechobecny i niemal wszechmogący aparat cyfrowy, zwany przez Zuboff Wielkim Innym (*Big Other*). To *sensoryczna, obliczeniowa, podłączona kukielka, która renderuje, monitoruje, oblicza i modyfikuje ludzkie zachowanie. Wielki Inny łączy te funkcje poznania i działania, aby wytworzyć wszechobecne i bezprecedensowe środki modyfikacji behawioralnej. Logika ekonomiczna kapitalizmu nadzoru podporządkowana jest ogromnym możliwościom Wielkiego Innego w zakresie budowania władzy instrumentalnej, zastępując inżynierię dusz inżynierią zachowania*¹⁵. Porównując władzę instrumentalną z innymi pokrewnymi formami, przede wszystkim z władzą totalitarną, z którą współcześnie jest ona często niesłusznie utożsamiana, Zuboff podkreśla jej formacyjny charakter, wyrażający się w dążeniu do kontrolowania i kształtowania wszelkich ludzkich aktywności, a przede wszystkim zachowań konsumenckich, przy wykorzystaniu chłodnej algorytmicznej kalkulacji, nieustannym gromadzeniu i przetwarzaniu danych, czego ostatecznym celem jest uzyskanie wiedzy co do przyszłych działań użytkowników/konsumentów. Wskazując ścisły związek władzy instrumentalnej z XX-wiecznym behawioryzmem, reprezentowanym przede wszystkim przez Burrhusa Frederica Skinera, badaczka podkreśla, że istotą kapitalizmu inwigilacji jest dążenie do maksymalizacji zysku na drodze modyfikacji behawioralnej. Technologiczny Wielki Inny umożliwia ten proces, gdyż oferuje nieznane wcześniej możliwości automatyzacji procesów zbierania i opracowywania wielkich danych, a przede wszystkim pozwala na przewidywanie i programowanie ludzkich zachowań. Tak pojmowane technologie cyfrowe to narzędzia predykcyjne i narzędzia modyfikacji behawioralnej. W dobie wszechobecnego Wielkiego Innego celem nie jest już jedynie kontrola przepływów informacji, lecz projektowanie przyszłości. To właśnie do inżynierii behawioralnej zmierzała sterowana przez kapitalistów nadzoru ewolucja Internetu drugiej generacji: *ta kreślona piętnaście lat trajektoria oddala się od automatyzowania przepływów informacji o tobie, a zbliża do automatyzowania ciebie*¹⁶.

Dalsza część tego tekstu będzie poświęcona próbie rozpoznania mechanizmów owej automatyzacji. Najpierw skupię się na ukazaniu ewolucji web 2.0, a szczególnie mediów streamingowych, w kierunku władzy instrumentalnej. Następnie, odnosząc się przede wszystkim do przykładu serwisu muzycznego Spotify, jednego z najpotężniejszych dziś graczy kapitalizmu inwigilacji, prześledzę główne mechanizmy tejże władzy. Wskażę je, analizując wpięty model biznesowy serwisów streamingowych, by dalej skoncentrować się na najważniejszych technikach i taktach jej sprawowania, ujawniających się przede wszystkim na poziomie projektowania doświadczenia użytkownika. Kluczowe dla refleksji nad streamingiem jako jedną z najważniejszych technologii władzy w dobie kapitalizmu inwigilacji będą następujące pytania: kto i w jaki sposób kontroluje dane w serwisach streamingowych? Jak przedstawiają się specyficzne dla nich relacje władzy? Jakie mechanizmy władzy określają i aktywizują te relacje? Wreszcie, *last but not least*, jaką pozycję w sieci relacji władzy zajmują poszczególne

podmioty w niej funkcjonujące czy w nią uwikłane? A przede wszystkim, jakie miejsce zajmują w niej użytkownicy?

Ewolucja mediów streamingowych. Ku władzy algorytmicznej

Dzisiejszy krajobraz mediów streamingowych jest niezwykle rozległy i różnorodny – do tego stopnia, że zadanie znalezienia wspólnego mianownika dla platform operujących treściami zróżnicowanymi ze względu na specyfikę medialną komunikatu (film, telewizja, muzyka, słowo mówione, gry), modele produkcji (profesjonalny i amatorski), formy dystrybucji (VoD, *live*), rodzaje dostępu (płatny, darmowy), możliwości operowania treściami przez użytkowników (ograniczenie lub swoboda udostępniania, komentowania, wtórnego wykorzystania) wydaje się co najmniej trudne. Czy poza czysto technicznymi wyznacznikami streamingu jest możliwe wskazanie jakichkolwiek innych wspólnych właściwości współczesnych mediów streamingowych i gdzie należałoby ich poszukiwać?

Bogata literatura przedmiotu wskazuje, że tym, co łączy wszystkie media streamingowe, jest z jednej strony przebieg ich ewolucji, z drugiej zaś ich status kulturowy, znaczenie i rodzaj wpływu na kształt współczesnej kultury, ze szczególnym uwzględnieniem specyficznego modelu uczestnictwa w niej i doświadczenia jej treści. Istotne dla zrozumienia aktualnej specyfiki tych mediów są kategorie algorytmu i tak zwanego zwrotu algorytmicznego¹⁷. Liczni badacze, analizujący tak odmiennie platformy streamingowe, jak YouTube¹⁸, Netflix¹⁹, Twitter (obecna nazwa: X)²⁰, TikTok²¹, Spotify²², a także prowadzący badania cross-platformowe²³, zgodnie wskazują, że dla rozwoju streamingu fundamentalne znaczenie miało wprowadzenie i szybki rozwój tak zwanych inteligentnych algorytmów (*smart algorithms*), umożliwiających dynamiczne pozyskiwanie i przetwarzanie wielkich danych w celu personalizacji i indywidualizacji zawartości serwisów. Wyznaczając główne etapy ewolucji streamingu, Arnt Maasø i Hendrik Storstein Spilker²⁴ podkreślają, że zwrot algorytmiczny przejawia się nie tylko w zastosowaniu nowych rozwiązań technicznych, ale i w samych konsekwencjach dla kultury, w której streaming staje się jednym z podstawowych modeli partycypacji²⁵. Każda z trzech wymienionych przez autorów faz rozwoju jest ściśle związana z dominującym w danym okresie stylem uczestnictwa w kulturze, praktykami kulturowymi i podejściem do treści – ich tworzenia, dystrybucji i doświadczenia. Pierwszy okres – faza nielimitowanego dostępu (*The Unlimited-Access Phase*) – przypadający na lata 2008-2011, charakteryzował się oddolnym, pozainstytucjonalnym, uwolnionym z okowów tradycyjnego rynku medialnego obrotem treści przy wykorzystaniu technologii P2P. Ta faza radykalnej demokratyzacji dostępu i niemal anarchicznej wolności użytkowników w dysponowaniu zasobami była najbliższa ideałom kultury partycypacji, sformułowanym przez Jenkinsa i Lessiga. Drugi etap ewolucji – faza streamingu społecznościowego (*The Social-Streaming Phase*) – z lat 2011-2014, wiązał się z dynamiczną ekspansją serwisów społecznościowych opartych na praktykach dzielenia się zasobami (*sharing*), w którym jednak zindywidualizowane relacje pomiędzy uczestnikami wymiany

zostały zastąpione logiką wspólnotowych rekomendacji i naśladownictwa. O ile w obu wcześniejszych fazach kluczową pozycję w procesach dystrybucji, selekcji i kategoryzacji zawartości odgrywali użytkownicy, o tyle trzeci etap ewolucji streamingu, trwający zdaniem autorów do dzisiaj – faza streamingu algorytmicznego (*The Algorithmic-Streaming Phase*) – to czas automatyzacji procesów związanych z zarządzaniem zawartością, dystrybucją oraz doświadczaniem treści, przy użyciu mechanizmów algorytmicznej agregacji danych o użytkownikach, personalizacji dostarczanej im oferty oraz predykcji zachowań konsumenckich. Aktywni, poszukujący, współpracujący ze sobą i dzielący się zasobami użytkownicy tracą centralną pozycję na rzecz nowych, poza-ludzkich, technologicznych aktorów w postaci algorytmów przejmujących istotną część ludzkiej sprawczości.

Konsekwencje algorytmizacji streamingu przejawiają się nie tylko w zmianie pozycji użytkowników, formach relacji społecznych kształtowanych w obrębie serwisów i pomiędzy nimi, ale także w przekształceniach sposobów doświadczania treści (*User Experience*). Doświadczenie to ewoluuje wraz z redystrybucją sprawczości. Nie chodzi tutaj, rzecz jasna, o jawne ograniczanie możliwości decyzyjnych i indywidualnych praktyk odbiorczych użytkowników. Redystrybucja sprawczości odbywa się pod osłoną retoryki akcentującej funkcje algorytmów jako pomocnych, życzliwych asystentów i przewodników, umożliwiających efektywne i satysfakcjonujące nawigowanie po nieskończonych ocenach treści. Jak wskazują Maasø i Storstein Spilker: *Promocja serwisów nie odbywa się już pod hasłem odkrywania czy doświadczenia wspólnotowości, ale przez podkreślanie wygody i komfortu, jakie oferują, jak w reklamie Spotify'ą z 2018 r.: „Teraz możesz mniej nawigować, a więcej słuchać”*²⁶. Nie zmienia to faktu, że algorytmy, choć działają w tle, niczym swoista „technologiczna nieświadomość”, jak zauważa David Beer, w znaczący sposób wpływają na wartościowanie treści kultury, asystując w tym procesie przez „podpowiadanie” określonych wyborów, selekcjonowanie, kategoryzowanie i hierarchizowanie treści²⁷. Tym samym sprawczość użytkowników, ich świadoma decyzyjność zostaje w znacznym stopniu ograniczona, oddana w zamian za efektywne korzystanie z nieograniczonej oferty. Co więcej, w charakterystycznym dla algorytmicznej fazy rozwoju mediów streamingowych modelu prezentacji i konsumpcji treści kulturowych, który za Terje Colbjørnsenem nazwiemy modelem *zjedz, ile możesz (all-you-can-eat offer)*²⁸, nadpodaż i tempo rozwoju oferty w istotny sposób wpływają na samodzielne czy choćby oparte na rekomendacjach społecznościowych orientowanie się w gąszczu nieustannie rozrastających się baz danych. Wskutek tego korzystanie z asysty algorytmów nie jest już dobrowolne, nie jest wyborem użytkownika, lecz staje się oczywistą koniecznością. W ten sposób, z jednej strony, *algorytmiczny „gatekeeping” dokonuje za nas wyborów, kształtuje nasz smak i preferencje*²⁹, cenzurując tym samym dostęp do treści i jednocześnie wyznaczając hierarchie wartości kulturowych. Z drugiej jednak, jak się wydaje, algorytmy odpowiadają na zapotrzebowanie odbiorców i spełniają jego czy jej oczekiwania. Dzieje się tak, gdyż działają one predykcyjnie, wykorzystując agregowane dane o wszelkich aktywnościach użytkownika. Znajac osoby użytkujące media lepiej niż one same, pracują nie tylko w ich imieniu, nie tylko wykonują za nie żmudne i czasochłonne zadania selekcji i oceny; przyjmują postać nierozzerwalnie z użytkownikiem złączonego cienia, drugiego ja, swoistego technologicznego sobowtóra.

Ten specyficzny mechanizm przeniesienia, delegowania sprawczości na technologicznego Wielkiego Innego ma jeszcze inny efekt. Myląc własną sprawczość z tą, którą dysponuje algorytm, użytkownik staje się podatny na jego wpływ. Jest przez niego kształtowany w procesie ciągłego sprzężenia zwrotnego, w którym samodzielne decyzje coraz trudniej oddzielić od automatycznie generowanych odpowiedzi. Algorytmiczna nieświadomość wpływa na zachowania odbiorców, modelując je w zgodzie z niejawnymi, ukrytymi w „czarnej skrzynce” technologii intencjami, celami, zasadami. Proces maszynowego uczenia się pozwala inteligentnym algorytmom przekształcać się zgodnie z pozyskiwanymi i przetwarzanymi przez nie informacjami o użytkowniku. Jednak upodobniając się do niego, dostosowując się do zachowań odbiorczych, jednocześnie działa niezależnie – jest Inny nie tylko ze względu na status ontologiczny, ale przede wszystkim z uwagi na wpisana weń, bynajmniej nie neutralna, intencjonalność. Udając sprzymierzeńca użytkownika, algorytm działa w interesie swoich twórców i właścicieli. Dyskretnie, niejawnie, w tle odbywa się proces modelowania czy wręcz wytwarzania pożądanego przez dysponentów algorytmu indywidualnego użytkownika, a co za tym idzie – także kształtowania relacji społecznych i kultury.

Algorytmy są zawsze wzorowane na określonych wizjach świata. Są tworzone z myślą o określonych rezultatach, które mają sprzyjać ekonomicznym, światopoglądowym, politycznym i wszelkim innym partykularnym interesom ich dysponentów. Nie tylko powstają w kontekście społecznym, ale też stanowią jego integralną część; odwzorowują relacje władzy, ale też, będąc elementem sieci władzy, aktywnie wpływają na formę budowanego przez nie świata. Są wplecione w praktyki życia codziennego, mając na nie znaczący, choć trudny do dostrzeżenia wpływ³⁰. Jak wskazuje Lucas Introna³¹, użytkownik staje się swoistym produktem, nieustannie projektowanym przez algorytm; jego sprawczość podlega stałemu kodowaniu (*encoding of human agency*). Prowadzi to do wielowymiarowej alienacji użytkownika. Nie tylko przestaje on mieć decydujący wpływ na to, jakich wyborów dokonuje czy jakie aktywności podejmuje. Ograniczone zostają także jego możliwości dysponowania i zarządzania treściami oraz tym, w jaki sposób do nich dociera, doświadcza ich i jak je wykorzystuje³². Wyobcowanie dotyczy sprawczości indywidualnej, ale też wszelkich praktyk kulturowych w asyście Wielkiego Innego. W tym przejawia się totalizująca, choć nie totalitarna, władza instrumentalna.

Streamingowe mechanizmy władzy instrumentalnej

Istotą władzy instrumentalistów jest operowanie na odległość i skryte ruchy. Nie umacnia się ona poprzez terror, morderstwa, zawieszenia działania instytucji demokratycznych, masakry lub wykluczenie – rośnie w siłę dzięki deklaracjom, samozwańczej autoryzacji, retoryce przekłamania, eufemizmom i dyskretnym, zuchwałym zakulisowym posunięciom, które za wszelką cenę mają nie trafiać do społecznej świadomości, w procesie zastępowania indywidualnej wolności wiedzą innych, zastępowania społeczeństwa przewidywalnym organizmem. Władza ta nie konfrontuje się z demokracją, ale raczej niszczy ją od wewnątrz, karczując bujne obszary ludzkich możliwości i samopoznania potrzebnych do podtrzymania życia na demokratycznych zasadach³³.

Skrajna racjonalność przejawiająca się w inżynierskim podejściu do wszystkich sfer ludzkiej aktywności. Instrumentalne traktowanie człowieka-użytkownika w kategoriach źródła informacji mających konkretną wartość rynkową, ale też przedmiotu manipulacji, formowania, kształtowania, inżynierii behawioralnej, której ostatecznym celem jest wyprodukowanie maksymalnie przewidywalnego konsumenta, żyjącego jednak w iluzji sprawczości, w rzeczywistości zaś nie tylko kierowanego, ale wręcz sterowanego za pomocą niewidzialnej, a przynajmniej trudnej do dostrzeżenia perswazji technicznej. Ograniczenie indywidualnej wolności użytkownika na rzecz nieograniczonej wiedzy o aktualnych, lecz przede wszystkim przyszłych, przewidywanych i projektowanych zarazem jego/jej działaniach – wiedzy, której dysponentami i operatorami są właściciele technicznego Wielkiego Innego. Wszystkie te cechy władzy instrumentalnej, charakterystyczne dla całego kompleksu technologii web 2.0, odnajdujemy także w przypadku mediów streamingowych. Choć zasadą kapitalizmu inwigilacji jest maskowanie mechanizmów władzy, ujawniają się one przy bliższym spojrzeniu na model biznesowy, ale też na poziomie konkretnych rozwiązań w zakresie projektowania doświadczenia użytkownika. Prześledzimy je na przykładzie muzycznego serwisu streamingowego Spotify, od dłuższego czasu dominującego gracza w tym sektorze przemysłów kulturowych. Przypadek ten jest godny szczególnej uwagi nie tylko ze względu na pozycję rynkową, największą popularność oraz fakt, że stanowi on swoisty archetyp muzycznego serwisu strumieniowego, ale przede wszystkim dlatego, iż w praktykach biznesowych oraz podejściu do użytkowników Spotify możemy odnaleźć najbardziej charakterystyczne przejawy władzy instrumentalnej.

Model biznesowy jako władza instrumentalna

Relacje władzy w mediach streamingowych mają charakter sieciowy, są oparte na nieustannych przepływach informacji, które nie poddają się równoważnej kontroli różnych podmiotów tworzących te relacje. Brak równomierności dotyczy nie jedynie kompetencji, praw i sprawczości poszczególnych aktorów, ale też zależności między nimi. Terje Colbjørnsen, autor koncepcji sieci streamingowej (*the streaming network*), odwołując się do trzech koncepcji władzy w usieciowionym świecie – władzy sieci Castellsa³⁴, władzy platform Evensa i Dondersa³⁵ oraz władzy algorytmicznej w ujęciu Buchera³⁶ – wskazuje, że kluczowe dla zrozumienia zachodzących w nich relacji jest pytanie o prawa dostępu i zasady określające sprawczość poszczególnych tworzących je podmiotów (wytwórców zawartości, wydawców, właścicieli mediów streamingowych – platform streamingowych, hardware'u i software'u – oraz użytkowników) w zakresie dystrybucji (przepływów) i operowania zawartością cyfrową. Pisze, ujmując sprawę skrótowo, że specyfika władzy w sieciach streamingowych sprowadza się do pytania: *Kto ma przyzwolenie na podejmowanie określonych działań, kto podejmuje decyzje i kto na tym zyskuje?*³⁷.

Władza instrumentalna jest ściśle powiązana z charakterystycznym dla sieci streamingowych modelem biznesowym, opisywanym jako kapitalizm platformowy³⁸. Charakteryzuje go przede wszystkim nowy reżim dystrybucji towa-

rów i usług, w którym istotną rolę odgrywają serwisy internetowe działające jako swego rodzaju centra zarządzania zawartością. Zarządzanie to nie polega jednak na przekazywaniu praw własności do dystrybuowanych dóbr, lecz na udzielaniu ograniczonego dostępu do treści zgromadzonych w bazach danych pozostających w ich dyspozycji³⁹. Platformy pełnią funkcję pośredników nie tylko umożliwiających interakcje pomiędzy różnymi uczestnikami sieciowych rynków wielostronnych, ale przede wszystkim określających zasady działania relacji pomiędzy różnymi stronami, a więc w przypadku platform streamingowych między wytwórcami, wydawcami i użytkownikami. Ponieważ zasadniczym gwarantem dochodów platform działających w obszarze przemysłów kulturowych jest intensywność i ciągłość interakcji, kluczową rolę w ich funkcjonowaniu odgrywa stymulowanie aktywności użytkowników i zarządzanie ich zaangażowaniem. Srnicek stwierdza, że jedną z głównych tendencji ewolucyjnych platform jest przyjmowanie przez nie pozycji *gatekeeperów partycypacji*⁴⁰. W tym aspekcie modelu biznesowego serwisów streamingowych najjaskrawiej manifestuje się działanie mechanizmów kapitalizmu inwigilacji. Nadrzędną pozycję w sieci władzy streamingowej zajmują oczywiście operatorzy dysponujący technologią. To oni, występując z pozycji hegemonicznych, ustanawiają zasady współpracy z twórcami i wydawcami oraz warunki, na jakich użytkownicy-klienci mogą korzystać z udostępnianych zasobów. Przykład serwisu Spotify ukazuje, na jakich obszarach działa władza instrumentalna na poziomie strategii biznesowej.

Najszerzej komentowanym wyrazem dominacji Spotify nad twórcami jest oczywiście kwestia wysokości honorariów autorskich. Wzbudzające uzasadnione kontrowersje stawki proponowane przez serwis za odtworzenie utworu nie są wszakże jedynym ani najważniejszym przejawem władzy instrumentalnej. Na zdecydowanie większą uwagę zasługują w tym kontekście bardziej subtelne formy wpływu na praktykę artystów, powiązane wprost z podstawowymi mechanizmami władzy kuratorskiej, jakimi są playlisty oraz specyficzna ich odmiana w postaci *Spotify Radio*, czyli wyrafinowanego systemu rekomendacji oferującego użytkownikom spersonalizowane, potencjalnie nieskończone doświadczenie przepływu muzyki. Logika playlist stanowi radykalne odejście od wcześniej obowiązującego w branży muzycznej sposobu rozumienia twórczości. Polega ona na operowaniu pojedynczymi utworami zestawianymi w nieskończonej liczbie konfiguracji na mocy decyzji edycyjnych współpracujących nie-ludzkich i ludzkich aktorów⁴¹. Ponieważ odsłuchiwanie playlisty stanowi domyślny wariant doświadczenia muzyki w Spotify, a tym samym – podstawowy mechanizm monetyzacji twórczości, w istotny sposób wpływa na przeobrażenia praktyk artystycznych. Ważną konsekwencją jest zmiana sposobu myślenia o kompozycji. Utwory są poddawane reżimowi ekonomii uwagi, co przekłada się wprost na ich konstrukcję (np. brak instrumentalnego intro, dominacja chwytliwych, powtarzalnych motywów wprowadzanych od początku kompozycji), długość, ale też osłabienie znaczenia ich umiejscowienia w kontekście większej całości, jaką tradycyjnie był album. De- i rekontekstualizacja poszczególnych utworów to kolejny wymiar dyktatu playlist. Autorski zamysł, przejawiający się w usytuowaniu kompozycji w strukturze albumu, zostaje zakwestionowany i zastąpiony nową logiką konstrukcyjną, całkowicie wyjętą spod kontroli autorskiej i warunkowana

płynnymi zasadami władzy algo-toryjnej (*algotorial*). Co więcej, artyści nie mają wpływu na wybór playlist, na których znajdują się ich kompozycje, ani na ich umiejscowienie w obrębie danej całości. Takie operacyjne i instrumentalne podejście do treści, którymi dysponuje Spotify, ujawnia się także w ubezwłasnowolnieniu artystów i wydawców w zakresie reklamowego wykorzystania ich twórczości, przede wszystkim w przypadku darmowej wersji serwisu. Także sponsorowane czy przypisane do określonych kategorii playlisty są kształtowane z pominięciem ich głosu.

Kolejną istotną konsekwencją dominacji modelu reprezentowanego przez Spotify jest przyjmowanie przez artystów, ale przede wszystkim przez wydawców i promotorów, inżynierskiego podejścia do zarządzania praktykami twórczymi i tekstami kultury. Narzędzia do sprawdzania statystyk oferowane przez Spotify sprawiają, że działania te przestają służyć zarządzaniu zawartością, a stają się formą doświadczenia kulturowego. Wszystkie opisane mechanizmy władzy instrumentalnej wykorzystywane przez Spotify w relacjach z twórcami i wydawcami skutkują, jak zauważają Nieborg i Poell⁴², stopniowym przekształceniem ich w dostawców treści zoptymalizowanego na potrzeby serwisu. W ten sposób dokonuje się równocześnie przemodelowanie produkcji kulturowej według logiki kapitalizmu platformowego.

O ile w przypadku twórców, wydawców i promotorów możemy coraz częściej zauważyć skuteczne próby negocjowania swojej pozycji w obrębie sieci streamingowej Spotify⁴³, o tyle pozycja użytkowników-klientów jest definiowana przez serwis zdecydowanie bardziej jednostronnie. Na najbardziej podstawowym poziomie objawia się to w kategoryczności warunków użytkowania serwisu. Są one kształtowane wedle zasady *no opt out*, co oznacza, że swoboda wyboru jest tu jedynie iluzoryczna. Niezgoda na te warunki uniemożliwia po prostu korzystanie z serwisu, zaś próby ich negocjowania zazwyczaj nie przynoszą efektów.

Inne mechanizmy ograniczające sprawczość odbiorców Spotify dotyczą możliwości dysponowania zasobami, nierównej dystrybucji wiedzy i władzy kuratorskiej. Skoro treści nie stanowią materialnej i/lub cyfrowej własności użytkowników, możliwości dysponowania nimi również zostają ograniczone – zarówno w wymiarze czysto mentalnym (możliwości odnoszenia się do tekstów, ich analizy, interpretacji, kreatywnej recepcji), jak i materialnym (brak szansy na niezależną od operatorów sieci streamingowych dystrybucję materiałów, ich wtórne użycie czy przekształcenia)⁴⁴. Zmianę tę Colbjørnsen podsumowuje krótko i dosadnie: *Zasada tymczasowego dostępu ogranicza sprawczość użytkowników*⁴⁵.

Podobnie skutkuje nierównomierna dystrybucja wiedzy. O ile operatorzy platform streamingowych w bezwzględny sposób wykorzystują wszelkie możliwe ślady pozostawiane w sieci przez użytkowników do „uczenia” algorytmów, ale też do kontrolowania dostępu do usług, o tyle wiedza o ich poczynaniach jest w dużym stopniu niejawna dla klientów. Nie dotyczy to jedynie wspomnianej wcześniej intencjonalnej nietransparentności zawieranych między platformami a użytkownikami umów, określających zasady korzystania z serwisów. Przede wszystkim ujawnia się to na poziomie mechanizmów algorytmicznego profilowania uwagi użytkowników oraz sterowania nią. Istotną formą władzy, która opiera się na nierównowadze wiedzy, jest władza kuratorska, polegająca na nie-



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

ustannym „wyręczaniu” użytkowników w trudzie poszukiwania i selekcji treści. Jak zauważa Robert Pray⁴⁶, tworzenie playlist, podsuwanie nowości i wszelkie inne formy podpowiedzi wskazują na złożony system zależności między właścicielami platform, udziałowcami, reklamodawcami, wydawcami i twórcami. W układzie tym użytkownik sytuuje się na samym końcu łańcucha interesów.

Sytuacja ta doskonale obrazuje również opisywany przez Zuboff iluzjonistyczny wymiar kapitalizmu inwigilacji, realizujący się w nieustającym podkreślaniu wolności użytkownika w zakresie doboru treści, przy jednoczesnym edytowaniu, kategoryzowaniu, hierarchizowaniu tych treści według nieoczywistych i niejasnych zasad służących przede wszystkim interesom właścicieli serwisów. Tak ujawnia się paradoks streamingu – nieskończenie różnorodna oferta w praktyce zderza się z dalece zhomogenizowanym odbiorem. Użytkownicy, jak dowodzą tego badania empiryczne⁴⁷, najczęściej nie podejmują trudu samodzielnego poszukiwania treści, zdając się na wygodę korzystania z systemu algorytmicznych podpowiedzi i wpadając tym samym w swoistą „pułapkę rekomendacji”⁴⁸. Ten aspekt władzy instrumentalnej serwisów streamingowych, w tym Spotify, jest ściśle powiązany z projektowaniem interakcji i doświadczenia użytkownika.

Instrumentalizacja doświadczenia użytkownika

Nie ulega wątpliwości, że oferowany przez serwisy streamingowe nowy model konsumpcji produktów kulturowych ma także wiele pozytywnych aspektów. Finansowa przystępność oferowanych usług, niskokosztowy, w porównaniu z tradycyjnym modelem dystrybucji, dostęp do ogromnych baz danych agregowanych w jednym miejscu, możliwości ich samodzielnej, stosunkowo prostej eksploracji, personalizacja sposobów użycia, ale także dbałość o komfort i atrakcyjność użytkowania, wyrażająca się w starannym projektowaniu doświadczenia interaktywnego UX (*User Experience*) i UI (*User Interface*) to elementy, które stanowią główne powody popularności tych serwisów.

Jeśli jednak spojrzeć z innej perspektywy, okaże się, że ostatni z tych obszarów to kolejne istotne pole egzekwowania władzy instrumentalnej. W tym kontekście kluczowymi elementami streamingowego UX/UI są: organizacja informacji w panelu użytkownika służąca określonej ukierunkowaniu aktywności, umiejscowienie i hierarchizacja funkcjonalności ze szczególnym uwzględnieniem rekomendacji rozumianych jako podstawowe narzędzie sterowania nawigacją oraz domyślny mechanizm płynnego prolongowania odtwarzania (*flow prolonging*), zapewniający ciągłość swobodnego, a przede wszystkim zautomatyzowanego doświadczenia odbioru (dzięki funkcji autoodtwarzania), niewymagającego aktywności użytkownika. Wszystkie te elementy mają pomóc we wprowadzeniu odbiorcy w stan błogiego zanurzenia w wygenerowanej przez serwis, spersonalizowanej, bezkresnej przestrzeni kontentu. Równocześnie stanowią one swoiste bezpieczniki, ograniczające niekontrolowaną, samodzielną, a tym samym niezgodną z interesami serwisu aktywność użytkowników.

Jak większość serwisów streamingowych, także Spotify wita klientów standardowym oknem interfejsu, którego konfiguracja może podlegać tylko niewiel-

kiej modyfikacji z ich strony. Interfejs ten, bez którego dostęp do treści jest niemożliwy, ma przemyślaną strukturę. Zaktualizowana w 2023 r. wersja serwisu, choć reklamowana jako rewolucyjna, oferująca większą łatwość w indywidualnym wyszukiwaniu treści, upraszczająca komunikację pomiędzy użytkownikami i zachęcająca do aktywnego reagowania na dostępne materiały, zachowuje jednak zasadnicze cechy obowiązującego wcześniej standardu. Po wybraniu jednej z dwóch głównych opcji (muzyka i podcasty) ukazuje się podstawowy interfejs użytkownika. Wyeksponowane miejsce zajmują w nim wyróżnione przez serwis powiadomienia (można je wprowadzić ukryć w wersji premium) oraz sugerowane treści i playlisty. Podobnie jak we wcześniejszych wersjach, opcja wyszukiwania jest umiejscowiona na marginesie okna (wersja desktopowa) lub u dołu ekranu (aplikacja mobilna). Tak zdefiniowane relacje pomiędzy poszczególnymi elementami interfejsu pozwalają ukierunkować uwagę użytkowników i sterować ich aktywnością. Owszem, jedną z istotnych, wyraźnie podkreślonych opcji jest funkcja dodawania materiałów do indywidualnej biblioteki, jednak podobnie jak funkcje polubień i komentowania służy ona przede wszystkim profilowaniu użytkowników w celu skuteczniejszego dostosowania zawartości do ich preferencji za sprawą natywnych dla serwisu mechanizmów algo-toryjnego kuratorstwa.

W aktualnej wersji interfejsu specyfika wyświetlanych rekomendacji nie zmieniła się w zasadniczy sposób. Mamy tu oczywiście sztandarowe produkty Spotify (*Recommended for you*, *Discover weekly*, *Daily mix*) oraz playlisty, z których korzystaliśmy wcześniej, a dodatkowo te, które są z nimi powiązane przez specyfikę gatunkową czy osoby artystów. Mamy też zestawienia dopasowane do naszych emocji i nastroju. Analiza ich zawartości oraz struktury (kolejność utworów, powtarzalność autorów, wykonawców i kompozycji) prowadzi do wniosku, że algo-toryjne kuratorstwo stosowane przez Spotify wprowadziło bardzo dobrze odczytuje preferencje użytkownika, jednak zarazem zamyka go w dość szczelnej bańce gustu i upodobań, skutecznie ograniczając swobodną eksplorację bazy danych⁴⁹.

Celem systemu rekomendacji jest wytworzenie bliskiej relacji użytkownika z serwisem, który jawi się jako osobista przestrzeń organizowana z myślą o odbiorcy i w zgodzie z jego potrzebami. Odzwierciedlając w proponowanej zawartości preferencje użytkownika, system rekomendacji ogranicza jednocześnie możliwości wykroczenia poza dobrze znany, estetycznie bezpieczny obszar. Stwarza iluzję sprawczości, gdyż w podsuwanych nam propozycjach rozpoznajemy własne intencje i potrzeby. Automatyczna ich realizacja zwalnia nas z trudu dokonywania wyborów, przy jednoczesnej satysfakcji z doświadczenia.

Procesy te podlegają intensyfikacji za sprawą mechanizmu *flow prolonging*. Jego specyfika nie polega jednak na nadawaniu określonego kierunku aktywnościom użytkownika przez oferowanie mu sprofilowanych ścieżek poruszania się w obrębie serwisu. Zasadą jest tutaj maksymalne ograniczenie konieczności dokonywania indywidualnych wyborów po tej pierwszej decyzji, inicjującej trwającą potencjalnie w nieskończoność procesję dźwięków. Oczywiście także tutaj kluczowe dla doświadczenia użytkownika jest poczucie, że proponowany ciąg utworów odzwierciedla jego potrzeby. Jednak efektem jest w tym przypadku niemal całkowite ubezwłasnowolnienie. Ma ono wprowadzić charakter dobrowolny i oferuje komfort nieangażowania się w selekcję i hierarchizację treści, ale też służy po prostu interesom serwisu.

Spotify Radio, działające w trybie autoodtworzenia, to chyba najbardziej zaawansowana forma eksploatacji użytkownika. Umożliwia bowiem niemal niekontrolowaną manipulację udostępnianymi treściami, przy jednoczesnym maksymalnym ograniczeniu wpływu użytkownika na kuratorską aktywność dysponentów serwisu.

Możliwości oporu?

Przywołany w charakterze motta tego tekstu krótki dialog zaczerpnięty z pierwszego odcina najnowszego sezonu serialu *Czarne lustro* wskazuje na zasadniczy dylemat związany z dominacją mediów streamingowych w kulturze współczesnej. Nie chodzi tu jednak tylko o najbardziej oczywiste skojarzenia z kwestiami dotyczącymi praw autorskich, komercyjnego dyktatu hegemonów medialnych, wyzysku sektora kreatywnego przez bezwzględnych graczy kapitalizmu inwigilacji czy wreszcie niezwykle aktualnych wyzwań wynikających z wzrastającego znaczenia zautomatyzowanej pseudokreatywności, której symbolem stał się ChatGPT i możliwości, jakie technologia sztucznej inteligencji oferuje producentom oraz dystrybutorom wszelkich treści kulturowych. Nie bagatelizując obaw środowisk twórczych, kibicując zaniepokojonym i strajkującym scenarzystom, aktorom, muzykom, pisarzom i wszelkim innym twórcom, nie zapominając w żadnym razie o niebezpieczeństwach związanych z możliwościami tworzenia postprawdziwej, wirtualnej rzeczywistości w postaci *deep fakes*, powinniśmy jednak zauważyć, że produkcja największego gracza na rynku streamingu, jakim jest Netflix, to niejednoznaczna gra zarówno z użytkownikami, jak i – a może przede wszystkim – z systemem politycznym i ekonomicznym, z demokracją liberalną i postneoliberalnym kapitalizmem. Sądzę, że przywołaną scenę serialową można uznać za wręcz bezczelną i perwersyjną manifestację potęgi władzy instrumentalnej i kapitalizmu inwigilacji. Bezsilność zwykłych obywateli, ale i celebrytów (pozornie mających większe szanse stawienia czoła medialnym hegemonom) uwikłanych w gąszcz regulacji mających służyć wąsko pojętym interesom serwisów streamingowych, ukazana w serialu (będącym produkcją jednego z nich) w lekki, niemal komediowy sposób, to symptomatyczny przejaw aroganckiej pewności siebie kapitalistów nadzoru. To jaskrawy przykład gry jednocześnie w ciuciubabkę i w chowanego, która niewinne, genialne dzieci z Doliny Krzemowej, dysponenci Wielkiego Innego, prowadzą z demokratycznymi społeczeństwami. Polega ona na nieustannym zniekształcaniu znaczeń, ukrywaniu się za szlachetnymi hasłami i dobrymi intencjami, przywdziewaniu szat pokutnych w sytuacji jakiegokolwiek „wpadki”, kajaniu się i obietnicach poprawy – z jednym kluczowym zastrzeżeniem: popełniane błędy nigdy nie wynikają ze złych intencji, są efektem dążenia właścicieli i twórców serwisów do zaspokojenia wszelkich potrzeb użytkowników za sprawą nowatorskich rozwiązań, które, jak każdy eksperyment, są obarczone ryzykiem nieprzewidzianych skutków ubocznych. Działając dla dobra innych, odważnie przecierając drogi ku nowej, powszechnej szczęśliwości, nie sposób przecież uniknąć pomyłek. Naprawić je mogą jednak tylko sami winowajcy, jako że jedynie oni znają lub mogą znaleźć technologiczne remedium na nieintencjonalne błędy systemu. To przykład retorycznej zabawy w dwa teksty, o której pisze

Zuboff w przywołanym jako drugie motto fragmencie *Kapitalizmu inwigilacji*; to manifestacja tekstu pierwszego, tworzącego rodzaj zasłony dymnej dla nieustannie prowadzonej rozgrywki, której stawką jest już nie tylko kształt rynku medialnego czy pozycja ekonomiczna właścicieli serwisów, ale gwarantująca stałe profity nowa forma rzeczywistości społecznej, politycznej i ekonomicznej. W rozgrywce tej, na ustalanych wciąż od nowa i zawsze płynnych zasadach, uczestniczymy wszyscy; zwykli użytkownicy są poddawani programowaniu behawioralnemu pod przykrywką satysfakcjonującego i ekscytującego doświadczenia, komfortu korzystania z usług i poczucia sprawczości. Po drugiej stronie są twórcy zawartości, internalizujący w swych działaniach logikę kapitalizmu platformowego, a także instytucje państwowe, korzystające z usług działającego na licencji kapitalistów nadzoru Wielkiego Innego oraz z wiedzy dostarczanej przez ich aparat techniczny. Wszystko to w imię skutecznej walki o bezpieczeństwo i dobrobyt obywateli w czasach kryzysów, braku zaufania i niepewności. *Chodzi tu nie o to, by leczyć niestabilność – nadszarpnięte społeczne zaufanie czy zerwane relacje wzajemności, niebezpiecznie skrajne nierówności, systemy wykluczenia – ale raczej, by wykorzystać słabość wynikającą z powyższych okoliczności*⁵⁰.

Czy jest możliwy skuteczny opór w obliczu hegemonii i determinacji kapitalistów nadzoru? W jaki sposób przeciwstawiać się władzy instrumentalnej, zanim domknie się projekt świata algorytmicznej pewności? Znalezienie odpowiedzi na te pytania to bez wątpienia jedno z najważniejszych wyzwań współczesności. Pierwszym krokiem do opracowania skutecznego remedium jest rozpoznanie i przeniknięcie tekstu pierwszego – rozpoznanie retorycznych chwytów i technicznych pułapek, w które z tak wielką niefrasobliwością wpadamy, korzystając z problematycznych dobrodziejstw Wielkiego Innego.

¹ Odcinek serialu *Czarne Lustro (Black Mirror)*, sezon 6, odcinek 1) *Joan jest okropna (Joan Is Awful)*, reż. Ally Pankiw, (2023).

² S. Zuboff, *Wiek kapitalizmu inwigilacji*, tłum. A. Unterschuetz, Zysk i S-ka Wydawnictwo, Poznań 2020, s. 1001-1002.

³ Zob. A. Bruns, *Blogs, Wikipedia, SecondLife, and Beyond: From Production to Producership*, Peter Lang, New York 2008; Y. Benkler, *The Wealth of Networks: How Social Production Transforms Markets and Freedom*, Yale University Press, New Haven 2006.

⁴ T. O'Reilly, *What Is Web 2.0: Design Patterns and Business Models for the Next Generation of Software*, „Communications and Strategies” 2007, nr 1, s. 17-37.

⁵ Tenże, *What Is Web 2.0: Design Patterns and Business Models for the Next Generation of Software*, <https://www.oreilly.com/pub/a/web2/archive/what-is-web-20.html> (dostęp: 8.08.2023).

⁶ Zob. H. Jenkins, *Kultura konwergencji. Zderzenie starych i nowych mediów*, tłum. M. Bernatowicz, M. Filiciak, Wydawnictwa

Akademickie i Profesjonalne, Warszawa 2007; L. Lessig, *Wolna kultura*, tłum. zbiorowe, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 2005.

⁷ Y. Benkler, dz. cyt.

⁸ C. Anderson, *Długi ogon. Ekonomia przyszłości – każdy konsument ma głos*, tłum. B. Ludwiczak, Media Rodzina, Poznań 2008.

⁹ Syntetyczne omówienie najważniejszych nurtów krytyki web 2.0 oraz mediów społecznych przedstawiłem w innym miejscu. Zob. M. Ożóg, *Życie w krzemowej klatce. Sztuka nowych mediów jako krytyczna analiza praktyk cyfrowego nadzoru*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2018, s. 47-95.

¹⁰ S. Zuboff, dz. cyt.

¹¹ Tamże, s. 43.

¹² Warto zwrócić uwagę na stosunkowo liczne przykłady serwisów, które są alternatywne względem dominujących platform, często jawnie kontestując logikę kapitalizmu inwigilacji. Istotnymi propozycjami są serwisy muzyczne przeznaczone głównie dla artystów niezależnych, oparte na

- społecznościowym modelu relacji między twórcami a odbiorcami i oferujące bardziej demokratyczne zasady monetyzacji twórczości, takie jak np. Bandcamp, Soundcloud, a przede wszystkim przedstawiana jako pierwsza zdecentralizowana, oparta na systemie *blockchain* i logice *open source* platforma Audius. Znaczące są również działania platform filmowych dostarczających wysoce sprofilowaną zawartość (np. Le Cinéma Club, Kanopy), powoływanych przez lokalnych aktorów (np. Mubi, dafilms.com) czy tworzonych przez instytucje z sektora publicznego (np. Ninateka). Wydaje się jednak, że tego typu inicjatywy, choć dowodzą różnorodności uniwersum streamingowego, tylko w niewielkim stopniu wpływają na kształt głównego nurtu tych mediów, a przede wszystkim na określającą ich specyfikę logikę kapitalizmu inwigilacji.
- ¹³ Jednym z kluczowych problemów w badaniu wpływu technologii cyfrowych na współczesną kulturę są trudności z ich zrozumieniem wynikające, z jednej strony, z poziomu ich zaawansowania, a z drugiej – z mnożonych przez ich dysponentów ograniczeń dostępu. Dotyczy to w szczególności zaawansowanych algorytmów. Trudności w ich badaniu prowadzą do sytuacji, w której technologie stają się coraz bardziej niedostępne i enigmatyczne. Proces alienacji technologii jest uznawany przez Franka Pasquale'a za jedną z charakterystycznych cech współczesnego społeczeństwa, które nazywa w związku z tym *społeczeństwem czarnej skrzynki*. Trudności badawcze nie dotyczą jednak tylko samych algorytmów. W istotnym stopniu przyczynia się do nich także brak transparentności procedur statystycznej obróbki danych oraz szeroko rozumianej infrastruktury techno-społecznej sektora streamingowego. Zob. F. Pasquale, *The Black Box Society: The Secret Algorithms That Control Money and Information*, Harvard University Press, Cambridge 2015; R. Kitchen, *Thinking Critically About and Researching Algorithms*, „Information, Communication and Society” 2017, t. 20, nr 1, s. 14-29; P. Snickars, *More of the Same – On Spotify Radio*, „Culture Unbound” 2017, t. 9, nr 2, s. 184-211; T. Bonini, A. Gandini, „First Week Is Editorial, Second Week Is Algorithmic”: Platform Gatekeepers and the Platformization of Music Curation, „Social Media + Society” 2019, t. 5, nr 4, s. 1-11.
- ¹⁴ E. Morozov, *To Save Everything, Click Here: The Folly of Technological Solutionism*, PublicAffairs, New York 2013.
- ¹⁵ S. Zuboff, dz. cyt., s. 988.
- ¹⁶ Tamże, s. 900.
- ¹⁷ Zob. A. R. Galloway, *Gaming: Essays on Algorithmic Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2006; T. Striphos, *Algorithmic Culture*, „European Journal of Cultural Studies” 2015, t. 18, nr 4-5, s. 395-412; W. Uricchio, *The Algorithmic Turn: Photosynth, Augmented Reality and the Changing Implications of the Image*, „Visual Studies” 2011, t. 26, nr 1, s. 25-35; P. Dourish, *Algorithms and Their Others: Algorithmic Culture in Context*, „Big Data and Society” 2026, t. 3, nr 2; *Algorithmic Cultures: Essays on Meaning, Performance, and New Technologies*, red. R. Seyfert, J. Roberge, Routledge, London – New York 2016; *Algorithmic Culture: How Big Data and Artificial Intelligence Are Transforming Everyday Life*, red. S. Hristova, S. Hong, J. D. Slack, Lexington Books, Lanham – Boulder – New York – London 2020; D. Beer, *The Social Power of Algorithms*, „Information, Communication and Society” 2017, t. 20, nr 1, s. 1-13; *Algorithmic Life: Calculative Devices in the Age of Big Data*, red. L. Amooore, V. Piotukh, Routledge, London 2016.
- ¹⁸ Zob. B. Rieder, A. Matamoros-Fernández, O. Coromina, *From Ranking Algorithms to „Ranking Cultures”: Investigating the Modulation of Visibility in YouTube Search Results*, „Convergence” 2018, t. 24, nr 1, s. 50-68.
- ¹⁹ B. Hallinan, T. Striphos, *Recommended for You: The Netflix Prize and the Production of Algorithmic Culture*, „New Media and Society” 2016, t. 18, nr 1, s. 117-137.
- ²⁰ T. Gillespie, *Can an Algorithm Be Wrong? Twitter Trends, the Specter of Censorship, and Our Faith in the Algorithms around Us*, „Social Media Collective”, 19.10.2011, <https://socialmediacollecive.org/2011/10/19/can-an-algorithm-be-wrong> (dostęp: 10.08.2023).
- ²¹ N. Collie, C. Wilson-Barnao, *Playing with TikTok: Algorithmic Culture and the Future of Creative Work*, w: *The Future of Creative Work: Creativity and Digital Disruption*, red. G. Hearn, Edward Elgar Publishing, Cheltenham – Northampton 2020, s. 172-188; K. Slater, *Theorizing Cultures of Oversharing on TikTok*, w: *LGBTQ Digital Cultures: A Global Perspective*, red. P. Pain, Routledge, New York 2022, s. 158-168.
- ²² A. Werner, *Organizing Music, Organizing Gender: Algorithmic Culture and Spotify Recommendations*, „Popular Communication” 2020, t. 18, nr 1, s. 78-90.
- ²³ M. Bourreau, F. Moreau, P. Wikström, *Does Digitization Lead to the Homogenization of*

- Cultural Content?*, „Economic Inquiry” 2022, t. 60, nr 1, s. 427-453; F. McKelvey, R. Hunt, *Discoverability: Toward a Definition of Content Discovery Trough Platforms*, „Social Media + Society” 2019, t. 5, nr 1, s. 1-15.
- ²⁴ A. Maasø, H. Storstein Spilker, *The Streaming Paradox: Untangling the Hybrid Gatekeeping Mechanisms of Music Streaming*, „Popular Music and Society” 2022, t. 45, nr 3, s. 301-303. Autorzy skupiają się na analizie serwisów muzycznych, jednak opisywane przez nich etapy ewolucji streamingu mają wymiar uniwersalny.
- ²⁵ Charakterystyczny dla mediów streamingowych i platform z nich korzystających model biznesowy, ale przede wszystkim strategię operowania zawartością i kształtowania doświadczenia użytkownika, w których fundamentalną rolę odgrywa algorytmiczne przetwarzanie danych i projektowanie aktywności użytkowników, są wręcz uznawane za dominujące wymiary współczesnej kultury. Spostrzeżenie to skłania niektórych autorów do określenia współczesnego społeczeństwa mianem *społeczeństwa platform*. Zob. J. van Dijck, T. Poell, M. de Waal, *The Platform Society: Public Values in a Connective World*, Oxford Academic Books, New York – Oxford 2018.
- ²⁶ A. Maasø, H. Storstein Spilker, dz. cyt., s. 303.
- ²⁷ D. Beer, *Power Through the Algorithm? Participatory Web Cultures and the Technological Unconscious*, „New Media and Society” 2009, t. 11, nr 6, s. 985-1002.
- ²⁸ T. Colbjørnsen, *The Streaming Network: Conceptualizing Distribution Economy, Technology, and Power in Streaming Media Services*, „Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies” 2021, t. 27, nr 5, s. 1265.
- ²⁹ M. Szpunar, *Kultura algorytmów*, Instytut Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019, s. 23.
- ³⁰ Zob. L. Parisi, *Contagious Architecture: Computation, Aesthetics, and Space*, MIT Press, Cambridge 2013.
- ³¹ L. D. Introna, *The Enframing of Code: Agency, Originality and the Plagiarist*, „Theory, Culture and Society” 2011, nr 28, s. 113-141.
- ³² M. Andrejevic, *Surveillance and Alienation in the Online Economy*, „Surveillance and Society” 2011, t. 8, nr 3, s. 278-287.
- ³³ S. Zuboff, dz. cyt., s. 1001.
- ³⁴ M. Castells, *Network Theory: A Network Theory of Power*, „International Journal of Communication” 2011, nr 5, s. 773-787.
- ³⁵ T. Evens, K. Donders, *Platform Power and Policy in Transforming Television Markets*, Palgrave Macmillan, London 2018.
- ³⁶ T. Bucher, *If... Then: Algorithmic Power and Politics*, Oxford Studies in Digital Politics, Oxford University Press, Oxford 2018.
- ³⁷ T. Colbjørnsen, dz. cyt., s. 1165.
- ³⁸ N. Srnicek, *Platform Capitalism*, Polity Press, Cambridge 2017.
- ³⁹ Zob. A. D. Lotz, *Portals: A Treatise on Internet-Distributed Television*, <http://hdl.handle.net/2027/spo.mpub.9699689> (dostęp: 14.08.2023); A. Perzanowski, J. Schultz, *The End of Ownership: Personal Property in the Digital Economy*, The MIT Press, Cambridge 2016; G. Sinclair, J. Tinson, *Psychological Ownership and Music Streaming Consumption*, „Journal of Business Research” 2017, nr 71, s. 1-9.
- ⁴⁰ N. Srnicek, dz. cyt., s. 42.
- ⁴¹ W najnowszych badaniach nad kuratorskim gatekeepingiem następuje odejście od algocentrycznego pojmowania tego zjawiska w stronę hybrydowego rozumienia władzy kuratorskiej określanej mianem władzy algo-toryjnej (*algotorial*). W tym ujęciu jest ona sprawowana za pomocą stałej koordynacji zautomatyzowanych procesów przetwarzania danych i aktywności edytorów zatrudnianych przez serwisy. Zob. T. Bonini, A. Gandini, dz. cyt.
- ⁴² D. B. Nieborg, T. Poell, *The Platformization of Cultural Production: Theorizing the Contingent Cultural Commodity*, „New Media and Society” 2018, t. 20, nr 11, s. 4275-4292.
- ⁴³ Przykładem tego są z jednej strony playlisty tworzone przez wydawców, z drugiej autorskie projekty kuratorskie artystów także spoza głównego nurtu.
- ⁴⁴ Wszystko to przy założeniu, że zasady użytkowania serwisów są przestrzegane. Nieautoryzowane użycie zawsze jest możliwe, jednak wtedy dochodzi do złamania prawa. W kontekście modelu dystrybucji opartego na ograniczonym dostępie z jeszcze większą siłą wybrzmiewają sformułowane przez Lessiga niemal ćwierć wieku temu ostrzeżenia dotyczące zagrożeń dla kultury wynikających ze zbyt restrykcyjnie przestrzeganych wówczas praw własności intelektualnej. W dobie streamingu już nie dysponowanie „pirackimi” nośnikami, lecz hakowanie systemu staje się często jedyną formą obrony przed jej totalną komercjalizacją, wykluczającą z uczestnictwa w kulturze. Jak pisze Colbjørnsen: *Użytkownicy są*

w pełni uzależnieni od dostawcy streamingu i muszą zaakceptować zasady właściwe danemu modelowi streamingowemu, aby uzyskać dostęp do usług i utknąć w sieci, nie mając kontroli ani nad bazą danych, ani funkcjami serwisu. Rezygnacja z niego bądź uciekanie się do nielegalnego hakowania to jedne z niewielu znaczących działań, które może podjąć użytkownik, by przejmując kontrolę (dz. cyt., s. 1282).

⁴⁵ Tamże, s. 1227.

⁴⁶ R. Prey, *Locating Power in Platformization: Music Streaming Playlists and Curatorial Power*, „Social Media + Society” 2020, t. 6, nr 2, s. 1-11.

⁴⁷ Zob. A. Maasø, H. Storstein Spilker, dz. cyt.; P. Snickars, dz. cyt.; A. Elberse, *Blockbusters:*

Hit-Making, Risk-Taking, and the Big Business of Entertainment, Henry Holt and Company, New York 2013; J. W. Morris, *Curation by Code: Infomediaries and the Data Mining of Taste*, „European Journal of Cultural Studies” 2015, t. 18, nr 4-5, s. 446-463.

⁴⁸ N. Seaver, *Captivating Algorithms: Recommender Systems as Traps*, „Journal of Material Culture” 2018, t. 24, nr 4, s. 421-436.

⁴⁹ Obserwacje tę potwierdzają także prowadzone w duchu odwróconej inżynierii badania z wykorzystaniem botów. Por. P. Snickars, dz. cyt.

⁵⁰ S. Zuboff, dz. cyt., s. 1007.

Maciej Ożóg

Doktor habilitowany, teoretyk kultury, artysta dźwięku, kurator. Autor tekstów na temat estetyki sztuki nowych mediów, historii i teorii filmu awangardowego, sztuki wideo i muzyki eksperymentalnej. Autor książki *Życie w krzemowej klatce. Sztuka nowych mediów jako krytyczna analiza praktyk cyfrowego nadzoru* (2018). Jego zainteresowania naukowe obejmują sztukę interaktywną, media taktyczne, bio art, społeczeństwo sieci, *surveillance studies* oraz post-humanizm.

Bibliografia

- Beer, D.** (2009). Power through the Algorithm? Participatory Web Cultures and the Technological Unconscious. *New Media and Society*, 11 (6), ss. 985-1002. <https://doi.org/10.1177/1461444809336551>
- Bonini, T., Gandini, A.** (2019). "First Week Is Editorial, Second Week Is Algorithmic": Platform Gatekeepers and the Platformization of Music Curation. *Social Media + Society*, 5 (4), ss. 1-11.
- Colbjørnsen, T.** (2021). The Streaming Network: Conceptualizing Distribution Economy, Technology, and Power in Streaming Media Services. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, 27 (5), ss. 1264-1287.
- Introna, L. D.** (2011). The Enframing of Code: Agency, Originality and the Plagiarist. *Theory, Culture and Society*, 28 (6), ss. 113-141. <https://doi.org/10.1177/0263276411418131>
- Maasø, A., Storstein Spilker, H.** (2022). The Streaming Paradox: Untangling the Hybrid Gatekeeping Mechanisms of Music Streaming. *Popular Music and Society*, 45 (3), ss. 300-316. <https://doi.org/10.1080/03007766.2022.2026923>

- Morozov, E.** (2013). *To Save Everything, Click Here: The Folly of Technological Solutionism*. New York: PublicAffairs.
- Nieborg, D. B., Poell, T.** (2018). The Platformization of Cultural Production: Theorizing the Contingent Cultural Commodity. *New Media and Society*, (20), ss. 4275-4292.
- O'Reilly, T.** (2007). What Is Web 2.0: Design Patterns and Business Models for the Next Generation of Software. *Communications and Strategies*, (1), ss. 17-37.
- Pasquale, F.** (2015). *The Black Box Society: The Secret Algorithms that Control Money and Information*. Cambridge: Harvard University Press.
- Prey, R.** (2020). Locating Power in Platformization: Music Streaming Playlists and Curatorial Power. *Social Media + Society*, 6 (2), ss. 1-11.
- Seaver, N.** (2018). Captivating Algorithms: Recommender Systems as Traps. *Journal of Material Culture*, 24 (4), ss. 421-436.
- Szpunar, M.** (2019). *Kultura algorytmów*. Kraków: Instytut Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Zuboff, S.** (2020). *Wiek kapitalizmu inwigilacji* (tłum. A. Unterschuetz). Poznań: Zysk i S-ka Wydawnictwo.

Keywords:

streaming;
surveillance
capitalism;
algorithmic culture;
instrumental power

Abstract

Maciej Ożóg

Eat as Much as You Can, Even if You Don't Want to: Streaming as a Practice of Surveillance Capitalism

Streaming is widely understood to be the most effective, accessible, convenience-oriented technology for providing audiovisual texts to its users. Its importance, especially since the pandemic, is dynamically increasing. The status of streaming media as a growing player in the audiovisual market, expressed in revenues and in user numbers, makes it necessary to critically reflect on its impact on contemporary culture. The author proposes a look at streaming media as one of the elements of a broad economic-political-cultural system described by Shoshana Zuboff as surveillance capitalism. The analysis focuses on streaming-specific mechanisms, techniques, strategies, and tactics for enforcing power, which manifest themselves in the specific positioning of users within the relationship of dependencies constituting the network of instrumental power characteristic of streaming.