











































 Cremaster 4	  	Matthew Barney	1995	Video Art Arthouse		2 Jan 20 '11	obchay	Nov 28 '10	7	1.63GB	75 times	4	0
 Cremaster 2	  	Matthew Barney	1999	Video Art Arthouse		2 May 13 '11	obchay	Nov 28 '10	9	3.06GB	88 times	5	0
 Cremaster 1 Subs: -	  	Matthew Barney	1996	Video Art Arthouse		1 Nov 28 '10	obchay	Nov 28 '10	8	1.59GB	96 times	7	0
 Cremaster 3 Part 1	  	Matthew Barney	2002	Video Art		9 Apr 27 '11	brbtyl	Jun 16 '09	10	4.18GB	65 times	3	0
 The Order	  	Matthew Barney	2002	Experimental		3 May 11 '09	sarantis	Oct 7 '08	1	329MB	75 times	3	0
 Cremaster 5	  	Matthew Barney	1997	Experimental Arthouse		11 May 1 '12	parks12	Jul 22 '07	1	706MB	365 times	10	0
 Cremaster 4	  	Matthew Barney	1995	Experimental Arthouse		2 Mar 4 '07	pashu	Mar 4 '07	1	700MB	404 times	8	0
 Cremaster 2	  	Matthew Barney	1999	Experimental Arthouse		8 Apr 9 '07	pashu	Jan 24 '07	1	896MB	518 times	12	0
 Cremaster 1	  	Matthew Barney	1996	Experimental Arthouse		20 May 9 '11	pashu	Nov 26 '06	1	686MB	649 times	16	0

Kratka zgodovina ilegalne distribucije ali zakaj je vsak kurator hkrati že pirat

piratstvo
Nace Zavrl

»Neskončna hvala za izpolnjeno prošnjo! Lahko prosim izvem vir? [sic]«
»To je pa skrivnost :)«

Komentarja uporabnikov na BitTorrentovi platformi Karagarga¹

Dvanajstega maja letos se je na spletnem Torrentovem sledniku Karagarga pojavila gigabajt in pol velika datoteka »THINGS (Ben Rivers).mkv«. Kot namigne ime, gre za lanskoletni kratki eksperimentalni film Britanca Bena Riversa **Things**, ki

so ga premierno predvajali februarja 2015 na mednarodnem festivalu v Rotterdamu ter ga kasneje zavrteli na posameznih projekcijah in galerijskih razstavah v Kopenhagnu, New Yorku, Londonu ter še kje. Zunaj ameriških in zahodnoevropskih filmskih metropol so ga doslej predvajali le redko; širših občinstev od omejenih krogov sodobne umetnosti in avantgardnega filma ni dosegel in jih verjetno nikoli ne bo. A piratska verzija, naložena na Karagarga, cinefilom in entuziastom zunaj centrov eksperimentalnega

dogajanja vendarle odpira možnost dostopa do vsebine, ki je po uradnih distribucijskih kanalih sicer še dolgo ne bi uspeli pridobiti. Čeprav se izdaja eksperimentalnega filma na DVD-jih in spletnih platformah v zadnjih letih prepričljivo širi, je razpon alternativnih filmov in videov, gledljivih po formalnih poteh, še vedno zgolj kanček vse eksperimentalne produkcije v enaindvajsetem stoletju.

Filmske podobe so se že od prvih zametkov pretakale po različnih distribucijskih kanalih. Od konca

¹ Prevod avtorja.

devetnajstega stoletja naprej gostujejo v raznolikih, med seboj vzporednih, usklajenih, ali na trenutke konfliktnih avdiovizualnih omrežjih. Poti je torej vedno bilo mnogo, tako kot je mnogo tudi njihovih medsebojnih odnosov, ki jih današnji binom med legalnim in piratskim še zdaleč ne zajame. Debata digitalnega piratstva se je v zadnjem desetletju dodobra osredotočila na preprosto nasprotje med dvema poloma distribucijskih pristopov: tistih uradnih, povečini plačljivih, ki avtorske pravice v celoti spoštujejo ter svojo dejavnost izvajajo z dovoljenjem in sodelovanjem filmskih ustvarjalcev; na nasprotni strani pa najdemo vse ostale, vse kradljivce, kriminalce, pirate, ki avtorsko zaščiteno gradivo ponujajo in širijo mimo zakonskih omejitev, povečini (a ne vedno) brezplačno. Sočasno sta se v javnem diskurzu trdno zasidrili dve nasprotni stališči. V prvem primeru gre za perspektivo ameriške filmske industrije, ki nas rada dramatično opomni, da njeni studii zaradi piratstva – kakopak povezanega s terorizmom in organiziranim kriminalom – utrpijo bolečo škodo sedmih milijard dolarjev letno, ki jo lahko zaceli le okrepljen pravni in institucionalni nadzor nad neformalnimi oblikami dostopa. V nasprotnem taboru se mnenja obrnejo globoko v prid piratstva, v katerem zagovorniki vidijo ne le način demokratičnega dostopa do kulturnih artefaktov, temveč simbol in sredstvo demokracije same: v nasprotju z reguliranimi tokovi kapitalistične porazdelitve dobrin naj bi neformalna omrežja piratov operirala na prostem, nehierarhičnem deljenju osvobojenih podatkov, katerih kroženje od porabnika do porabnika ne odgovarja več lastniku avtorskih pravic, temveč le še skupnosti sami.

Oznaka »piratstvo« se v zadnjih letih s strani filmske industrije (s Hollywoodom na čelu) sproža kot neke vrste diskurzivno orožje, naperjeno proti širokemu naboru raznorodnih, bolj in manj (i)legalnih praks, za katerimi naj bi stal skupni sovražnik, »pirat«, ki ga je Jack Valenti, pokojni šef Motion Picture Association of America (MPAA), postavil kar ob bok nasilnemu zločincu, teroristu,

morilcu.² Kot piratstvo široko in nedoločno definira MPAA, gre pri njem za vse vrste nepooblaščenega kopiranja, distribuiranja ali druge uporabe avtorsko zaščitene gradiva. Po besedah filmskega akademika Petra Decherneyja je »piratstvo, kot nam pove zgodovina, pogosto le ime za medijske prakse, ki jih preprosto še nismo uspeli spraviti pod nadzor«. ³ Prav nejasnost definicije MPAA in nestabilnost Decherneyjeve pronicljive obrazložitve nosita ključ do najosnovnejše lastnosti piratstva: njegove zgodovinske spremenljivosti. Piratski kanali niso nujno alternativni niti ne nasprotujoči tistim legalnim; ne predstavljajo inherentnega odklona od uradnih poti distribucije, niti niso nujno nezakoniti. Njihova zgodovinska vloga je nestabilna, odvisna od družbenih ter industrijskih ozadij, ki narekujejo razumevanje piratstva v določenem času in prostoru. Ob bližjem pogledu je kmalu jasno, da piratstvo ni enovita kriminalna praksa, temveč skupek raznolikih distribucijskih formacij, ki jih je tok filmske zgodovine na neki točki v zadnjem stoletju označil pod skupnim imenovalcem. Kot trdi Ramon Lobato v eni pomembnejših študij piratstva in sivih ekonomij globalnega filma, je »filmsko piratstvo staro toliko kot film sam ... je inherentna lastnost avdiovizualne distribucije, ne pa njen odklon«. ⁴ Piratstvo ni odstopanje od norme, temveč del norme same: neformalni in manj legalni kanali dostopanja se ne nahajajo zunaj omrežja filmske kulture, temveč so nepogrešljiv del kulture same, brez katerega si poteka njene zgodovine, kot jo razumemo danes, ne moremo zamisliti. Piratstvo ni fenomen, inherentno vreden slave ali graje, temveč širok skupek mnogoterih praks, katerih vlogo in pomen lahko kritično ovrednotimo le z obravnavo specifičnih zgodovinskih,

2 Kot Valenti paranoično zatrdi leta 1998, je »videorekorder za ameriškega filmskega producenta in ameriško javnost to, kar je bostonski davitelj za žensko, ki je sama doma«. Ramon Lobato: *Sive ekonomije filma*. Ljubljana: Slovenska kinoteka, 2014. Str. 98.

3 Peter Decherney: *Hollywood's Copyright Wars: From Edison to the Internet*. New York: Columbia University Press, 2012. Str. 5. Prevod avtorja.

4 Lobato, str. 94.

institucionalnih in ekonomskih okvirov fenomena.

Predvojno piratstvo: Méliès in pornografija

Pestro tradicijo piratskega predvajanja lahko vsaj delno osvetlimo z izpostavitvijo nekaj njenih zanimivejših trenutkov. Prakse nedovoljenega kopiranja ali širjenja zaščitene gradiva segajo vsaj do začetka dvajsetega stoletja, do zgodnje dobe nemega filma. Fantazijska klasika **Potovanje na luno** (*Le Voyage dans la Lune*) Georges Mélièsa iz leta 1902 je najbolj razvpit, a gotovo ne edini primer nedogovorjenega predvajanja in množičnega kopiranja filmskega traku v prvem desetletju po izumu kinematografa. Mélièsovo ikonično delo so kupci in posredniki množično kopirali, skrivaj prikazovali (zunaj omejenih kvot distribucijskih sporazumov) ter prodajali naprej brez avtorjevega vedenja ali privolitve. V ZDA naj bi Méliès kljub številnim projekcijam in popularnosti ostal praktično brez lastnega dobička. Podobne prakse neformalnega predvajanja so bile v zgodnjih letih prejšnjega stoletja pogoste in vsakdanje: ilegalni ter sivi tokovi že od nekdaj obstajajo sočasno s prostori uradne, regulirane, študijske distribucije. Hkrati pa se vloga in oblika filmskega piratstva spreminjata sočasno s pojavi novih medijev in tehnologij: prihod svežih, ne popolnoma brzdanih in nadziranih tehnoloških aparatov je filmskim piratom vsakič znova odprl svojevrstne oblike podzemne distribucije.

Vsaka nova tehnologija prinaša nove vrste piratstva. Dolgo pred časom videa, digitalnih medijev in spleta so ključno vlogo na filmskem črnem trgu odigrali 8- in 16-milimetrski formati filmskega traku: za razliko od širših, večjih ter posledično dražjih in okornejših 35-milimetrskih širin so ozki formati celuloidnega filma nekje od dvajsetih let dalje predstavljali pomembno orodje za preddigitalne pirate. Medtem ko je 35-mm oprema skoraj izključno last le profesionalnih kinematografov, sta

manjša kalibra mesto nemalokrat našla v rokah posameznikov in vsakdanjih domov. Piratski distributerji so praktičnost in cenovno dosegljivost izkoristili. Že od dvajsetih let dalje pa je tradicija piratstva trdno vezana ne le na prenosne ter dostopne tehnološke forme, temveč hkrati na alternativne, ponekod prepovedane oblike filmskega izraza: najpogosteje na pornografijo, okrog katere so se že od njenih začetkov izoblikovale neformalne, a izjemno učinkovite oblike distribucije. Od tridesetih let dalje so potujoči pornografi v klubih in zasebnih domovih prirejali 16-mm projekcije skrivaj posnetih lastnih ali tujih filmov, katerih prikaz po legalnih poteh ni bil mogoč. V naslednjih desetih letih se je okrog pornografskih vsebin (s središčem na zahodni obali ZDA) izoblikoval daljnosežen sistem poštne distribucije, preko katere so stranke 16-mm filmske kolute lahko naročile na dom za nekajtedensko izposajo. Po drugi svetovni vojni se z razširitvijo še mobilnejšega 8-mm formata pornografija začne preprodajati kar pod mizo v barih, na bencinskih črpalkah ter v trgovinah za fotografe. Čeprav so dinamike podzemnih izmenjav pornografskih filmov slabo dokumentirane ter še slabše raziskane, je jasno, da gre za eno osrednjih in najrazsežnejših piratskih praks v »predkasetarskih« letih filmske zgodovine.⁵

Ozki trakovi eksperimentalnega filma

A piratska vloga ozkih in amaterskih filmskih formatov ni omejena le na pornografijo. 16-milimetrska omrežja so od tridesetih let prejšnjega stoletja eksponentno odpirala nove možnosti za nekinematografsko in neprofesionalno distribucijo, za širjenje gibljevih slik zunaj striktno regulacije s strani studiev in lastnikov avtorskih pravic. Po besedah filmskega teoretika Charlesa Aclanda je bila 16-milimetrska krajina v 30. in 40. letih (v nasprotju z urejeno studiojsko distribucijo) največkrat »divje neorganizirana, decentralizirana, težko



nadzorljiva, kaj šele obvladljiva».⁶ Posamezniki, skupnosti in manjše organizacije so s prihodom nizkocenovnih, lažje dosegljivih in prenosljivih trakov lahko postali neke vrste sami svoji distributerji: knjižnice, galerije in politične organizacije so lahko same gostile neformalne, verjetno nelegalne projekcije in filmske večere, sivi preprodajalci pa so ponudbo filmskih kolotov razpošiljali čez več-sto-kilometrsko razdalje kar prek pošte. Črni trg okrog 16-mm kopij se je še bolj izoblikoval v povojni dobi, ko so vojaški oficirji nemalokrat postali glavni vodje filmsko-tihotapskih mrež tako po Evropi kot v Severni Ameriki.

V krogih eksperimentalnega filma je 16- ter delno tudi 8-mm trak igral posebno vlogo (ki jo ponekod ohranja še danes). Zaradi finančne dostopnosti je ozki format filmarjem omogočil ustvarjanje zunaj profesionalnih okvirov filmske industrije ter odprl pot alternativnim izrazom in

nizkocenovnim načinom dela. Hkrati pa je botroval razširitvi neodvisnega in avantgardnega filma zunaj uveljavljenih distribucijskih infrastruktur – ki so se eksperimentalnega filma zaradi njegove nedonosnosti po možnosti strogo izogibale – v neuradne in podzemne prostore: ti 35-mm projektorjev največkrat niso imeli, manjše 16-milimetrske pa skoraj vedno. Tudi tu legalna distribucija ni bila nikoli daleč od piratstva: ameriške kolute, ki so v londonsko zadrugo za eksperimentalni film (LFCC) prispeli le za eno večerno projekcijo, so lokalni filmarji nemalokrat čez noč na skrivaj kopirali ter kopijo kasneje predvajali po lastni volji, nešteto krat, neodvisno od zahtev avtorja in uradnega distributerja. Ob skromnih finančnih kapacitetah tistih nekaj distribucijskih hiš, ki se z eksperimentalnim filmom ukvarjajo, je njegova dosegljivost tako v šestdesetih kot danes pogosto omejena na droben krog poznavalcev in specialistov, ki do filmskega izdelka največkrat pridejo prek maloštevilnih projekcij v kinih, galerijah ter na festivalih. Čeprav je sodobna distribucijska krajina bistveno drugačna od tiste po vojni, v obeh igrajo neprecenljivo vlogo prav neuradni in nenadzorovani kanali,

⁶ Charles Acland: "Classrooms, Clubs, and Community Circuits: Cultural Authority and the Film Council Movement, 1946-1957", v *Inventing Film Studies*. Ur. Lee Grieveson in Haidee Wasson. Durham: Duke University Press, 2008. Str. 158. Prevod avtorja.

⁵ Lobato, str. 28.

prek katerih do eksperimentalnega filma lahko dostopajo tudi občinstva, ki se z njim sicer ne bi uspela srečati.

Sodna podlaga: primer betamax

Morda najpomembnejši trenutek v zgodovini modernega piratstva pa nastopi med letoma 1976 in 1984 v sodnem fenomenu *Sony v. Universal*. Leta 1975 tehnološka korporacija Sony na trg lansira analogni kasetni format betamax; leto kasneje JVC predstavi svojega neposrednega konkurenta, VHS. Čeprav je v tako imenovani »vojni formatov« nekje konec osemdesetih prevladal VHS – katerega leta 1988 podpre tudi Sony – se je za naša dožemanje piratstva verjetno pomembnejša bitka odvijala med Sonyjem ter hollywoodskim studiem Universal. Ob pojavu domačih videonemalnih tehnologij – ki so gledalkam in gledalcem omogočile ne le gledanje, temveč snemanje in prevrtavanje filmov in televizijskih oddaj – so bolj ali manj vsi večji studii zagnali množične kampanje proti novim kasetnim napravam. Te naj bi po

takratnem mnenju Hollywooda ropale filmsko industrijo in jo oškodovala za večmilijardne vsote, češ da bo publika v zameno za kinematografe zdaj spremljala le še posnetke s televizije. Zakaj bi kdo sploh še hodil v kino, če pa lahko filme presnemava s televizije kar doma in to zastonj, pa še reklame lahko preskoči? Denar naj bi medijske korporacije zaradi betamaxa masovno izgubljale tako zaradi upada obiskov kina kot hkratnega upada televizijskih oglaševalcev, ki bi namesto v zlahka prevrtljive TV-spote raje investirali v kaj drugega. V naslednjih letih se je seveda zgodilo prav nasprotno: niti kino niti televizija nista mizerno propadla, temveč sta iz kaset in domačega videa odprla široko vrsto novih, še kako dobičkonosnih distribucijskih avenij. Vendar je za nekaj let v zraku visela usoda, kakršno si težko zamislimo: betamax in VHS snemalniki so bili do zgodnjih osemdesetih (po mnenju industrije) nič manj kot inherentno piratski, zločinski, škodljivi in nevarni za prihodnost kinematografije.⁷ Sodni postopek v zvezi s formatom betamax, ki ga je ameriško vrhovno sodišče dokončno razrešilo januarja 1984, je zgleden primer, kako sprva »piratska« tehnologija lahko s spremembami v pravnem in industrijskem kontekstu preraste v »nepiratsko«, legalno, v eno izmed osrednjih virov prihodka današnjega Hollywooda. Sodišče je po nekaj letih odločilo, da funkcija časovnega preskakovanja v beta predvajalnikih ne krati avtorskih pravic lastnikov, saj z zamikanjem in prevrtavanjem video vsebin v večini primerov le pripomore k svobodnemu in neoviranemu dostopu do javnega kulturnega gradiva. V primeru betamaxa je šlo torej za »pošteno uporabo« (t. i. »fair use«) in ne za kršitev zakona. A za skoraj desetletje, preden so jo za legitimno obliko distribucije označili studii in sodniki, je videokaseta veljala za medij piratov, ki naj bi z izogibanjem plačilu oškodovali industrijo za milijardne vsote. Ista naprava čez nekaj let teh vsot ni

odvzela, temveč jih je prinesla: že dve leti po razsodbi sodišča so prihodki od prodaje in izposoje VHS ter beta kaset presegli prihodke kinematografov. Kar je nekoč veljalo za piratsko krajo avtorske lastnine, je po letu 1984 postalo uraden in dobičkonosen način filmske distribucije.

Premiki v pravnem in družbenem ozadju torej določajo definicijo piratstva in ilegalne filmske potrošnje v nekem času in prostoru. Če je primer betamax na začetku osemdesetih nakazal pot k omilitvi zakonskega preganjanja piratstva, pa se je trend v zadnjih desetletjih zaskrbljujoče obrnil. Avtorske pravice so v digitalni dobi strožje in razsežnejše kot kadarkoli prej; namesto demokratičnega deljenja podatkov med globalnim vse-povezanim prebivalstvom je doba spleta in digitalnih tehnologij predvsem doba ostrega nadzorovanja ter kaznovanja vseh vrst piratov (in vseh, ki bi na neki točki to lahko bili). Zdaj že zastareli Digital Millennium Copyright Act s konca leta 1998 na primer določa, da je kakršnokoli prekrščenje ali izogibanje softverske zaščite na digitalnih nosilcih hkrati že kršitev avtorskega prava, tudi če bi uporaba gradiva na samih nosilcih spadala pod zakonito »pošteno uporabo«. Z drugimi besedami: s presnemavanjem, na primer DVD-ja, ali s prenosom spletnega YouTube videa na računalniški trdi disk hkrati že kršimo protipiratsko pravo. V prvem primeru gre za prelom zaščitne kode, ki jo vsebuje bolj ali manj vsak komercialno izdan DVD; v drugem pa za neupoštevanje internih določil in drobnega tiska Googleove spletne platforme. V obeh primerih je filmski potrošnik (v očeh zakona) hkrati tudi pirat.

Revne podobe digitalnega piratstva

Prethotapljene, večkrat kopirane, nešteto krat predvajane in nizkokakovostne *bootleg* kasete so v zgodovini eksperimentalnega filma predstavljale enega primarnih načinov dostopa do redkih in težko dosegljivih del, zlasti tistih pozabljenih in zakopanih nekje globoko v preteklosti.



⁷ Za podrobno diskusijo pollegalnega video presnemavanja in trgovanja, glej Lucas Hilderbrand: *Inherent Vice: Bootleg Histories of Videotape and Copyright*. Durham: Duke University Press, 2009.

Za kuratorje in akademike, ki si izposoje uradnih kopij ali nabave digitalnih verzij ne morejo privoščiti, so piratski kanali (ter zasebne in prijateljske kopije filmarjev samih) še vedno dragocen vir gradiva za študij in strokovno obravnavo. Izmenjava sumljivo pridobljenih videov je za specialiste ter cinefile prejšnjega stoletja pomenila ključni dotok sicer nedostopnega gradiva. V digitalni dobi so vlogo kaset prevzeli neuradni DVD-ji, Torrentovi sledilniki ter spletne strani za pollegalno predvajanje raznorodnega filmskega in video gradiva. Na portalu YouTube je vsak dan naloženih (in izbranih) tisoče nelegalnih posnetkov eksperimentalnega filma in videa: včasih gre za dela v celoti, pogosto le za okrnjene odlomke, skoraj vedno pa za pomanjkljivo, kockasto, nizkoresolucijsko estetiko, ki jo Hito Steyerl označi s pojmom »revne podobe«. ⁸ Po njenih besedah estetska situacija revnih podob

»razkrije veliko več kot sama vsebina in videz podob – razkrije tudi pogoje njihove marginalizacije, konstelacijo družbenih sil, ki je vodila v to, da po spletu krožijo kot revne podobe«. ⁹ Z drugimi besedami, obstoj redkega in eksperimentalnega filma na neformalnih digitalnih platformah nam ne pove toliko o filmih samih kot o kulturnem prostoru, ki jih je v piratske kanale potisnil.

Na javno dostopnem UbuWebu – pollegalni spletni zbirki vseh vrst eksperimentalnih medijev – ter na članskih BitTorrentovih platformah, kot so Cinemagedon, Cinematik in predvsem Karagarga, je znaten del naloženega gradiva javnosti ne le cenovno, temveč kar fizično nedosegljiv. Od devetdeset tisoč Karagarginih filmov jih je na širše dobavljivih legalnih nosilcih izšla morda le polovica; večina najverjetneje izvira iz enkratnih

televizijskih predvajanj in redkih izdaj na videu ali DVD-ju (ki jih danes po uradnih kanalih dobimo le stežka). Kot trdi Hito Steyerl, razširitev piratstva v eri digitalne distribucije in svetovnega spleta ne kaže na nič drugega kot na »divjo privatizacijo intelektualne lastnine« in nebrzdano komodifikacijo vseh oblik spletnih vsebin. ¹⁰ V času globalne širitve spletnih platform tipa Netflix, iTunes in Amazon Instant Video, ki za nekaj evrov mesečno ponujajo dostop do na videz široke palete filmskih vsebin, si širok spekter eksperimentalnega in alternativnega ustvarjanja na odrih uradne distribucije prostora ne izbori. Piratski kanali so od nekdaj bili, so in verjetno še nekaj časa bodo dragocena pot za dostopanje do manj znane in manj rentabilne kinematografije. Tudi če njeno poreklo za vedno ostane »skrivnost:«.

⁸ Hito Steyerl: »V bran revne podobe«. Šum, # 3 (oktober, 2014). Str. 251 – 261. Ljubljana: Društvo Galerija Boks, 2014.

⁹ Ibid. Str. 255.

¹⁰ Ibid. Str. 255.