

DAWID JUNKE

KTO TRZYMA PRZED NAMI CZARNE LUSTRO?

ŁĘK PRZED TECHNOLOGIĄ W CZARNYM LUSTRZE A NOWE METODY PRODUKCJI I DYSTRYBUCJI SERIALI

DAWID JUNKE

Doktor nauk hum., adiunkt w Instytucie Kulturoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego. Jego zainteresowania badawcze oscylują wokół badań nad kulturą popularną ze szczególnym uwzględnieniem kulturowych aspektów produkcji i recepcji seriali telewizyjnych.

Czarne lustro (*Black Mirror*) to antologiczna seria telewizyjna (*anthology series*)¹, której twórcą i głównym showrunnerem² jest Charlie Brooker, brytyjski komik, dziennikarz i scenarzysta. Przed premierą swojej najsłynniejszej produkcji był znany brytyjskim telewidzom chociażby jako autor *W domu zombie* (*Dead Set*). W kontekście dystopijnej antologii najistotniejsze wydają się jednak inne fragmenty zawodowego życiorysu Brookera. W latach dziewięćdziesiątych

1 Dzieło Brookera w polskiej prasie i literaturze naukowej często określane jest mianem serialu, mimo że każdy z odcinków opowiada odrębną, zamkniętą historię. W wątpliwość można by podać nawet klasyfikację antologii Brookera jako serii, bowiem – jak pisze Arkadiusz Lewicki – „seria oparta jest na ukazywaniu perypetii tych samych bohaterów”, tymczasem wszystkie odcinki *Czarnego lustra* łączy właściwie jedynie tematyka i nastrój (być może rozgrywają się one również w tym samym, fikcyjnym uniwersum, co zdaje się sugerować *Czarne muzeum*). Jako że w niniejszym artykule zajmuję mnie przede wszystkim nie genealogia, ale zagadnienia związane z produkcją i dystrybucją, podążę za uzusem i do opisanie gatunkowej przynależności *Czarnego lustra* poza terminem „antologia” będę stosował również określenia „seria” i „serial”. Na temat podziału gatunków telewizyjnych zob. na przykład A. Lewicki, *Od House'a do Shreka. Seryjność w kulturze popularnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2011, s. 15–16.

2 Miano showrunnera nosi we współczesnej telewizji główny producent wykonawczy, sprawujący pieczę nad kluczowymi elementami produkcji i posiadający zazwyczaj najistotniejszy kreatywny wkład w końcowy kształt serialu. To właśnie showrunner wyznacza ton produkcji, którego trzymają się reżyserzy kolejnych odcinków, do jego obowiązków należy również kierowanie zespołem scenarzystów pracujących przy danym tytule. Por. T. Zagłowski, *Autor „rozproszony”? Pytanie o kategorię twórcy współczesnego serialu telewizyjnego*, „Kultura i Historia” 21/2012, <http://www.kulturalihistoria.umcs.lublin.pl/archives/3330> (20 czerwca 2018); D. Rydzek, *Zawód: showrunner*, „Ekran” 1(23)/2015, http://ekran.org.pl/serieale_gry_video/zawod-showrunner/ (20 czerwca 2018).

recenzował on na łamach magazynu „PC Zone” gry komputerowe. W swoich tekstach krytycznych nie stronił od ironicznych obserwacji, niezwiązanych ściśle z recenzowanymi tytułami. Brooker kontynuował karierę dziennikarską w „The Guardian”, gdzie początkowo publikował satyryczne recenzje programów telewizyjnych. Podobną tematykę podejmował również w nadawanych na antenie BBC Four programach *Charlie Brooker's Screenwipe*, *Newswipe with Charlie Brooker* oraz *Charlie Brooker's Weekly Wipe*. Wszystkie te audycje cechował dystans wobec metod działania telewizji i jej zaangażowania w wątpliwe moralnie projekty.

Obnażanie manipulacji dokonywanych przez telewizję zajęło wreszcie centralne miejsce w serii *How TV Ruined Your Life*, nadawanej w BBC Two na początku 2011 roku. Krytycy zarzucali Brookerowi, że w najnowszej podówczas wersji swojego satyrycznego formatu sięgał po łatwe cele i drwił głównie z dawno przebrzmiałych tematów³. Uwagi te można uznać za zasadne chociażby w odniesieniu do pierwszego odcinka, wyśmiewającego archiwalne kampanie społeczne, jednak w epizodzie piątym Brooker zajął się znacznie aktualniejszym problemem: postępem technicznym. Wspomniany odcinek wieńczy następujący monolog satyryka:

Technologia⁴ jest niesamowita i jest dosłownie wszędzie. Nie sposób jest nie gapić się na nią z szeroko otwartymi ustami. Przez lata przyzwyczailiśmy się do tego, że poświęcamy pełną uwagę błyszczącemu ekranowi telewizora, tymczasem teraz otaczają nas tysiące tych migoczących cholerstw. [...] Być może problemem nie jest postęp, ale my sami. Posiadamy przecież umiejętność redukcji nawet najbardziej niesamowitych wynalazków do ich najniższych form niemal z dnia na dzień. [...] telewizja ukazywała postęp jako coś wspaniałego, przepowiadając przyszłość, w której mieliśmy relaksować się przed ekranami, podczas gdy nasze obowiązki miały zostać przejęte przez robotycznych niewolników. Dziś ta przyszłość nadeszła i sprawy mają się tak, że to ekrany się relaksują, podczas gdy my próbujemy rozmawiać za ich pośrednictwem, tracimy przy nich zmysły i wyglupiamy się przed nimi jak zdesperowane pajace, szukając ich komputerowej aprobaty⁵.

Przedstawioną w piątym odcinku *How TV Ruined Your Life* satyryczną wizję postępu technicznego oraz jej beneficjentów dzieli tylko krok od świata znanego z *Czarnego lustra*. Brooker wspomina zresztą, że do stworzenia dystopijnej antologii zainspirowała go między innymi sonda uliczna przeprowadzona we wspomnianym epizodzie *How TV Ruined Your Life*⁶. Przypadkowych przechodniów poproszono o wypowiedź na temat nowego smartfona, pozwalającego rzekomo dzwonić do siebie samego z przeszłości. Wielu respondentów uwierzyło w ist-

3 K. Watson, *How TV Ruined Your Life seemed cobbled together*, Metro, 25 stycznia 2011, <http://web.archive.org/web/20121007005600/http://www.metro.co.uk/tv/reviews/853668-how-tv-ruined-your-life-seemed-cobbled-together> (20 czerwca 2018).

4 W obrębie całego artykułu posługuję się terminem „technologia” w szerokim znaczeniu, obejmującym również technikę, dlatego też w cytowanym monologu przetłumaczyłem *technology* właśnie jako technologię.

5 C. Brooker, *How TV Ruined Your Life*, odc. 5, BBC Four, Wielka Brytania 2011.

6 C. Brooker, *The dark side of our gadget addiction*, „The Guardian”, 1 grudnia 2011, <http://www.theguardian.com/technology/2011/dec/01/charlie-brooker-dark-side-gadget-addiction-black-mirror> (20 czerwca 2018).

nienie tego niezwykłego wynalazku, a showrunner uznał, że „jest to nie tyle potwierdzenie [ich – przyp. DJ] łatwości, ile objaw tego, jak magiczna stała się współczesna technologia”⁷.

Poza programami realizowanymi przez Brookera za najważniejszą poprzedniczkę *Czarnego lustra* trzeba uznać *Strefę mroku* (*The Twilight Zone*, 1959–1964)⁸. Ta klasyczna amerykańska antologia jako jedna z pierwszych wprowadziła na szklany ekran kinową estetykę⁹, istotny atrybut seriali nowej złotej ery telewizji, której znaczącym reprezentantem jest *Black Mirror*. *Strefa mroku* była przy tym dziełem Roda Serlinga, twórcy równie wszechstronnego jak Brooker¹⁰. Co jednak najważniejsze, *The Twilight Zone* z *Czarnym lustrem* łączy zamysł przedstawiania w każdym odcinku odrębnej, zamkniętej opowieści, penetrującej zbiorowe lęki widzów. Realizowane w czasach „postwojennej traumy, paranoi antykomunistycznej, widma nadciągającego konfliktu atomowego”¹¹ widowiska Serlinga odpowiadały oczywiście na lęki odmienne od współczesnych, ale czyniły to z bezwzględnością niezwykłą nawet według dzisiejszych standardów. Twórcy *Strefy mroku* nie szczędzili swoim bohaterom przykrych doświadczeń i kończyli większość odcinków ponurymi konkluzjami. W artykule wyjaśniającym założenia leżące u podstaw konstrukcji pierwszego sezonu *Czarnego lustra*¹² Brooker przywołuje tę właśnie cechę *Strefy mroku* jako istotną inspirację¹³.

Rod Serling używał w *The Twilight Zone* sztafażu science fiction, aby opowiadać o współczesnych problemach – w *Black Mirror* Brooker również podąża tym tropem. Bryant W. Sculos słusznie konstatuje, że choć akcja *Czarnego lustra* osadzona jest w nieodległej przyszłości, to w istocie stanowi komentarz do aktualnych wydarzeń¹⁴. Mroczne zwierciadło serialu odbija nie tylko zbiorowe lęki odnoszące się do przyszłości, ale również teraźniejsze – wyjątkowo szpetne – oblicze społeczeństwa. Metaforyczny potencjał tytułu antologii analizuje z kolei Greg Singh,

7 Tamże.

8 Tamże.

9 Por. J.P. Telotte, *In the cinematic zone of The Twilight Zone*, „Science Fiction Film and Television” 1/2010, s. 1–17.

10 Trzeba jednak zaznaczyć, że o ile twórca *The Twilight Zone* sprawował dziś już legendarną kontrolę nad niemal każdym aspektem produkcji, o tyle Brooker dzieli się obowiązkami z Annabel Jones. Skupia się ona przede wszystkim na kwestiach finansowych, ale były felietonista „PC Zone” podkreśla również kreatywny wkład Jones w ostateczny kształt *Czarnego lustra*. Mimo owych deklaracji to właśnie Brooker cieszy się statusem podobnym do Serlinga. Nie tylko jest autorem scenariuszy do 15 z 16 dotychczas powstałych odcinków, ale też jego nazwiskiem reklamowane były pierwsze sezony serialu. Marka „Charlie Brooker” promowała więc *Czarne lustro*, zanim serial zyskał uznanie w branży rozrywkowej. Zob. D. Kompare, *The Twilight Zone – landmark television*, [w:] *How to Watch Television*, red. E. Thompson, J. Mittell, NYU Press, New York 2013, s. 300–303; G. Gilbert, *Without Annabel Jones*, „Black Mirror” wouldn't exist, News The Essential Daily Briefing, 28 grudnia 2017, <https://inews.co.uk/culture/television/without-annabel-jones-black-mirror-wouldnt-exist/> (20 czerwca 2018).

11 M.R. Wiśniewski, *Klasa strachu*, „Dwutygodnik.com” 233/2018, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/7698-klasa-strachu.html> (20 czerwca 2018).

12 C. Brooker, *The dark side...*, dz. cyt.

13 Warto nadmienić, że choć programowy pesymizm mógł się wydawać ożywczy w roku 2011, to cztery sezony później był już przez część krytyków uznawany za skazę. Por. na przykład A. Sikora, *Martwe pola w „Czarnym lustrze”*, „Dwutygodnik.com” 229/2018, <http://www.dwutygodnik.com/artykul/7597-martwe-pola-w-czarnym-lustrze.html> (20 czerwca 2018).

14 B.W. Sculos, *Screen savior. How Black Mirror reflects the present more than the future*, „Class, Race and Corporate Power” 1(5)/2017.

jego zdaniem „istnieją dwa główne powody, dla których koncepcja czarnego lustra jest szczególnie istotna jako alegoria łączności. Po pierwsze, [w przypadku urządzeń mobilnych – przyp. DJ] nie mamy do czynienia z faktycznym lustrem, ale z podobnym do lustra wrażeniem lub też obrazem łączności z innymi. [...] Po drugie, czarne lustro jest fascynujące, ponieważ «działa» (tj. faktycznie odbija obraz) jedynie wtedy, kiedy urządzenia są wyłączone”¹⁵. Singh dodaje również, że ekrany smartfonów, tabletek i smart tv, nawet jeśli są odłączone od internetu i nie wyświetlają żadnego obrazu, to samą swą obecnością przypominają członkom społeczeństwa informacyjnego o konieczności bycia *always on*, w nieprzerwanym i stałym połączeniu z siecią¹⁶.

Szkodliwe konsekwencje wspomnianego stanu i bezpośrednio z nim związanych mechanizmów inwigilacji i autoinwigilacji są jednym z lejtmotywów *Czarnego lustra*. Pojawiają się chociażby w *Na łeb na szyję*, pierwszym odcinku trzeciego sezonu, przedstawiającym rzeczywistość, w której wszyscy korzystają z aplikacji do oceniania innych uczestników interakcji społecznych. Wysokie noty zebrać można za trafny komplement, przyjazny uśmiech albo przysługę, piętnowane jest natomiast używanie wulgaryzmów, wszczynanie kłótni i niechlujstwo. Pozycja w rankingu decyduje *de facto* o miejscu w hierarchii społecznej. Wysoko oceniani *influencerzy* korzystają z licznych przywilejów i szerokim łukiem omijają pariasów z niską oceną na portalu. Tuż po premierze *Na łeb na szyję* interpretowano przede wszystkim jako wyolbrzymiony, satyryczny portret życia mediatyzowanego przez sieci społecznościowe, gdzie popularność mierzy się liczbą facebookowych polubień oraz instagramowych i tinderowych serduszek. Zaledwie kilka miesięcy później po Europie i Stanach Zjednoczonych rozniosła się jednak wiadomość o wprowadzonym przez chiński rząd Systemie Wiarygodności Społecznej (*Social Credit System* – SCS), który ma działać w sposób łudząco przypominający opresyjny serwis z *Czarnego lustra*¹⁷. Choć pilotażowa wersja SCS została wprowadzona już w 2014 roku (rejestracja w systemie stanie się obowiązkowa w roku 2020), Brooker utrzymuje, że nie wiedział o tym fakcie, kiedy pisał scenariusz odcinka¹⁸. Przedstawiony w *Na łeb na szyję* lęk przed technologią bardzo szybko okazał się więc proroczy.

Twórca *Black Mirror* sięga również po inne klasyczne tematy literatury i kina science fiction. Jednym z nich jest chociażby niewłaściwe wykorzystywanie bionicznych implantów. Trzeci odcinek pierwszego sezonu (*Cała twoja historia*) przedstawia świat, w którym ludzie korzystają z „ziaren”, czyli zintegrowanych z siatkówką oka implantów, rejestrujących i archiwizujących każdą sekundę ży-

15 G. Singh, *Recognition and the image of mastery as themes in Black Mirror (Channel 4, 2011–present): an eco-Jungian approach to „always-on” culture*, „International Journal of Jungian Studies” 2(6)/2014, s. 123–124.

16 Tamże, s. 124.

17 A. Vincent, *Black Mirror is coming true in China, where your „rating” affects your home, transport and social circle*, „The Telegraph”, 15 grudnia 2017, <https://www.telegraph.co.uk/on-demand/2017/12/15/black-mirror-coming-true-china-rating-affects-home-transport/> (20 czerwca 2018).

18 M. Stern, *„Black Mirror” creator Charlie Brooker on China’s „social credit” system and the rise of Trump*, Daily Beast, 27 października 2016, <https://www.thedailybeast.com/articles/2016/10/27/black-mirror-creator-charlie-brooker-on-china-s-social-credit-system-and-the-rise-of-trump> (20 czerwca 2018).

cia. Główny bohater Liam na własnej skórze doświadcza zgubnego wpływu niezawodnej, cyborgicznej pamięci, kiedy cyfrowe wspomnienia przyczyniają się do rozpadu jego małżeństwa. Stała audiowizualna rejestracja rzeczywistości pojawia się również w odcinkach *Białe święta* i *Arkangel*. Za centralne tematy serii Brookera uznać też trzeba technologiczne wzmocnienie najniższych ludzkich instynktów (symfonie nienawiści stanowią główny wątek na przykład w pilotażowym *Hymnie państwowym*, *Białym niedźwiedziu*, *Znienawidzonych* i w *Zamknij się i tańcz*) oraz moralne implikacje rozwoju sztucznej inteligencji i transferu umysłu (*Zaraz wracam*, *Białe święta*, *San Junipero*, *USS Callister*, *Hang the DJ*, *Czarne muzeum*). Warto również dodać, że technologia jest w *Czarnym lustrze* niemal wszechobecna i stanowi kluczowy motyw ikonograficzny – bohaterowie korzystają z szerokiego arsenału najrozmaitszych urządzeń zarówno w pracy, jak i w życiu codziennym¹⁹. Choć występujące w serialu futurystyczne wynalazki są w dużej części fikcyjne, to w obrębie diegezy traktuje się je realistycznie, zgodnie z tradycją gatunku.

Powyższe wyliczenie dowodzi, że tematyka podejmowana w *Czarnym lustrze* nie jest wyjątkowo oryginalna. Źródeł krytycznego i ratingowego sukcesu serialu można natomiast upatrywać w celnej diagnozie współczesności i ciekawej realizacji. W związku z tym warto przyrzeć się bliżej produkcyjnym szczegółom, zwłaszcza że odsłaniają przewrotny charakter technosceptycznej antologii, wpisany od pewnego czasu w sytuację odbiorczą.

Pierwsze dwa sezony serialu Brookera i Jones nadawane były przez Channel 4. Aby w pełni zrozumieć dalsze losy przebojowej serii, trzeba wyjaśnić wyjątkowy status wspomnianej stacji. Channel 4 jest bowiem, podobnie jak British Broadcasting Company, spółką skarbu państwa, prowadzącą działalność *non profit* i realizującą misję publiczną. Od najstynniejszego brytyjskiego nadawcy różni się jednak rodzajem finansowania – Channel 4 utrzymuje się wyłącznie z dochodu uzyskanego z reklam, podczas gdy lwia część budżetu BBC stanowią wpływy z abonamentu radiowo-telewizyjnego, a na krajowych antenach brytyjskiego potentata nie są emitowane żadne przekazy reklamowe (obostrzenie to nie dotyczy zagranicznych stacji, takich jak na przykład BBC America czy dostępne w Polsce BBC Brit i BBC Lifestyle, których operatorem jest komercyjna spółka zależna BBC Worldwide). Co więcej, Channel 4 nie produkuje również własnych programów, tylko zleca ich realizację niezależnym podmiotom, co ma stymulować rozwój sektora kreatywnego²⁰. W przypadku *Czarnego lustra* produkcja została przekazana medialnemu gigantowi Endemol.

Prawa do dystopijnej serii nie zostały zatem w rękach brytyjskiego nadawcy. W 2014 roku internetowy potentat streamingowy Netflix nabył międzynarodową licencję na udostępnianie archiwalnych seriali Channel 4, wśród których znała-

¹⁹ Na ten aspekt funkcjonowania technologii w *Czarnym lustrze* moją uwagę zwróciła dr Marta Brzezińska-Pająk, której chciałbym w tym miejscu podziękować. Za cenne wskazówki redakcyjne dziękuję również prof. Renacie Tańczuk i dr. Rafałowi Nahirnemu.

²⁰ P. Stępka, A. Woźniak, *Rynek mediów w Wielkiej Brytanii*, „Analiza Biura KRRI” 2/2005, s. 4, http://www.krrii.gov.pl/Data/Files/_public/pliki/publikacje/analiza2005_02.pdf (20 czerwca 2018).

zły się również pierwsze dwa sezony *Black Mirror*. Produkcja Brookera i Jones nie tylko zyskała uznanie amerykańskich krytyków, ale prawdopodobnie cieszyła się również sporą popularnością wśród subskrybentów platformy²¹. W konsekwencji Netflix postanowił stanąć do licytacji o prawa do emisji kolejnych sezonów serialu. Brytyjska stacja była gotowa przeznaczyć na to duże fundusze, ale nie miała szans w konfrontacji z internetowym gigantem. Ten ostatecznie dobił targu z Endemolem (który z kolei w międzyczasie połączył się ze spółką Shine i tym samym został włączony w struktury konglomeratu 21st Century Fox Ruperta Murdocha). Końcowa umowa opiewała rzekomo na kwotę 40 milionów dolarów²².

Początkowo wydawało się, że Channel 4 zachowa przynajmniej tzw. *first look option* (prawa do premierowej emisji nowych odcinków) w Wielkiej Brytanii, ale w marcu 2016 roku również na tym polu został przelicytowany przez Netflix. Dyrektor generalna publicznej stacji Jay Hunt wydała wówczas gorzkie oświadczenie, w którym przypominała: „to właśnie my przekształciliśmy [Czarne lustro – przyp. DJ] z ryzykownego pomysłu w markę, która odniosła światowy sukces. Bardzo rozczarowuje fakt, że teraz brytyjskie prawa do emisji zostały sprzedane temu, kto zapłacił najwięcej. Zignorowano przy tym ryzyko poniesione wcześniej przez publicznego nadawcę”²³. Przedstawiciele Endemol Shine ogłosili wtedy, że Channel 4 nie skorzystał z możliwości koprodukcji²⁴. Niezależnie od tego, jak faktycznie przebiegały negocjacje, ostatecznie to Netflix wszedł w posiadanie pełni praw do *Black Mirror*. Komentując tę transakcję, Charlie Brooker stwierdził nawet, że amerykański serwis jest „najbardziej dopasowaną [do serialu – przyp. DJ] platformą, jaką można sobie wyobrazić”²⁵. Jak na ironię, streamingowego giganta można w obrębie przemysłu rozrywkowego uznać za reprezentanta części niepokojących cech nowych technologii, które problematyzowane są w warstwie diegetycznej *Czarnego lustra*.

Netflix to potężna korporacja, obecna w 190 krajach świata. Dostęp do serwisu jest niemożliwy jedynie na terenie państw, z którymi wymianę handlową utrudniają amerykańskim firmom ograniczenia nałożone przez rząd USA (czyli w Korei Północnej, Syrii i na Krymie), oraz w Chinach, gdzie z kolei obowiązują wyjątkowo restrykcyjne przepisy w zakresie przechowywania danych i streamingu. W zasięgu oddziaływania Netflixu znajduje się zatem niemal cała Ziemia. Skali penetracji światowego rynku audiowizualnego niemal dorównu-

21 W przypadku Netflixu można operować jedynie domysłami, ponieważ firma z Los Gatos – podobnie jak inni czołowi operatorzy serwisów SVOD – nie dzieli się informacjami na temat oglądalności poszczególnych tytułów. Firmy specjalizujące się w badaniach telemetrycznych, z Nielsen Media Research na czele, podejmują co prawda sporadyczne próby szacowania owych wyników, jednak przedstawiciele platformy oficjalnie zaprzeczyli, jakoby były one bliskie faktycznym. Por. B. Steinberg, *Nielsen says it will measure audiences for TV episodes that stream via Netflix*, *Variety*, 18 października 2017, <http://variety.com/2017/tv/news/nielsen-measurement-netflix-1202592985/> (20 czerwca 2018).

22 J. Plunkett, *Netflix deals Channel 4 knockout blow over Charlie Brooker's Black Mirror*, „The Guardian”, 29 marca 2016, <http://www.theguardian.com/media/2016/mar/29/netflix-channel-4-charlie-brooker-black-mirror> (20 czerwca 2018).

23 Tamże.

24 Tamże.

25 Tamże.

ją nakłady inwestycyjne internetowego giganta – w samym 2018 roku planuje bowiem wyasygnować aż 8 miliardów dolarów na poszerzenie swojej biblioteki filmów i seriali, z czego nawet jedna czwarta przeznaczona zostanie na własne, oryginalne produkcje²⁶.

Fakt ten budzi spore obawy wśród niektórych przedstawicieli przemysłu filmowego i telewizyjnego. Oto bowiem mamy do czynienia nie tyle z popularną wśród medialnych konglomeratów, przynajmniej od lat osiemdziesiątych XX wieku, integracją horyzontalną (tym mianem określa się „proces rozszerzania działalności [wielkich studiów filmowych – przyp. DJ] na inne dziedziny kultury popularnej”²⁷), ile z integracją wertykalną, która została zakazana w wyniku głośnego procesu „Stany Zjednoczone przeciwko Paramount Pictures” z 1948 roku²⁸. Stosowana w złotych latach klasycznego systemu hollywoodzkiego niesławna strategia polegała na „integracji sektorów produkcji, dystrybucji i wyświetlania”²⁹ i pozwalała potentatom opanować najpierw krajowy, a później również międzynarodowy rynek filmowy w ramach faktycznego oligopolu. Ustalenia Sądu Najwyższego Stanów Zjednoczonych w procesie Paramountu zobowiązały studia do zbycia większości posiadanych kin, co z kolei zwiększyło szanse przetrwania na rynku niezależnych kiniarzy oraz firm producenckich³⁰. W powszechnej opinii wyrok ów przyniósł ostateczny kres quasi-kartelowym praktykom wielkich studiów filmowych. Działalność Netflixu wydaje się tymczasem nieść ze sobą ryzyko powrotu do sytuacji, w której rynek audiowizualny kontrolowany byłby niemal w całości przez kilka podmiotów, wśród których firma z Los Gatos jest obecnie niepodważalnym liderem (serwisy SVOD, takie jak Amazon Prime Video, Hulu czy CBS All Access, nie mogą się równać z Netflixem pod względem zasięgu, a Disney i Apple dopiero przygotowują się do wejścia na rynek).

Podczas festiwalu filmowego w Cannes w 2017 roku doszło do serii głośnych protestów przeciwko internetowemu gigantowi. Widzowie wygwizdywali filmy wyprodukowane przez Netflixu – w konkursie głównym uczestniczyły *Okja* w reżyserii Bonga Joon-ho oraz *Opowieści o rodzinie Meyerowitz (utwory wybrane)* Noaha Baumbacha. Krytycznie o ekspansywnej działalności platformy wypowiedzieli się również niektórzy członkowie jury, z przewodniczącym Pedrem Almodóvarem na czele³¹. Bezpośrednim źródłem kontrowersji był fakt, iż prezentowane w Cannes produkcje nie trafiły na ekrany francuskich kin. Netflix ma w zwyczaju prowadzić w Stanach Zjednoczonych ograniczoną dystrybucję

26 J. Koblin, *Netflix says it will spend up to \$8 billion on content next year*, „The New York Times”, 16 października 2017, <https://www.nytimes.com/2017/10/16/business/media/netflix-earnings.html> (20 czerwca 2018).

27 M. Adamczak, *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku: przeobrażenia kultury audiowizualnej przełomu stuleci*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2010, s. 140.

28 Tamże, s. 34.

29 Tamże, s. 141.

30 Y. Tzioumakis, *Independence by force: the effects of the Paramount Decree on independent film production* [w:] tegoż, *American Independent Cinema. An Introduction*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2006, s. 102.

31 A. Wilkinson, *Cannes 2017: two vastly different cinema cultures provoke one big Netflix controversy*, Vox, 31 maja 2017, <https://www.vox.com/culture/2017/5/24/15676892/cannes-netflix-controversy-culture-stiller-swinton-smith> (20 czerwca 2018).

kinową swoich oscarowych pretendentów (jest to zresztą jeden z wymogów Amerykańskiej Akademii Filmowej, bez spełnienia którego filmy nie mogą ubiegać się o statuetki), jednak we Francji nie zdecydowano się na analogiczne rozwiązanie. Na drodze stanęło restrykcyjne francuskie prawo, które zakazuje udostępniania filmów w internecie przez trzydzieści sześć miesięcy od krajowej premiery kinowej. Dostosowanie się do tych regulacji uniemożliwiłoby Netflixowi wyświetlanie własnych produkcji za pośrednictwem prymarnego kanału dystrybucyjnego przed rokiem 2020.

Przedstawiciele silnie regulowanego rynku francuskiego i ich sympatycy protestowali zatem przeciw praktykom internetowego potentata, które wpisują się w model integracji wertykalnej. Obawy związane z hipotetyczną dominacją internetowego oligopolu na światowym rynku filmowym są bardzo bliskie obecnemu już chociażby w literaturze cyberpunkowej lękowi przed opanowaniem świata przez megakorporacje³². Znajduje on również swój wyraz w *Czarnym lustrze* – poddani dyktatowi wszechwładnego konglomeratu zostali na przykład bohaterowie *Piętnastu milionów*. Również podporządkowana panoptycznej władzy rzeczywistość z odcinka *Na łeb na szyję* wydaje się zarządzana przez technologiczną megakorporację (minimalistyczna estetyka – charakteryzująca nie tylko interfejsy ukazanych na ekranie aplikacji, ale również scenografię i kostiumy utrzymane w popularnym odcieniu *rose gold* – budzi oczywiste skojarzenia ze wzornictwem firmy Apple). Gwoli sprawiedliwości trzeba zaznaczyć, że istnieją bardzo nikłe szanse, iż Netflix przekształci się z dostawcy treści rozrywkowych w korporacyjnego giganta mającego większy wpływ na życie obywateli od rządów państw narodowych czy organizacji międzynarodowych. Znacznie łatwiej można sobie wyobrazić, że koszmarnie wizje z *Czarnego lustra* mogłyby zostać zrealizowane przez Google'a, Apple czy nawet konkurującego z Netflixem na polu dystrybucji wideo Amazona – firmy te bowiem nie tylko stosują integrację wertykalną, niwelującą konkurencję w obrębie jednej gałęzi gospodarki, ale też starają się zajmować coraz więcej nisz³³. Jak zresztą pokazuje przykład chińskiego SCS, na razie po zatrwających pomysłach na wykorzystanie nowoczesnych technologii wciąż chętniej od prywatnych firm sięgają autorytarne państwa.

Należy również podkreślić, że internetowe platformy VOD nie są jedynymi graczami na rynku, którzy stosują praktyki integracji wertykalnej. Werdykt z 1948 roku opisywany bywa jako ostateczny kres tego modelu funkcjonowania studiów filmowych, jednak – jak słusznie zauważa Jennifer Holt – „przed końcem kadencji Reagana do wielkich studiów, lub ich firm matek, należała niemal taka sama liczba krajowych kin, jaka była własnością «wielkiej piątki» przed wyrokiem w sprawie Paramountu”³⁴. Jakościową różnicę pomiędzy integracją wertykalną,

³² K. Księżki, *Dystopijna wizja świata bliskiego zasięgu. Cyberpunk jako złożone zjawisko kulturowe. Zarys zjawiska*, „Kultura i Historia” 21/2012, <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/3271> (20 czerwca 2018).

³³ S. Ovide, *How Amazon's bottomless appetite became corporate America's nightmare*, Bloomberg.com, 14 marca 2018, <https://www.bloomberg.com/graphics/2018-amazon-industry-displacement/> (20 czerwca 2018); S. Galloway, *The Four. The Hidden DNA of Amazon, Apple, Facebook, and Google*, Random House Large Print, New York 2017.

³⁴ J. Holt, *In deregulation we trust. The synergy of politics and industry in Reagan-era Hollywood*, „Film Quarterly” 2(55)/2001, s. 22.

realizowaną obecnie przez tradycyjne studia filmowe, a praktyką łączenia produkcji, dystrybucji i wyświetlania przez Netflixa stanowi właściwy działaności internetowej efekt skali oraz związana z nim ogromna łatwość w pozyskiwaniu rzesz subskrybentów. Obawy przeciwników internetowej dystrybucji treści audiowizualnych nie są więc ściśle związane z obecnym modelem funkcjonowania, w ramach którego firma z Los Gatos, zabiegając o względy zarówno widzów, jak i krytyków, inwestuje spore środki między innymi w projekty cenionych przez krytykę reżyserów, takich jak Noah Baumbach czy Martin Scorsese. Wydaje się, że źródłem lęku jest raczej hipotetyczny monopol Netflixa bądź oligopolu z jego udziałem, kiedy to platformy VOD, zniósłszy zasadę pierwszeństwa premier kinowych, zaczęłyby dyktować warunki wszystkim pozostałym graczom na rynku, dążąc do absolutnej, globalnej dominacji i – być może – grzebiąc przy tym tradycyjne kino. Trzeba jednak przypomnieć, że ani telewizja, ani magnetowidy i DVD nie przyniosły mu przepowiadanej śmierci.

Sukces Netflixa ściśle związany jest również z inną gałęzią współczesnej technologii pokazaną w *Czarnym lustrze*, a mianowicie ze zbieraniem i używaniem danych na temat historii przeglądania serwisu oraz wykorzystaniem *big data* przy tworzeniu spersonalizowanych list odtwarzania³⁵. Nadużycia związane z powstawaniem dużych zbiorów danych to stale powracający w antologii Brookera i Jones motyw, najwyraźniej wybrzmiewający w *Calej twojej historii*, *Na łeb na szyję* i *Zaraz wracam*. Jednak, podobnie jak w przypadku lęku przed megakorporacjami, pokrewieństwo wizji Brookera z modelem funkcjonowania nadawcy jego serialu jest dość powierzchowne. Netflix co prawda gromadzi dane o nawykach swoich użytkowników³⁶, trudno jednak wyobrazić sobie jakieś złowrogie wykorzystanie informacji o filmowych i serialowych preferencjach. Mogłoby się ono stać groźne dopiero w sytuacji włączenia w szerszy system inwigilacji. Niestety, przykład takiego działania znów można odnaleźć w Chinach – w ramach SCS rzekomo obniżane będą oceny obywateli, którzy wydają znaczne sumy na zakup gier wideo...³⁷

W ostatecznym rozrachunku realne zarzuty, jakie technosceptycy mogliby postawić Netflixowi, nie mają więc dużego kalibru, co nie powstrzymuje niektórych z nich (zazwyczaj rekrutujących się spośród przedstawicieli tradycyjnych sektorów rynku filmowego) przed imputowaniem czołowemu serwisowi streamingowemu zbrodniczych zamiarów wobec kina³⁸. Nie powinno to szczególnie dziwić – wszak lęk nie jest racjonalny. W ten oto sposób najgroźniejsza bodaj technosceptyczna dystopia współczesnej popkultury jest od trzeciego

³⁵ T. Giordano, IBM, 13 lutego 2018, *Netflix, hadoop, and big data*, <https://www.ibm.com/blogs/insights-on-business/gbs-strategy/netflix-hadoop-big-data/> (20 czerwca 2018); B. Marr, *Netflix used big data to identify the movies that are too scary to finish*, „Forbes”, 18 kwietnia 2018; <https://www.forbes.com/sites/bernardmarr/2018/04/18/netflix-used-big-data-to-identify-the-movies-that-are-too-scary-to-finish/> (20 czerwca 2018).

³⁶ *Netflix: using big data to drive big engagement*, Teradata, 2014, <https://www.teradata.com/Resources/Case-Studies/Netflix-Using-Big-Data-to-Drive-Big-Engageme> (20 czerwca 2018).

³⁷ A. Ma, *China ranks citizens with a social credit system – here's what you can do wrong and how you can be punished*, „Independent”, 10 kwietnia 2018, <http://www.independent.co.uk/life-style/gadgets-and-tech/china-social-credit-system-punishments-rewards-explained-a8297486.html> (20 czerwca 2018).

³⁸ M. Fleming Jr, *Theater owners to Netflix: You're the one trying to kill cinema*, Deadline, 26 października 2013, <http://deadline.com/2013/10/theater-owners-to-netflix-youre-the-one-trying-to-kill-cinema-621068/> (20 czerwca 2018).

sezonu produkowana przez firmę, której metody działania budzą lęk wśród technosceptyków. Zważywszy na fakt, że Charlie Brooker prowadził wcześniej program telewizyjny pod tytułem *Jak telewizja zniszczyła twoje życie*, trudno wyobrazić sobie – mimo zasług Channel 4 – lepszego producenta dla jego najsłynniejszego projektu.

BIBLIOGRAFIA

- Adamczak, Marcin. *Globalne Hollywood, filmowa Europa i polskie kino po 1989 roku: przeobrażenia kultury audiowizualnej przełomu stuleci*. Gdańsk: Słowo/Obraz Terytoria, 2010.
- Brooker, Charlie. „The dark side of our gadget addiction”. *The Guardian*. 1 grudnia 2011. <http://www.theguardian.com/technology/2011/dec/01/charlie-brooker-dark-side-gadget-addiction-black-mirror>.
- Fleming Jr, Mike. „Theater owners to Netflix: You’re the one trying to kill cinema”. *Deadline*. 26 października 2013. <http://deadline.com/2013/10/theater-owners-to-netflix-youre-the-one-trying-to-kill-cinema-621068/>.
- Holt, Jennifer. „In deregulation we trust. The synergy of politics and industry in Reagan-era Hollywood”. *Film Quarterly* 55, 2 (2001).
- Kompare, Derek. „The Twilight Zone – landmark television”. W: *How to Watch Television*, red. Ethan Thompson, Jason Mittell. New York: NYU Press, 2013.
- Lewicki, Arkadiusz. *Od House’a do Shreka. Seryjność w kulturze popularnej*. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2011.
- Rydzek, Dawid. „Zawód: showrunner”. *Ekrany* 23, 1 (2015). http://ekrany.org.pl/seriele_gry_video/zawod-showrunner/.
- Sculos, Bryant W. „Screen savior. How *Black Mirror* reflects the present more than the future”. *Class, Race and Corporate Power* 5, 1 (2017).
- Sikora, Agata. *Martwe pola w „Czarnym lustrze”*. *Dwutygodnik.com* 229 (2018). <http://www.dwutygodnik.com/artykul/7597-martwe-pola-w-czarnym-lustrze.html>.
- Singh, Greg. „Recognition and the image of mastery as themes in *Black Mirror* (Channel 4, 2011–present): an eco-Jungian approach to «always-on» culture”. *International Journal of Jungian Studies* 6, 2 (2014).
- Stępka, Paweł, Albert Woźniak. „Rynek mediów w Wielkiej Brytanii”. *Analiza Biura KRRiT* 2 (2005).
- Telotte J.P. „In the cinematic zone of *The Twilight Zone*”. *Science Fiction Film and Television* 3, 1 (2010).
- Wiśniewski, Michał R. „Klasa strachu”. *Dwutygodnik.com* 233 (2018). <http://www.dwutygodnik.com/artykul/7698-klasa-strachu.html>.
- Żaglewski, Tomasz. „Autor «rozproszony»? Pytanie o kategorię twórcy współczesnego serialu telewizyjnego”. *Kultura i Historia* 21 (2012). <http://www.kulturaihistoria.umcs.lublin.pl/archives/3330>.

Data wpłynięcia: 30 kwietnia 2018 r. Data zatwierdzenia do druku: 30 maja 2018 r.

**WHO IS HOLDING THE BLACK MIRROR IN FRONT OF US?
FEAR OF TECHNOLOGY IN *BLACK MIRROR* VERSUS NEW METHODS
OF SERIES PRODUCTION AND DISTRIBUTION**

All nineteen episodes of *Black Mirror* produced so far deal with the theme of social consequences of technological development. Dystopian vision of the future not only relates to the stories told in each episode, but also the way the series is distributed. Popularity of the series made the creators decide to move the production from traditional television to the Netflix platform. Ironically, the streaming giant is, within the framework of entertainment industry, a fulfilment of some disturbing features of new technologies, shown in the diegetic layer of *Black Mirror*.

SŁOWA KLUCZOWE: *Czarne lustro*, dystopia, lęk, Netflix

KEY WORDS: *Black Mirror*, dystopia, fear, Netflix

