

Grzegorz Zyzik

Czyciele torrentów : rozważania o współczesnym modelu kinofilii

Kultura Popularna nr 1 (43), 92-97

2015

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Grzegorz Zyzik

Czcicie- le tor- rentów

*Rozważania
o współczesnym
modelu kinofilii*

Próba zdefiniowania kinofilii zawsze wywoływała spory. W latach 70. określenie „kinofil” miało wydźwięk negatywny, wręcz pogardliwy. Na ogół jednak kinomani w każdym wieku i o rozmaitych upodobaniach uważali kinofilię za świadectwo oddania, a miano kinofila napełniało ich poczuciem godności i dumy. W 1996 roku Susan Sontag ogłosiła śmierć kina. Jej zdaniem koniec tego medium był związany z zanikaniem tradycyjnych praktyk odbiorczych – swoistego rytuału odbywającego się w mroku kinowej sali. Sontag pisała o kinofilach pierwszej generacji, dla których miłość do kina stanowiła nieodłączny element jego istnienia. Tego rodzaju doświadczenia mają charakter paradoksalny. Teoretycznie są dostępne dla każdego, kto chodzi do kina, z drugiej strony niewątpliwie mamy do czynienia z praktyką elitarną, wymagającą szczególnego rodzaju wrażliwości. Można powiedzieć, że dla takiego widza filmy były wszystkim. Stanowiły zbiór mód intelektualnych, wzorców zachowań i porad dotyczących wyglądu. Tym, co w głównej mierze charakteryzowało postawę kinofilską, była chęć zanurzenia się w rzeczywistość większą niż otoczenie widza, większą niż życie, zatracenia się w filmowym świecie.

Obecnie ekran kinowy wydaje się tracić status dominującego interfejsu dla widza filmowego. Cyfryzacja i postęp technologii informatycznych przyczyniły się do przeniesienia tekstu filmowego w obręb innych generacji medialnych i kodów kulturowych. W takiej sytuacji konieczne staje się zadanie pytania, czy kinofilia może istnieć bez kina? Paradygmaty obowiązujące dzisiejszych miłośników kina dotyczą zjawisk związanych z ekspansją nowych technologii. Ich specyfika będzie związana z działalnością użytkowników sieci. Rzetelna analiza badawcza wymaga odejścia od stygmatyzującego określenia „piractwo”, które wyraźnie kieruje dyskusję w stronę kwestii etycznych. Zamiast tego warto przyjrzeć się koncepcji nieformalnej ekonomii mediów, zaproponowanej przez Ramona Lobata, Juliana Thomasa i Dana Huntera. (Lobato, Thomas i Hunter, 2011: 2). Badacze zwracają uwagę na błędne założenie, że jedyną słuszną normą w kulturze jest produkcja i dystrybucja profesjonalna. We współczesnej kulturze podział na profesjonalistów i amatorów staje się coraz bardziej nieprecyzyjny i kłopotliwy. Znacznie bardziej efektywne jest definiowanie obiegu treści medialnych w kategoriach formalnego i nieformalnego. Wydaje się, że właśnie w obrębie nielegalnego obiegu funkcjonuje współczesny model kinofilii. Warto zaznaczyć, że celem tego artykułu nie jest utożsamienie tak zwanego pirata z kinofilem czy próba etycznej oceny nieoficjalnego rozpowszechniania treści filmowych. Fundamentalną kwestią jest sposób, w jaki dane społeczeństwo myśli o kulturze. Wydaje się, że przynajmniej od czasu końca zimnej wojny w polityce kulturalnej państw dominuje pogląd, że kultura jest narzędziem służącym do rozwiązywania problemów społecznych. Jeśli patrzy się z tej perspektywy, nieformalne obiegi treści kulturowych okazują się niezwykle istotne. W pewnym sensie można je definiować jako społeczne spoiwo, które pozwala członkom danej kultury na przepracowanie pewnych tematów i tworzenie różnych systemów wartości.

Trudno wykazać w sposób jednoznaczny, że nielegalne ściąganie filmów lub seriali zmniejsza dochody producentów. Z najnowszych polskich badań wynika wręcz, że osoby najbardziej aktywne w nieformalnych obiegach treści kulturowych, czyli internauci pobierający pliki, są zarazem osobami, które najczęściej sięgają po odpłatne treści kultury. (Filiciak, Hofmokl i Tarkowski 2012: 39–41). Czasem to brak legalnej alternatywy napędza pirackie rozwiązania, świadczy o tym najlepiej powszechne zjawisko pobierania seriali telewizyjnych. Obecnie cieszą się one wśród polskich internautów zdecydowanie większą popularnością niż utwory muzyczne, z którymi jeszcze kilkanaście lat temu

Grzegorz Zyzik - absolwent Uniwersytetu Opolskiego. Jego zainteresowania naukowe obejmują: posthumanizm, cyborgizację, bioart, problematykę tożsamości graczy i szeroko rozumianą kulturę gier komputerowych. Obecnie koncentruje się na zagadnieniu *biohackingu* oraz na poszukiwaniu przykładów wykorzystywania oprogramowania przez ruchy społeczne. Opole, zyzio29@o2.pl.

utożsamiano piractwo w sieci. Istotne pytanie brzmi, czy internauta pobierający ulubiony film może być porównany do kinofila z lat 60., traktującego wyjście do kina jak rytuał. Można tu chyba mówić o pewnej kontynuacji, na przykład Barbara Klinger opisuje dzisiejszego kinofila jako kolekcjonera, zbieracza filmów zapisanych na różnych nośnikach (Klinger, 2008: 128–152). Definiowanie kinofilii jest zatem zależne od sytuacji społeczno-kulturowej występującej w określonym czasie i miejscu. Obecnie sieć Web 2.0 sprzyja nieograniczonemu wzrostowi i rozwojowi kultury. Współczesna sieć przy odpowiedniej polityce i prawodawstwie oraz zaangażowaniu twórców może zapewnić niemal nieograniczone bogactwo w sferze symbolicznej. Warto w tym miejscu wyróżnić główne postulaty przywoływane przez zwolenników wolnej dystrybucji treści kulturowych w internecie:

- Swobodny dostęp do wytworów kultury. Zdaniem aktywistów należy zwalczać ograniczenia prawne, ekonomiczne i techniczne blokujące szeroki obieg treści.
- Otwartość dzieł na interpretację. Nie tylko dlatego, że współczesna sztuka często bazuje na zapożyczeniu, remiksie i pastiszu. Reinterpretacja jest podstawowym prawem odbiorcy, daje możliwość zmiany znaczenia dzieła. W dobie cyfrowych mediów ten aspekt nabiera szczególnego znaczenia, gdyż interpretacja zazwyczaj polega nie tylko na dodaniu komentarza, lecz także na przerobieniu oryginału.
- Proces kulturowej produkcji powinien być otwarty na współpracę. Yochai Benkler opisuje produkcję równieśniczą jako alternatywę dla regulacji produkcji wiedzy i kultury przez rynek lub hierarchię. W takim modelu pracy „grupy jednostek skutecznie współpracują w dużych projektach kierując się wiązką różnych motywacji i sygnałów społecznych, a nie cenami rynkowymi lub rozkazem zarządzającego” (Benkler, 2002: 2).

Interesująca wydaje się obserwacja, że piractwo jest niemal zawsze twórcze. Wniosek ten wydaje się słuszny, jeśli przyjmiemy poststrukturalistyczny punkt widzenia: każda praca jest oparta na pracy poprzedników, więc współczesny model pirata-kinofila to pośrednia kontynuacja praktyk miłośników kina, o których pisała Sontag. Warto zauważyć, że największym problemem każdej generacji kinofilów pozostaje stroniczość selekcji dystrybutorskiej. Nie wszystkie filmy kinowe trafiły na kasety VHS, tak jak wiele taśm z wypożyczalni nie doczekało się konwersji na DVD. Internet wydaje się doskonałym narzędziem do zniwelowania tej straty. W przestrzeni cyfrowej praktyki kinofilskie wydają się nabierać całkiem innego, bardziej wspólnotowego charakteru. Dawny miłośnik kina samotnie chodził na seanse lub wyszukiwał nieznanego nikomu dzieła. Współcześnie kinofil utożsamia się z kulturą partycypacji i współuczestnictwa. Jest aktywnym użytkownikiem mediów społecznościowych, a swoją niebagatelną wiedzę na temat filmu wykorzystuje do nawiązania kontaktu z osobami o podobnych zainteresowaniach. Jeśli pominie się kwestie praw autorskich i uczciwości, łatwo zauważyć, że nowa kinofilia – ściąganie plików, wymienianie się nimi – odmienia oblicze miłości do filmu. Dzięki możliwości zmiany medium i formatu przechowywania współcześni kinofile mogą odtwarzać świadomość wyjątkowości miejsca i czasu seansu, która jest podstawą wszystkich form kinofilii. Internet może stanowić rodzaj ogromnego archiwum wideo, które co prawda nie spełnia standardów zbioru krytycznego, ale jego użytkownicy się tym nie przejmują. Podobnym zbiorem treści jest umysł dzisiejszego kinofila. Jego sposób przyswajania treści filmowych

przypomina oglądanie filmików dostępnych na różnych portalach. Istotną rolę stanowi pewien potencjał adaptacyjny kinofila pozwalający mu odnaleźć się wśród zapożyczeń, fragmentaryzacji i wszelkich remiksów. Dlatego cechy zazwyczaj lekceważone, takie jak wszechstronność, nieprzewidywalność i dziwaczność, pozwalają generować kreatywne rozwiązania. Największą zaletą jest z pewnością elastyczność, która sprawdza się lepiej niż precyzja.

Dzisiejszy kinofil posiada rozum transwersalny, którego „działanie zawiera się w pełni w metaforze transwersalności: jest horyzontalne i przejściowe, zróżnicowane i częściowe, wolne od ambicji obejmowania czy porządkowania całości” (Wilkoszewska, 2000: 69). Twórcą pojęcia rozumu transwersalnego jest niemiecki filozof Wolfgang Welsch. Jego zdaniem współczesny człowiek dysponuje sposobem myślenia pozwalającym na „przechodzenie” pomiędzy różnymi rodzajami racjonalności. (Welsch, 1998: 22). Jednocześnie, korzystając z rozumu transwersalnego, człowiek nie tworzy spójnego systemu w ramach odmiennych form racjonalności, jedynie nawiguje między nimi i stara się sprostać kolejnym poznawczym wyzwaniom. Niemiecki filozof uważa, że pojęcie rozumu należy uwolnić z wszelkich ujęć substancjalnych, pryncypialnych i całościowych, ponieważ zrównują go one z intelektem, co jest karygodnym błędem. Kinofil, żeby skonfrontować się z wszechobecnym współcześnie pluralizmem, musi posiadać odpowiednie kompetencje. Jego obowiązkiem jest uświadomienie sobie, że integralność jego osoby zależy od zdolności dokonywania przejść pomiędzy rozlicznymi konstrukcjami własnej tożsamości. Paradoksalnie gwarancją spójnej osobowości jest „przenikalność”, czyli umiejętność łatwego dokonywania tych przejść. Welsch przewidział narodziny tożsamości wielorakiej i otwartej. Dzisiejszy kinofil jest najdoskonalszym ucieleśnieniem interaktywnej kultury. Kimś, kto w pełni realizuje projekt współuczestnictwa. Nie jest bezbronny, ponieważ ma narzędzie, którym atakuje rzeczywistość. Z dala od głównego nurtu medialnego rozwija refleksję metakulturową. Jednocześnie gdy spojrzymy uważnie na historyczne koncepcje kinofila, na dotychczasowe sposoby formułowania definicji metaforycznego zanurzenia w rzeczywistości filmowej, widać że kinofil to kategoria pusta, pozbawiona jednoznaczności. Sens tego, czym on jest, rodzi się za każdym razem w procesie wykluczenia tego, czym nie jest. Warto zauważyć, że ciężko zarejestrować konkretne efekty działalności dzisiejszych kinofilów. Jest to trudny obiekt badań, niestabilny, wszędobylski, szydlerczo umykający wszystkiemu, co możemy o nim powiedzieć. Biorąc pod uwagę szybkość zmian w procesie przeżycia filmowego i ciągle znikającą terazniejszość kinofilskiej rzeczywistości, musimy zakładać niemożność całościowego opisu zachowań współczesnego kinofila. Jest on poniekąd mecenasem inwencji, który stara się dostosować warunki stawiane przez technologię do indywidualnych egzystencjalnych potrzeb, a szczególnie konieczności uzewnętrznienia własnego ja. W dzisiejszej kulturze tożsamość staje się zadaniem na całe życie, należy ją pielęgnować, rekonstruować w zależności od rozwoju życiowego projektu i komunikować otoczeniu. Sztuka autoprezentacji jest dziś jedną z kluczowych kompetencji człowieka. W odróżnieniu od przeciętnej osoby kinofil dysponuje potężnym narzędziem autokreacji, jakim jest krytyczno-egzystencjalne podejście do mediów i technologii.

Kino żywi się kinofilią. Nie tylko w sensie dosłownym. Wielu tworzących reżyserów było w pierwszej kolejności namiętnymi widzami. Historia pokazuje, że wiedza przychodząca wraz z maniakałnym oglądaniem produkcji filmowych pomaga nie tylko poznać rzemiosło, lecz także wzbogacić je o nowe elementy. Reżyser znający wszystkie reguły tworzenia filmowej opowieści

posiada większą zdolność do ich przełamania. Potwierdzeniem tej zasady są twórcy francuskiej Nowej Fali. Francois Truffaut, żeby zdiagnozować zły stan rodzimej kinematografii, oglądał po kilka filmów dziennie. Również Jean-Luc Godard spędzał wiele czasu przed kinowym ekranem. Obecnie szczególnie istotne wydaje się traktowanie przez nowofalowców kina w sposób holistyczny, bez podziału na sztukę wyższą i niższą. Kontynuatorem tej tradycji jest Martin Scorsese. Jego zdaniem znaczenie mają nie tylko filmy powszechnie uznane za wartościowe, lecz także produkcje klasy B i przeróżne kurioza, które mogą stymulować wyobraźnię artysty. W tym kontekście warta rozważenia wydaje się teza, że twórcy-kinofile są szczególnie otwarci na marginalizowane gatunki filmowe. Również Jim Jarmusch jest przykładem artysty, który wplata w swoje dzieła elementy zaczerpnięte z różnych konwencji filmowych. Podobnie przedstawia się proces twórczy Olivera Assayasa, który z jednej strony wypracował indywidualny styl wizualny, a z drugiej tworzy historie w oparciu o różne konwencje i gatunki. Reżyser obnaża mechanizmy pracy na planie i nawiązuje zarówno do dzieł klasyki kina francuskiego, jak i produkcji z Hongkongu. Najbardziej charakterystyczną i wyrazistą postacią współczesnej kinofilii jest Quentin Tarantino. W młodości pracował w wypożyczalni wideo, dzięki czemu mógł poznać wiele różnych produkcji filmowych. Jego twórczość przypomina wyznania wielkiego miłośnika kina. Wszystkie jego filmy są twórczymi nawiązaniem do kolejnych autorów, gatunków i konwencji. W oparciu o żywotność postawy twórcy-kinofila możemy stwierdzić, że samo pojęcie „kinofilia” jest nieśmiertelne. Jeżeli ktoś zlikwiduje je na łamach specjalistycznego czasopisma, to inna osoba przywróci je do użytku w entuzjastycznej recenzji.

Współczesna kinofilia obejmuje takie zjawiska jak ściąganie plików i wymienianie się nimi. Dzięki możliwościom zmiany medium i formatu przechowywania danych, kinofile mogą odtwarzać uczucia charakterystyczne dla miłośnika kina z lat 60. Kinofilia jest zjawiskiem zmiennym. Nieustannie konfrontuje się z nowymi technologiami, wzorcami ideologicznymi, a także innymi mediami. Trudno więc mówić o znalezieniu ostatecznych paradygmatów współczesnej kinofilii, ale można sformułować jej następujące wyznaczniki:

- Kino nie jest jedynym miejscem służącym zaznaniu przeżycia filmowego.
- Każda generacja broni własnego nośnika treści filmowych.
- Kinofil nie jest uzależniony wyłącznie od dyskursu kinowego.
- Kinofilia jest nieśmiertelna, wymyka się schematom i ma charakter procesualny.
- Proces poznawczy i krytyczny współczesnego kinofila jest zakorzeniony w nowych mediach.
- Współczesny kinofil dysponuje umysłem transwersalnym, czyli nieustannie przekraczającym granice.
- Duża część praktyk kinofilskich towarzyszy nieformalnemu obiegowi kultury.

Nowoczesne życie społeczne cechują procesy dogłębnej reorganizacji czasu i przestrzeni, które są powiązane z ekspansją nowych technologii. W miejscu czegoś do niedawna stałego i jednolitego wyłania się tkanka przygodnych relacji użytkownik-sieć, która rozciąga się w obie strony przez przeszłość i przyszłość. Z tego powodu zamiast ustalenia ostatecznych paradygmatów współczesnej kinofilii, można wskazać jedynie jej wyznaczniki, które mają charakter zmienny i procesualny.

BIBLIOGRAFIA

- Benkler, Y. (2002). *Coase's Penguin, or, Linux and The Nature of the Firm*. „Yale Law Journal”, (112).
- Filiciak, M., Hofmokl J., Tarkowski A. (2012). *Obiegi kultury. Społeczna cyrkulacja treści*. http://creativecommons.pl/wp-content/uploads/2012/01/report_obiegi_kultury.pdf (20.04.2013).
- Klinger B. (2008). *Współczesny kinofil: kolekcjonowanie filmów w erze post-wideo*. „Kultura Współczesna”, Warszawa, (128–152).
- Lobato R., Thomas J., Hunter D. (2011). *Histories of User-Generated Content: Between Formal and Informal Media Economies*. http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=1749803 (20.03.2014),
- Welsch W. (1998). *Nasza postmodernistyczna moderna*. Kraków.
- Wilkożewska K. (2000). *Wariacje na postmodernizm*. Kraków.