

NAUJŪJŲ MEDIJŲ VARTOTOJAS-KŪRĖJAS IR KINEMATOGRAFINIS MĄSTYMAS

Andrius Gudauskas | Vilniaus universiteto Komunikacijos fakultetas
Universiteto g. 3, LT-01513 Vilnius, Lietuva
El. paštas: andrius.gudauskas@kf.vu.lt

Šiuolaikiniame pasaulyje vis intensyviau įsigalint technologijoms, neišvengiamai keičiasi ir medijų vartotojų įpročiai, o pastarieji kinta taip, jog vartotojas iš pasyvaus informacijos priėmėjo vis labiau virsta aktyviu medijuotu vartotoju. Drastiškų nūdienos transformacijų palytėta naujųjų medijų situacija išgyvena dalinės neapibrėžties būklę, kai akivaizdūs pokyčiai lyg ir neturi galutinai suformuotų ir nusistovėjusių teorinių pagrindimų bei paaiškinimų. Tačiau reikia prisiminti elementarią mokslinę praktinę tiesą, jog, žvelgiant iš evoliucinės komunikacijos mokslo raidos perspektyvos, kiekviena nauja medijų praktinė raiška – pradedant spausdintu žodžiu, knygomis ir baigiant tinklaveikos medijomis – susiformuoja vienaip ar kitaip remiantis ankstesne raiškų praktika bei teorine aptartimi. Šią universalią aksiomą galime laikyti tuo akivaizdžiu veiksniu (arba mokslo ir kultūros evoliucijos dėsniumi), nuo kurio apskritai prasideda bet koks diskursas apie sociokultūrinės mūsų patirtis ir pačios sociokultūros ateities perspektyvas. Straipsnyje kalbama apie tai, kaip galima naujųjų medijų – interneto – veikėjo-kūrėjo kasdieninio praktinio ir transcendentinio mąstymo trajektoriją pagrįsti remiantis postmodernia kinematografinė praktika bei teorija.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: *naujosios medijos, internetas, kinematografija, kino filmai, kinas, televizija, ekranas, Henri Bergson, Gilles Deleuze, Lev Manovich.*

ĮVADAS: KAS YRA NAUJOSIOS MEDIJOS?

Paprastai fundamentalūs klausimai, bent jau iš pirmo žvilgsnio, skamba labai banaliai, nors kartais į juos atsakyti yra itin sudėtinga arba, priešingai, tokių klausimų kėlimas sukuria naują požiūrį ar net atveria naują suvokimo ir matymo perspektyvą. Antai nūdienos JAV medijų tyrėjas Levas Manovichius savo monografijoje *Naujųjų medijų kalba* (2001) iš naujo kelia tokį, atrodo, paprastą, bet, kaip paaiškėja, esminį klausimą – vis dėlto, kas yra naujosios medijos?¹

1 MANOVICH, Lev. *Naujųjų medijų kalba*. Vilnius, 2009, p. 89–90.

Regis, šio klausimo autorius L. Manovichius ir kiti naujų medijų tyrėjai, kalbėdami apie šių dienų medijas, dažnai prisipažįsta esantys savotiško netikėtumo ar netgi *nežinojimo* situacijoje. Kaip tik todėl jie yra priversti vis naujai ieškoti atsakymų į minėtą ar panašius klausimus. Tokio klausimo kėlimo retorika primena paprastą iš žmogiškos patirties kylančią situaciją, kai tik pradedantis vaikščioti ir pažinti pasaulį žmogaus smalsiai taria „kas (yra) čia?“ Kitaip sakant, išgyvenama savotiška filosofinė nuostaba: kas gi vyksta aplink mus ir su mumis nuolat, kasdien, buvojant glaudžiam sąlytyje su medijuotu pasauliu?

Galime konstatuoti, jog šio, viena vertus, elementaraus klausimo „Kas yra naujosios medijos?“ aktualizavimas pastarųjų tūkstantmečių sankirtoje atveria problemą, jog greičiausiai, anot L. Manovichiaus, nesama galutinio ir pagrįstai patikimo ar visuotinai pripažinto *naujųjų medijų* apibrėžimo. Viena aišku, jog modernųjų technologijų apraizgytame ir susaistytame mūsų pasaulyje pačiu globaliausiu masu yra konstatuojamas intensyvus medijų kismas, o paskiausias to kismo etapas išreiškiamas ir nusakomas amorfišku žodžiu, nurodančiu į kintantį termino turinį, išreikštą būdvardžiu *naujosios*. Akivaizdu, jog medijų tyrėjų diskursuose, ir ypač Lietuvoje, naujosios medijos pavadinamos dar ir šiuolaikinėmis medijomis.² Abu šie žodžių junginiai – *naujosios medijos* ar *šiuolaikinės medijos* – yra labai panašūs dėl nekonkretumo ir dėl nebaigtinumo, siekiant vienaip ar kitaip apibrėžti paskiausias šių dienų medijų pokyčius. Abiem atvejais šie terminai, apimantys gana laisvai interpretuojamus prasminius semantinius laukus, vargu ar išgrynina ir įvardija esamą medijų situaciją. Nors jie esamos medijų situacijos nediferencijuoja ir neapibrėžia, tačiau konstatuoja kintančią medijų situaciją, kaip tik ir apibūdindami ją tokiais epitetais kaip *nauja* ar *šiuolaikiška*. Greičiausiai šie žodžiai atlieka tarpinę funkciją, kol bus suformuoti tinkamesni terminai ir (ar) apibrėžimai esamai kintančiai medijų situacijai įvardyti.

Dera prisiminti, jog XX a. trečiajame ketvirtajame dešimtmetyje Vakarų pasaulyje pradėjo formuotis naujoji medija – televizija, ir ji neiškart surado savo unikalų vietą tarp tuo metu gerai išsivysčiusių operatyvios spaudos, fotografijos, kino medijų ir beįsivirtinančių radijo transliacijų. Europoje tik po 1936 m. svarbaus pasaulinio įvykio – Olimpinių žaidynių transliacijos – televizija pirmą kartą masiškai pasiekė žmonių sąmones kaip išskirtinė ir savarankiška medija³. Taigi, televizija pradėjo klibinti tuo metu nusistovėjusią gan tvirtą komunikacijos sistemą bei įprastas socialinės komunikacijos formas. Tai truko apie pora dešimtmečių, o kai televizijos transliacijos 1957 m. pasiekė Lietuvą, jos identitetas kaip savarankiškos medijos tiek teoriniu, tiek praktiniu lygmenimis Vakarų pasaulyje jau buvo nuėjęs nemenką formavimosi kelią. Akivaizdu, jog Lietuvoje televizija į savo žiūrovų sąmones įsiveržė tarsi „peršokusi“ ilgą ir natūralų evoliucijos periodą. Todėl Lietuvo-

je TV kūrėjai ir žiūrovai privalėjo mobilizuotis ir greitai adaptuotis prie pakitusių komunikacijos formų. Galbūt dėl šios unikalios patirties ir šiandieninė interneto sklaida Lietuvoje yra viena sparčiausių pasaulyje.

Lietuvoje atsiradęs kompiuteris, o vėliau internetas, pačiose savo ištakose viešose intelektualų ar teoriniuose diskursuose buvo smerkiamas kaip savotiško chaoso apraiška, kuri būdavo palyginama su šiukšlyno arba sąvartyno reiškiniu, tiesa, su savotiška išlyga – mat ir ten kai ko gero būna⁴. Mediologas Žygintas Pečiulis sutinka su faktu, jog internetas nėra patikimas: jame iš tiesų rasime daug klaidų, daug neaktualios ir klaidinančios informacijos. Nepaisant viso to, internetui esą atleidžiama, nes „internetas yra mes, o spauda yra jie“⁵. Greičiausiai internetui atleidžiama dėl jame egzistuojančio įvairovės spektro ir todėl ši medija tampa labiau aktualesnė, atkartojanti įvairiapusišką ir dinamišką žmogišką natūrą. Tarus trumpai, internetas apima įvairius žmogaus būvio klodus – nuo sąmonės iki pasąmonės – aprašytus psichoanalitinėse ar froidiškose teorijose.

Straipsnyje keliamas probleminis klausimas apie tai, kaip galime naujųjų medijų – interneto – veikėjo-kūrėjo, veiksmingo ir veiklaus subjekto, mąstymo trajektoriją pagrįsti remiantis kinematografiniu mąstymu ir iš jo išplaukiančia postmodernia kino praktika bei teorija (Gilles Deleuze), kuri neatsiejamai suaugusi ir su televizijos kultūra.

2 Socialinės komunikacijos tyrėja Laima Nevinskaitė 2011 metais išleido mokomąją knygą pavadinimu *Šiuolaikinės medijos ir masinės komunikacijos teorijos*. Leidinyje išskirtinai susitelkiama į naujas medijas, nors autorė teigia, jog terminas *šiuolaikinės medijos* – visos egzistuojančios medijos – implikuoja naujų ir senųjų medijų sambūvį bei sąveiką. Žvelgiant į knygos turinį kaip į visumą, galima apibendrinti, jog šiuolaikinės medijos ir yra būtent naujosios. Be kita ko, autorė išvargia naujųjų medijų kaip termino polisemiškumą ir nurodo galimus teorinius vedinius, pavyzdžiui, skaitmeninės medijos, kuris, beje, yra taip pat teoretikų kol kas kvestionuojamas dėl skirties tarp analoginių ir skaitmeninių medijų, kurios realybėje, deja, nėra. Žr. NEVINSKAITĖ, Laima. *Šiuolaikinės medijos ir masinės komunikacijos teorijos*. Vilnius, 2011, p. 18.

3 ELSNER, Monika; MÜLLER, Thomas & SPAN-GENBERG, Peter M. The Early History of German

Television: the slow development of a fast medium. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 1990, vol. 10, no. 2, p. 193.

4 Filosofas Arvydas Šliogeris yra vienas iš energingiausių ir sąmojingiausių naujųjų medijų kritikų Lietuvoje nuo XX a. pabaigos. Jis savo esė „Apie vieną kitą grėsmę Lietuvai“ išskiria du esminius destruktivius veiksnius, demoralizuojančius visuomenę: 1) masinės komunikacijos priemonių, o ypač Ekranų (vaizdų industrija) informacinės ideologijos struktūra ir 2) Ekranų ideologinės informacijos turinys. Žr. ŠLIOGERIS, Arvydas. Apie vieną kitą grėsmę Lietuvai. Iš *Nerimas: svarbiausių humanitarinių ir socialinių grėsmių bei jų pasekmių Lietuvai išvalgos*. Vilnius, 2012, p. 78–82.

5 PEČIULIS, Žygintas. Žiniasklaida ir žurnalistika daugiaterpės raiškos eroje. *Informacijos mokslai*, 2009, t. 51, p. 38.

NUO TELEVIZIJOS IKI INFORMACINĖS VISUOMENĖS

Kritikos masinės komunikacijos priemonėms žmonijos istorijoje pataikydavo dažnai. Pavyzdžiui, Vokietijoje kitados pirmosios TV transliacijos irgi buvo smerkiamos kaip neskoningos ir trukdančios suvokti ar įsisąmoninti žinias bei ramiai klausytis muzikos – juk visa tai puikiai darė radijas ir spauda⁶. XX a. pradžioje susiformavęs gyvenimo stilius ir pramogų kultūros tradicijos sunkiai įsileido televiziją į savo tarpą.

Medijų teoretikai apskritai tvirtina, jog televizija kurį laiką nelaikyta savarankiška medija. Anot Ž. Pečiulio, ji buvo „traktuojama kaip kitų technologijų pratęsimas“, tokių kaip radijas, kinematografas, telefonas⁷. Televizijos praktikai ir šio fenomeno tyrėjai susidūrė su problemomis: kaip kuo tiksliau apibrėžti televiziją kaip naująją mediją, kaip ją pavadinti. Štai 1928 m. Vokietijoje transliuotojų parodoje televizija buvo pavadinta „synchroniškos eigos kinu“ (*Gleichlaufkino*)⁸; kitaip tariant, televizijos fenomenas buvo grindžiamas galimybe kiną, o tiksliau tiesiogines vaizdo transliacijas, stebėti vienu metu, esant geografiškai nutolusiose skirtingose vietose. Anot tyrėjų, kinematografas yra suvokiamas kaip pirmoji medija, išjudinusi pasaulį, pateikusi kinetinį jo vaizdą, o „synchroniškos eigos kinas“ skynė kelią antrajai TV medijai, atspindėjusiai judantį pasaulį, tačiau ne fiksuotu (fotografiniu), o sinchroniniu, vienmomentišku, simultanišku transliacijų būdu. Taigi, tyrėjai analizuodami sinchronišką vaizdo ir garso tiesioginio transliavimo raidą nurodo, jog glaustas savarankiškas televizijos terminas skynėsi kelią beveik dešimtmetį.

Antai, Manuelis Castellsas yra vienas iš tų tyrėjų, kuris savo pavyzdžiu parodė, kaip eventualūs socialinę raidą apibūdinantys terminai gali būti pakeičiami į tikslesnius ir išsamiau pateikiančius esamos situacijos charakteristikas. Pavyzdžiui, jis rado pagrįstų motyvų koreguoti ir tikslinti saviems laikams įprastą apibūdinimą *poindustrinė visuomenė*. Su didžiųjų Europos ir Šiaurės Amerikos miestų gimimu bei intensyvia pramonės plėtra ir fabrikų augimu buvo įžengta į tokią kintančią sociokultūrinę situaciją, kuri, remiantis M. Castelloso įžvalgomis, atvedė žmoniją ne tik į poindustrinę, t. y. į tai kas vyksta po industrinės visuomenės susiformavimo, bet į tokią visuomenę, kurią autoriaus identifikuoja ir pavadina informacine visuomene:

Taigi aš siūlau analitinį akcentą perkelti nuo poindustrializmo (aktualaus socialinės prognozės klausimo, nesulaukusio atsakymo tuo metu, kai jis buvo suformuluotas) prie informacinalizmo. Šiuo požiūriu visuomenės yra informacinės ne todėl, kad jos atitinka specifinį socialinės struktūros modelį. Jos informacinės yra todėl, kad savo gamybos sistemą organi-

zuoja remdamosi principais, kurie leidžia maksimizuoti žiniomis grindžiamą produktyvumą informacinių technologijų plėtros ir skvarbos aplinkybėmis bei patenkinant būtinas jų naudojimo sąlygas (svarbiausios iš jų – intelektualiniai ištekliai bei ryšių infrastruktūra).⁹

M. Castello suformuota logiška ir pagrįsta analitinė pozicija – labiau sutelkti dėmesį į informacionalizmą – neliko be atsako. Aptariamas mokslininko pavyzdys dėl gebėjimo iškristalizuoti besiformuojančiuose socialinės raidos pokyčiuose esminius dėmenis, juos pavadinat ir įvardijant, leidžia galvoti apie dabartinius medijų teorijos lauko transformacinius pokyčius, t. y. apie tokius, kurie dar tebesantys latentinės būklės lyg lauktu, kad teorinis diskursas būtų praplėstas ir naujieji pokyčiai diferencijuoti ir pervardinti. Taigi, M. Castellsas poindustrinėje visuomenėje išryškino informacinį aspektą. Jis pastebėjo, jog poindustrinėje visuomenėje informacijos cirkuliavimas, kaip ir natūralus gamybos produktų pasklidimas, sukuria tai pačiai visuomenei atitinkamas prielaidas efektyvinti gamybą. Ogi sisteminė informacijos sklaida užtikrina ir efektyvią paslaugų sektoriaus plėtrą. Niekas kitas taip nesuaktyvina esamų individų poreikių, kaip pateikiama ir gaunama informacija,

6 ELSNER, Monika; MÜLLER, Thomas & SPANGENBERG, Peter. M. The Early History of German Television: the slow development of a fast medium. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 1990, vol. 10, no. 2, p. 203. Eugène'is Loosas iš Amsterdamo universiteto, 2014 m. VU Komunikacijos fakulteto surengtoje konferencijoje „Komunikacijos ir informacijos mokslai tinklaveikos visuomenėje: patirtys ir išvalgos II“ skaitydamas pranešimą „Technologijų kartos: senosios ir naujosios žiniasklaidos priemonės ir amžiaus (ne)atitiktumas“, pažymėjo, jog šiandien itin dažnai kritikos sulaukia internetas, taip kaip anksčiau jos sulaukdavo televizija. Profesorius pastebėjo: „Turiu 1945 m. olandišką laikraštį, kuriame yra straipsnis apie televizijos daromą žalą. Jei tame straipsnyje žodį „televizija“ pakeisčiau žodžiu „internetas“, jį būtų galima publikuoti bet kuriame šiuo metu leidžiamame laikraštyje“. Žr. Sunku patikėti, bet ir mums bus rieta – nežinosime, kaip naudotis technologijomis. Iš *delfi.lt*. [interaktyvus], 2014-07-02 [žiūrėta 2014 m. liepos 7 d.]. Prieiga per internetą: <<http://www.delfi.lt/news/ringas/abroad/sunku-patiketi-bet-ir-mums-bus-rieta-nezinosime-kaip-naudotis-technologijomis>>.

7 PEČIULIS, Žyngintas. Televizijų transformacijos procesas: technologinis ir komunikacinis aspektai. *Knygotyra*, 2005, t. 45, p. 156–157.

8 XX a. 3-e dešimtmetyje televizija, žvelgiant iš technologinės ir istoriografinės raidos perspektyvos, neišsirutuliojo tiesiog iš radijo medijos; būsimoji televizija potencialiems vartotojams kėlė daug daugiau asociacijų. Monika Elsner ir kt. surinko realiai gyvavusius ankstesnius televizijos pavadinimus. Tyrėjai rašo: „Terms like“ (wireless) distant-movie-theatre“, „(wireless) home-movie-theatre“, „television-broadcast“, „sound-picture receiver“, „tele-visio-speaking“, „television-newsreel“, „television-film-theatre“, „all document that there was a time when the word ‘television’ was not able to produce an idea of a concise signifier in peoples’ consciousnesses.“ Žr. ELSNER, Monika; MÜLLER, Thomas & SPANGENBERG, Peter M. The Early History of German Television: the slow development of a fast medium. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 1990, vol. 10, no. 2, p. 203–204.

9 CASTELLS, Manuel. *Informacijos amžius: ekonomika, visuomenė ir kultūra*. T. 1: Tinklaveikos visuomenės raida. Vilnius, 2005, p. 217.

nes dėl jos išsąmonėjimo įgyjama dar naujesnių poreikių. Kitaip tariant, įvaldant naujausias modernias technologijas, nyksta įprastos darbo vietos ir todėl kuriamos visiškai naujos. Prieinama prie esminio apibendrinimo, jog vienas esminių žmogaus poreikių dirbti niekada neišnyksta, atvirksčiai, realizuotas darbo veiklos poreikis efektyviai keičia visuomenės veidą ir verčia civilizaciją nuolat evoliucionuoti.

Masinės komunikacijos teorijų kūrėjai išengė į tokį etapą, kai „senosios“ kritinės teorijos (Frankfurto mokykla), empirinės teorijos, interpretacinės ir kultūros studijų teorijų paradigmos, analizuojant interneto epochos hipertekstualias, multimedialias ir interaktyvias medijas turi būti peržiūrimos ir perkonstruojamos į tarpdisciplininius teorinius diskursus¹⁰. Carlosas A. Sclaris nurodo, jog išskyla ne tik naujų teorijų paieškų būtinybė, bet ir būtinas atitinkamų terminų, sąvokų išgryninimas, siekiant aiškumo ir žinojimo, apie ką kalbama. O tranzitinių naujumo ir šiuolaikiškumo sąvokų turinys yra kintantis taip, kaip keičiasi pats žmogaus kasdienis gyvenimas. Štai XX a. pradžioje radijas ir televizija buvo apibrėžti naujųjų medijų sąvokomis tol, kol atsiradusios naujos medijos surado savo vietą visuomenėje bei žmonių sąmonėje. XX ir XXI amžių sankirtoje žmogaus gyvenime, ir ypač medijų technologijų srityje, atsiradę ir užfiksuoti akivaizdūs sociokultūriniai pokyčiai ir skirtumai sąlytyje su istorine medijų praeitimi nenuginčijamai liudija naujos situacijos susiformavimą, kuri dabar yra apibrėžiama labai įvairiai: kaip skaitmeninė komunikacija (Sclaris)¹¹, tinklaveikos visuomenė (Castellsas)¹², konvergencijos epocha (Fidleris)¹³ etc.

MEDIJŲ INTERAKTYVUMAS

Dar iki kompiuterio išradimo poetai ir rašytojai svajojo apie visiškai atvirą tekstą, kurį skaitytojai perrašintų begalę kartų. Tokia buvo Mallarmé „La livre“ idėja; Joyce'as sumanė „Finegano šermenis“ kaip knygą idealiam skaitytojui, kurį kankina „ideali nemiga“ (*an ideal insomnia*). Maxas Soporta 1960 metais išleido romaną, kurio puslapius galima maišyti ir taip susikurti įvairius siužetus. Nanni Belestrini kadaise į vieną pirmųjų kompiuterių įvedė eilučių seriją ir kompiuteris sukūrė daug įvairių eilėraščių. Ramonas Keno išrado kombinatorinį algoritmą, pagal kurį iš tam tikro eilučių skaičiaus galima sukurti milijardus eilių. Daugelis šiuolaikinių kompozitorių atlieka panašius eksperimentus su muzika.¹⁴

Nors modernaus interneto epocha išsibėgėja XX a. maždaug aštuntojo dešimtmečio viduryje, kompiuteriai į vieną vidinį tinklą pirmą kartą buvo sujungti 1960 m. JAV Gynybos departamento iniciatyva. Toks paskirų ir erdvės požiūriu pasklidusių kompiuterių sujungimas į vieną sistemą ir buvo pavadintas *vidiniu* (lot. *inter*) *tinklu* (angl. *net*) – *internetu*. Pasaulio mokslo bendruomenė, tyrinėjanti

naujasias medijas, į savo teorinius diskursus internetą kaip mediologinį reiškinių įtraukia aštuntajame dešimtmetyje analitiškai ir kritiškai tyrinédama kibernetinės kultūros reiškinius. XXI a. pradžioje verčiama savarankiška ir nauja interneto studijų (World Wide Web) vaga¹⁵.

Į ką šiandien labiausiai iš praeities arba į kokią masinės komunikacijos teoriją labiausiai krypsta medijų tyrėjų akys? C. A. Scolaris, L. Manovichius ir kiti pripažįsta, jog interneto studijų lauke esminis skiriamasis bruožas esąs *interaktyvumas*, kuris nusakomas žmogaus ir kompiuterio sąsaja (ŽKS / Human–Computer Interaction / HCI). Kompiuterines medijas, pasak L. Manovichiaus, interaktyvumas yra persmelkęs tiesiog „iki kaulo smegenų“ – visa, ką galima padaryti ir nuveikti internete, yra interaktyvu: mastelio kintamumas, simuliacija, hipertekstualumas etc. Dėl šios priežasties interneto ir kompiuterio net nereikėtų vadinti interaktyviu, nes tai yra ne kažkuri jų savybė, jie tiesiog yra interaktyvūs. Dabar žiūrovas sėdédamas ant sofos ne tik gali perjunginėti TV kanalus ar versti iš eilės knygos puslapius, bet „šiuolaikinė ŽKS vartotojui leidžia manipuliuoti ekrane pateikta informacija ir valdyti kompiuterį realiu laiku“¹⁶. Kitaip tariant, vartotojas iš pateikiamos įvairiapusių multimedialios informacinės medžiagos konstruoja nepakartojamą ir autentišką komunikacinę ir informacinę pranešimą pagal savo suvokimo struktūrą ir poreikį.

Medijų interaktyvumo aspektą bene pirmasis bus užčiuopęs medijų patriarchas *par excellence*, o dabar naujųjų medijų guru vadinamas Marchallas McLuhanas. Nors ilgus metus jis buvo kritikuojamas ir smerkiamas dėl nepakankamo savo raštų mokslingumo, vis dėlto tampa vienu iš labiausiai cituojamų autorių, rašančių apie elektronines ir skaitmenines medijas¹⁷. Egzistuojantį beveik absoliutų masinės komunikacijos priemonių poveikį auditorijai įrodė ir savo darbuose

10 SCOLARI, Carlos Alberto. Mapping Conversations About New Media: The Theoretical Field of Digital Communication. *New Media and Society*, 2009, vol. 11(6), p. 943–964.

11 Ibid.

12 CASTELLS, Manuel. *Informacijos amžius: ekonomika, visuomenė ir kultūra*. T. 1: Tinklaveikos visuomenės raida. Vilnius, 2005.

13 FIDLER, Roger. *Mediamorphosis: Understanding New Media*. Thousand Oaks, California; London, 1997.

14 ECO, Umberto. Nuo interneto iki Gutenbergo. *Šiaurės Atėnai*, 1999, nr. 23 (464), p. 9.

15 SCOLARI, Carlos Alberto. Mapping Conversa-

tions About New Media: The Theoretical Field of Digital Communication. *New Media and Society*, 2009, vol. 11(6), p. 954.

16 MANOVICH, Lev. *Naujųjų medijų kalba*. Vilnius, 2009, p. 130–173.

17 SCOLARI, Carlos Alberto. Mapping Conversations About New Media: The Theoretical Field of Digital Communication. *New Media and Society*, 2009, vol. 11(6), p. 947; PEČIULIS, Žygyntas. Marshallo McLuhano galaktika. *Universiteto žurnalistas* [interaktyvus], 2011-08-31 [žiūrėta 2014 m. liepos 30 d.]. Prieiga per internetą: <<http://www.universitetozurnalistas.kf.vu.lt/2011/08/marshallo-mcluhano-galaktika>>.

pagrindė Haroldas Dwightas Lasswellas¹⁸. M. McLuhanas ėmėsi diferencijuoti medijų poveikius pagal jų intensyvumą, kurį, be viso kito, apibrėžia ir medijų techninės charakteristikos, pavyzdžiui, TV formate pateiktas pranešimas apie tą patį faktą ar reiškinį bus glaustesnis nei spaudos medijai skirta žinia. Vadinasi, skirtingais kanalais gauta informacija bus suvokiama taip pat skirtingai. Simbolinis vizualumu ir interaktyvumu persmelktas televizinis tekstas dėl savo prasminio atvirumo ir neapibrėžtumo skatins žiūrovą susikurti naujas prasmes ar įmanomą visuminio teksto prasmę pagal patiriamą ir išgyvenamą kontekstą. Šiuo atveju gali būti, jog tam tikrais atvejais spaudos pranešimas kur kas giliau įtraukia skaitytoją į save ir palieka atitinkamai daug mažiau erdvės savarankiškam prasmės kūrimui bei vertinimui nei TV formato pranešimai.

M. McLuhanas pagal juslių, dalyvaujančių percepcijoje, mastą bei medijų vartotojų sąmonės užvaldymo gebą visas medijas suskirstė į *karštas* ir *šaltas*. Kitaip tariant, tradicinis kino filmas, demonstruojamas tam skirtoje tamsioje salėje, tikrai palieka minimalias galimybes žiūrovui tiesiogiai komunikuoti su kūriniu. Iš tikrųjų kino kūrinio stebėtojo situacija labai skiriasi nuo TV laidos žiūrovo, kuris, jei turi poreikį, gali paskambinti ar pats dalyvauti pačioje laidoje rengėjų numatytais būdais. Pirmu atveju susiduriame su karšta medija, kuri išradingai užvaldo kinomano sąmonę, antru – kalbama apie šaltą mediją, kai žiūrovas nėra vien pasyvus medijos vartotojas, bet ir pats imasi iniciatyvos „perkurti“ medijos transliuojamą turinį. Taigi, M. McLuhanas bene pirmasis taip akivaizdžiai fiksuoja medijų raidoje vykstantį procesą, kai nuo pasyvios medijų vartotojo / žiūrovo sąmonės pamažu pereinama prie aktyvesnės medijų vartotojo sąmonės veiklos raiškos eksplicitinės komunikacijos požiūriu¹⁹. Ši medijų patriarcho įžvalga kaip daugelis kitų teorinių apibendrinimų, kalbant apie medijas, tapo tarytum savaime suprantamomis bendrybėmis, kurios lyg ir nereikalauja paaiškinimų nuorodų į patį įžvalgų autorių.

Ieškodamas paralelių tarp įvairių medijų raiškų M. McLuhanas nurodė, jog pačių medijų infrastruktūra ir techninė jų sandara daro milžinišką globalią įtaką žmonijos mąstymui bei analizės metodų formavimuisi. Šioje vietoje Tomas Sodeika ir kiti apibendrina, jog knygos epocha žmoniją išmokė mąstyti tvarkingai ir analitiškai, t. y. „raštiškai“²⁰. Filosofas tęsia makluanišką mintį teigdamas, jog reikia tyrinėti ne tik medijų turinius, bet ir pačią medijų struktūrą, kuri gali lemti ar bent daryti reikšmingą įtaką medijų turiniui ir ypač tų medijų kasdieniam vartotojui kaip subjektui. Taigi spaudos medija žmoniją išmokė mąstyti logiškai ir analitiškai, išlavino dėmesį ir gebėjimą abstrahuoti ir daug kitų gerų dalykų žmonijai atnešė raštas. Tačiau, vadovaujantis makluaniška logika, kiekviena medija ne tik praturtina žmoniją, bet ir kažką iš jos atima. Pavyzdžiui, T. Sodeika teigia, jog „[r]aštas tėra tik „atvaizdas“, nebeturintis gyvai išgyventam originalui būdingos tikrovės ir

galios.“²¹ Jei raštas yra „represinė instancija“, anot tyrėjų, atimanti ir blokuojanti tam tikrus komunikacinius aspektus, kaip kūno kalbą, balso tembrą, gyvų emocijų sklaidą ir kt., tai ne veltui keliamas filosofinis klausimas – ką teikia žmogui kitos, naujesnės, medijų raiškos, atsiradusios po knygos medijos?

Prisiminkime, kad ir gerai žinomo Umberto Eco požiūrį. Įkvėptas M. McLuhano mediologinės ir ontologinės perspektyvų, jis išryškina ir kuria savo dualistinę medijų perskyrą. Pasak makluaniškos teorijos, raštas apibūdinamas kaip baigtinė, tačiau analitinė raiška, o spontaniška sakytinio žodžio dinamika, atvirkščiai, suponuoja nenutrūkstamos ir vargiai apibrėžiamos kūrybos laisvę²². Tokia dualistinė perskyra besivadovaudamas U. Eco netikėtai meta itin platų žvilgsnį į du dalykus: į knygą kaip mediją ir žmogaus gyvenimą. Jis veda analogiją tarp baigtinės ir apibrėžtos knygos medijos ir baigtinio žmogaus gyvenimo, kurį apibrėžia rūstūs Lemties ir Būtinybės įstatymai. O šiuos įstatymus determinuoja nejučiomis artėjantis ir neišvengiamas Likimas²³. Knyga įamžina ir sustabdo istorijos bėgimą, kuria žmonijos atmintį. Knyga leidžia tyrinėti ir pažinti žmonijos praeitį, kuri yra nebepakeičiama, bet išlieka visada atvira aktualiai dabartyje gyvenančio žmogaus ieškojimams ir atradimams. Todėl, anot U. Eco, knyga, gyvenimo įamžintoja, esą neįveikiama, kaip ir pati mirtis.

O kas U. Eco yra spontaniškos bei gaivališkos laivės ar gaivaus gyvenimo polėkio atitiktis medijų pasaulyje? Nepaneigiama yra tai, kad nūdien keliaudami iš „Gutenbergio galaktikos“, žengiame naujos elektroninės visuomenės link, o tai reiškia laisvesnės ir demokratiškesnės visuomenės link. Rašytojas teigia, jog interneto epochoje egzistuojantis medijų interaktyvumas teikia kur kas daugiau galimybių vos ne kiekvienam vartotojui tapti ir aktyviu kūrėju. Štai, teigia U. Eco, „galime įsivaizduoti *begalinius* ir *neribotus* hipertekstus. Kiekvienas vartotojas gali pridėti ką nori – išeis kažkas panašaus į *jam-session*. Klasikinis autorystės supratimas išnyksta ir mums atsiveria naujas laisvos kūrybos laukas. Aš, „Atviro kūrinio“ autorius, negaliu nepasveikinti tokios perspektyvos. <...> Mes einame laisvesnės visuomenės link. Joje laisva kūryba susigyvens su tekstų interpretavimu. Aš sveikinu tai. Bet visai nematau reikalo tuo, kas nauja, išstumti tai, kas sena. Turime, ačiū Dievui, ir viena, ir kita.“²⁴ Elektroniniam proveržiui yra būdingas aktyvus

18 WOLF, Mauro. *Teorie delle comunicazioni di massa*. Milano, 2009, p. 23–27.

19 Cfr. MCLUHAN, Marshall. *Kaip suprasti medijas: žmogaus tęsiniai*. Vilnius, 2003.

20 SODEIKA, Tomas. Įvadas į medijų studijas. Iš MICHELKEVIČIUS, V. *Medijų kultūros balsai: teorijos ir praktikos*. Vilnius, 2009, p. 56.

21 Ten pat, p. 54.

22 MCLUHAN, Marshall. *Kaip suprasti medijas*. Vilnius, 2003, p. 90–91.

23 ECO, Umberto. Nuo interneto iki Gutenbergio. *Šiaurės Atėnai*, 1999, nr. 23 (464), p. 9.

24 Ten pat, p. 9.

informacijos priėmimas ir jos interpretavimas, kuris ugdo kūrybiškumą, palaiko ir remia sociokultūrinę saviraišką bei žodžio ir sąžinės laisvę. Nesupriešindamas tradicinės knygos kultūros su užgimstančia naująja elektronine komunikacija, U. Eco išryškina optimistinį makuanišką požiūrį, jog visuotiniai elektroninės komunikacijos tinklai žmoniją veda vos ne į palaimingą rojaus būseną²⁵.

REPREZENTATYVIOS IR PREZENTATYVIOS MEDIJOS

Analizuojant M. McLuhano teoriją iš filosofinės ontologinės perspektyvos akivaizdžiai matyti, jog čia medijos suskirstytos pagal savo komunikavimo savybes su vartotoju – vienos kaip labiau baigtinės, kitos kaip labiau kintančios. Tačiau visos medijos – vienos aktyviai veikiančiosios, o kitos įtraukiančios į veikimo žaismą – yra tarpusavyje susijusios. Toks tyrėjo vertinimas ir požiūris padarė fundamentalią įtaką tokiems tyrėjams kaip G. Deleuze'as, L. Manovichius, Ž. Pečiulis²⁶. Nuo XX a. pabaigos medijų teorijų lauke formuojasi tendencija medijų raiškas grupuoti į reprezentatyvias arba prezentatyvias. Visų pirma ši tendencija kristalizuojasi skaitmeninių medijų veikloje, t. y. kine, televizijoje, internete. Knygos kultūros tradicija suformavo analitinę komunikaciją, įtalpintą į baigtinę tekstinę formą, atitinkančią nustatytus žanro bei retorikos reikalavimus: pasakojimą, dramą, straipsnį, esė, kroniką etc. Jei prisiminsime klasikinę kiną, susiformavusį XX a. pradžioje ir gyvavusį daugmaž iki Antrojo pasaulinio karo, tai jame atrasime knygos, žurnalų raiškoms būdingų elementų: nuoseklų ir logišką pasakojimą, linijinę, chronologinę arba mechaninę įvykių seką²⁷, veiksmo pateikimo paklusimą akivaizdžiai priežasties ir pasekmės tiesioginei dinamikai. Tokia tradicinė pasakojimo eiga sudėliojama iš paskirų, tačiau logiškai ir nuosekliai tarpusavyje besijungiančių fragmentų, kuriuos į vientisą logiško naratyvo sistemą organizuoja kūrėjo-pasakotojo pasitelkta ir norima atskleisti idėja. Klasikinio kino filmų istorijoje susiformavo dvi pagrindinės tradicijos – sovietinio ir holivudinio kino. Tiek sovietinis, tiek holivudinis kinas turėjo daug ką bendro – abu buvo pasitelkę racionalaus logiško pasakojimo struktūras. Tačiau jų atspirties tikslai iš esmės buvo skirtingi – sovietinis kinas buvo angažuotas savo idėjas pristatyti kaip ideologines sistemas, propagavo materialistinę dialektiką ir skleidė sovietinio gyvenimo propagandą²⁸. Klasikinis holivudinis kinas, savo ruožtu, pristatomas idėjas orientavo į idealistinę mitologinę struktūrą, kur blogis žūtbūtinėje kovoje susiduria su gėriu ir paprastai laimi. Turime laimingos pabaigos situaciją – *happy-end*. G. Deleuze'as tokią logišką kino struktūrą, kai pasakojimo metu siekiama suformuoti baigtines ir aiškiai apibrėžtas idėjas, kurios nurodo esant kitą, t. y. sukurtą realybę, pavadina reprezentacija. Reprezentatyvi raiška yra kietos prasmės formuotoja, nieko nevynioja į

vatą, nepalieka neaiškumų ar abejonių. Čia pasitelkiamos įvairios meninės raiškos ir išmonės priemonės išskylantiems neaiškumams užglaistyti, įtaigumui, jog reprezentuojamos realybės verčių sistemos yra neapgaulingos ir patikimos, sukurti²⁹.

Kinas po Antrojo pasaulinio karo patiria totalų perversmą – aiškus ir nusistovėjęs logines pasakojimo struktūras perskrodžia iracionaliai išskylančios scenos, neturinčios aiškių loginių ryšių su prieš tai buvusiu ar po to einančia scena³⁰. Akivaizdu, jog modernusis kinas reaguoja į intuityvistinės ir egzistencialistinės filosofijos srovių, psichoanalizės mokslų susiformavimą. Postmodernizmo dvasia organiškai įsilieja į kino naratyvus, sąmonės ir pasąmonės klodai susimaišo ir kine kuria savotiško chaoso situaciją. Žiūrovas, įžengęs į tokią – *kitokį* – kinematografinę struktūrą statinį, turi pats lavintis gebėjimus įminti pasakojimo mįslę³¹, ieškoti užkastos pasakojimo prasmės. Jis tampa tarsi kinematografinio kūrinio archeologas ar tyrėjas, siekiantis įminti jame užkoduotą prasmę, tarsi ieškotojas, klaidžiojantis po postmodernaus kinematografinio naratyvo labirintus.

Modernusis kinas ypatingas tuo, jog savo naratyvuose realizuoja iracionalų lūžį, pro kurį ir racionalius ir kitados buvusius suprantamus tekstus bei pasakojimus įsiveržia pasąmonės srautai³². Suaižėjęs klasikinis racionalus pasakojimas provokuoja žiūrovo sąmonę peržengti racionalių bei praktinių, t. y. įprastų ir kasdieninių, paaiškinimų ribas. Toks netikėtas kinematografinio pasakojimo perėjimas į kitą dimensiją tik iš pirmo žvilgsnio įveda į savotiško gyvenimiško chaoso situaciją. Iš tikrųjų tai provokuoja kino žiūrovą būti pasirengusį leisti į kelionę ieškant kūrinio prasmės. Stebint kino naratyvą, kinematografinis tekstas tampa tikra sąlyga žmogaus sąmonės susivokimui – įžvelgti, kur nukeliamama ir esama, atpažinti, apie ką čia kalbama.

Dar iki modernaus kino užgimimo apie kino medijos ugdomą percepciją pranašiška kalbėjo Walteris Benjamins³³. Iracionalių ir iš pirmo žvilgsnio nesuprantamų kino epizodų atsiradimas, anot G. Deleuze'o, steigia kinematografinę prezentaciją, kai nenurodoma į kitą, sukurtą realybę, bet meninė realybė pati apsinuogina ir

25 Cfr. LAPHAM, Lewis H. Įžanga „Mit Press“ leidimui: Amžina dabartis. Iš MCLUHAN, Marshall. *Kaip suprasti medijas*. Vilnius, 2003. p. 15.

26 PEČIULIS, Žygtintas. Audiovizualinės raiškos žanrai: skoliniai, perdirbiniai, naujadarai. Iš *Medijos, žiniasklaida, žurnalistika tradicinėje ir tinklaveikos visuomenėje*. Vilnius, 2012, p. 213–215.

27 MCLUHAN, Marshall. *Kaip suprasti medijas*. Vilnius, 2003, p. 274–285.

28 DELEUZE, Gilles. *Cinéma 1. L'image-mouvement*. Paris, 1983.

29 Ten pat.

30 DELEUZE, Gilles. *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris, 1985, p. 278–279.

31 BENJAMIN, Walter. Meno kūrinys techninio jo reprodukuojamumo epochoje. Iš BENJAMIN, W. *Nušvitimai*. Vilnius, 2005, p. 240–241.

32 DELEUZE, Gilles. *Cinéma 2. L'image-temps*. Paris, 1985, p. 236–237.

33 BENJAMIN, Walter. Meno kūrinys techninio jo reprodukuojamumo epochoje. Iš BENJAMIN, W. *Nušvitimai*. Vilnius, 2005, p. 219–220.

pasirodo tokia, kokia yra. Išdava ta, jog kinas išmoksta įvaizdinti, rodyti žmogaus vidines ir slaptas mintis, lūkesčius, svajones, sapnus ir kita. Trumpai tariant, prezentatyvi kino raiška yra tokia, kuri jima vadinamojo atviro teksto gelmę, iš kurios žiūrovas-vartotojas turi nevaržomus ir nesuskaičiuojamus šansus „išsikasti“ ir susikurpti medijuotas teksto prasmes arba likti abejingumo ir nežinios situacijoje – nesupranta, apie ką čia kalbama.

Peršasi išvada, kad delioziška kino filmų ar apskritai visų kitų audiovizualinių medijų teorijų ir praktikos lauke įvesta perskyra tarp reprezentacinės ir prezentacinės raiškų atkartoja makluanišką teorinę poziciją. Tiesa, M. McLuhanas septintajame aštuntajame praėjusio amžiaus dešimtmetyje tegalėjo, priešingai nei vėlesni tyrėjai, tarpusavyje gretinti skirtingas medijas, nes tuo metu dar nebuvo interaktyvios raiškos galimybių. Vėliau tyrėjai vien gilindamiesi tą pačią mediją iš įvairių pozicijų atranda, galime sakyti, medijų vartotojo interaktyvumo laipsnius. Jei vienu atveju – TV žiūrovas-vartotojas stebintis įrašytą ir sumontuotą laidą išlieka pasyvesnis, tai kitu – jis yra ne tik klausytojas, bet ir dalyvis, kai pavyzdžiui, jis skambina tiesioginio eterio metu į TV ir pasako savo poziciją, pateikia klausimų etc. Akivaizdu ir neabejotina, jog teorinė reprezentatyvios ir prezentatyvios raiškų perskyra atkartoja M. McLuhano teorinę poziciją apie šaltas ir karštas medijas: šaltos medijos siuntėją ir gavėją labiau įtraukia į abipusį mediologinį santykį, besiformuojantį tarp medijos ir vartotojo, o karštos verčia labiau klausytis ir žiūrėti į pateikiamą medžiagą. Analogijos principu galime daryti išvadą: reprezentacinė raiška iš dalies atitinka makluanišką karštumą, o prezentacinė raiška – vėsumą. Antai klasikiniai kino filmai su Charlie'u Chaplinu žiūrovo sąmonę užvaldo visiškai dėl rodomų nuoseklių ir priežastinių kino kadro. Iš akimirkų sekos sudarytas logiškas veiksmo augimas ir sąryšis su praeities akimirka žiūrovą įtraukia į linijinio pasakojimo logiką. Visi atsakymai į kūrinio prasmės klausimus atrandami judant nuo įvykio ir jo padarinių arba nuo padarinių prie naujų įvykių. O postmodernusis naratyvas dažniausiai realius dabarties įvykius įpainioja į praeities ir atsiminimų pinkles ar nukelia žiūrovą į vizijų ir troškimų pasaulį. Tokios struktūros filmo žiūrėjimas prilygsta vos ne psichoanalizės seansui, kai žiūrovas tampa savotišku tyrėju-analitiku. Iš delioziškos perspektyvos žvelgiant, minėtų modernaus kino aspektų nesunkiai galime aptikti lietuvių kilmės JAV režisieriaus Roberto Zemeckio kino filme „Forestas Gampas“ (*Forrest Gump*)³⁴. Viename filmo ilgo plano kadre iš dangaus skliauto besileidžianti ir vėjo į įvairias puses blaškoma plunksna netikėtai nusileidžia ir pakliūva į pagrindinio herojaus rankas. Ši plunksnos skrydžio ir susitikimo su herojumi metafora meistriškai apima viso filmo prasmę – likimo blaškomas ir į netikėtas situacijas sviedžiamas herojus sėdėdamas ant miesto suoloelio permąsto savo praeitą gyvenimą ir ryžtasi paimti į rankas savo likimo vairą, ne-

trukus jis susiras savo sūnų ir jo motiną. Taip vieno meninio kadro gelmė ir nauja prasmė atsiveria tik atlikus intelektualinę kino teksto interpretaciją.

Lygindami dvi skirtingos stilstikos kinematografinės naratyvinės raiškas matome, jog istorinėje medijų raidoje atrandame esminį fenomeną, kai nuo pasyvesnės vartotojo sąmonės judama aktyvesnės sąmonės arba interaktyvumo link. Šią įžvalgą tęsia ir plėtoja L. Manovichius: „Tarus, jog kultūros komunikacija paklūsta pagrindinei informacijos teorijai kalbančiai apie autorių–tekstą–skaitytoją (arba labiau informacijos teoriją atitinkančiais terminais: siuntėją–pranešimą–gavėją), ši raida gali būti apibendrinta kaip laipsniškas dėmesio perkėlimas nuo autoriaus prie teksto ir galiausiai skaitytojo.“³⁵ Remiantis šiuo konceptualių požiūriu galima pagrįsti paprastą dėsningumą, kuris nusakomas tokiu teiginiu, jog kultūros komunikacijos praktikos lauke medijų raiškų pateikimo stilstika kinta taip, jog nuo analitinio determinizmo ir užbaigtumo pereinama prie atviro teksto koncepcijos, nes galutinę prasmę sau formuoja nebe siuntėjas, o gavėjas.

POZITYVUSIS PASAKOJIMAS IR KINEMATOGRAFINIO MĄSTYMO PARADIGMA

Medijų raiškų plėtra reiškiasi greičiau nei susiformuoja atitinkamos teorijos tiems procesams aptarti. Naujoji medija – tai paskiausiai atsiradusi medija, kuri yra iškopusi į žmonijos sociokultūrinės evoliucijos viršūnę. Tačiau teorinis diskursas apie jas visada yra vėluojantis ir pulsuojuantis įvairiomis nenusistovėjusiomis prielaidomis. Tokia medijų teorijų lauko charakteristika leidžia ne tik registruoti ir aprašyti tai, kas vyksta, bet ir sukurti naujas prielaidas bei suformuoti visuotinai priimtinus teorinius konceptus apie jas³⁶. Tai, kas pasakyta, iliustruoti galime klasikiniu kino gimimo pavyzdžiu – 1895 m. Lumierų parodytas pirmasis kinas pasaulyje ilgą laiką nebuvo niekaip teoriškai aptariamasis arba analizuojamas. Tik daugiau kaip po poros dešimtmečių Sergejaus Eizenšteino nuopelnu paskelbiama viena iš reikšmingesnių kino filmų teorijų. Verta atkreipti dėmesį į šią teoriją. Ji analizuoja kino filmų praktines, konkrečias raiškas ir pasiūlo kino praktikams naujų sugestijų. S. Eizenšteinas kiną traktuoja iš lingvistinės perspektyvos, taigi bando sukurti kino kalbos gramatiką. Todėl klasikinio kino tyrinėtojams ir praktikams atrodo, jog kino raiška tam tikra prasme tęsia pradėtą rašytinės kalbos ar knygos tradiciją³⁷. Judantys kino filmo vaizdai, vadinamieji kino kadrai ir įvairių

34 ZEMECKIS, Robert. *Forrest Gump*. Paramount Home, 1994.

35 MANOVICH, Lev. Postmedijų estetika. Iš MICHELKEVIČIUS, V. *Medijų kultūros balsai*. Vilnius,

2009, p. 248.

36 MCLUHAN, Marshall. *Kaip suprasti medijas*. Vilnius, 2003, p. 64–65.

37 Ten pat, p. 175–285.

formatų (ilgi, stambūs, panoraminiai) planai, einantys vienas po kito, sukuria linijinio kino montažo mokyklos tradiciją. L. Manovichius rašydamas apie klasikinio kino kūrybos procesą veda analogiją su Fordo automobilių konvejerinės gamybos strategija: „Fordo konvejerio linija priklausė nuo gamybos proceso išskaidymo į paprastų, pasikartojančių ir nuoseklių veiksmų visumą. Tas pats principas lėmė ir kompiuterinio programavimo atsiradimą: kompiuterinė programa išskaido užduotis į elementarių, viena po kitos vykdomų operacijų serijas. Kinas taip pat pasisavino šią industrinės gamybos logiką. Jis iškeitė visus kitus naratyvo konstravimo būdus į nuoseklųjį – konvejerinę kadrų liniją, kai kadrai ekrane pasirodo po vieną.“³⁸ Būtent materialistinės dialektikos proteguotojas S. Eizenšteinas buvo pirmasis, kuris kino filmus traktavo kaip vieno po kito einančių kadrų matematinę seką. Tai patvirtina ir faktas, jog režisieriaus ir teoretiko kiekvienas kadras jo kino filmų šifruotėse yra sunumeruoti³⁹. Konkretus veiksmas ar įvykis, įvilktas į konkretaus kadro rėmus, provokuoja reakciją kaip atsaką į matytą ir patirtą veiksmą. Paprastai kalbant, jei viename kadre matome, kaip iš šautuvo iššaunama kulka, tai kitame kino juostos kadre jau turime išvysti akivaizdžias to veiksmo pasekmes. Taigi, pagal S. Eizenšteino teoriją, montažas yra suvokiamas kaip svarbiausias kino kūrybos etapas. Kino montažas yra kino planų, atitinkančių konkrečius veiksmus, kokybinis gretinimas, taip pat remiantis ir opozicijos principu, norint sukurti naujas kino teksto prasmes, kurių nėra nė viename paskirame plane⁴⁰. Kinas tampa medija, kuri suformuoja naują meninę realybę. Jis kartais visiškai atsitolina nuo aktualios žmogaus gyvenimo realybės. Šios materialistinės kino dialektikos svarbiausias nuopelnas yra tas, jog taip konstruojamas nuoseklus kino naratyvas yra ideologiškai aiškus ir neslepia tų prasmų, kurių reikėtų ieškoti pasitelkus hermeneutinius ar semiotinius metodus. Taigi, toks tradicinis linijinis arba dar kitaip pavadintas konvejerinis montažas atkartoja po pramonės perversmo moksle įsigalėjusius pozityvistinius racionalaus mąstymo dėsningumus.

Kino teoretikai Henri Bergsonas, G. Deleuze'as, L. Manovichius ir kiti nurodo, jog nuoseklus linijinis naratyvas istoriškai pasirodė esąs tik dalinis elementas, turint mintyje visą kino raiškų spektrą. Trumpai tariant, už regimo ir apčiuopiamo žmogaus empirinio pasaulio po Antrojo pasaulinio karo kino režisieriai aptiko vidinį dvasinį pasaulį, kurio kinematografinė prezentacija išreiškiama spontanišku lūžiu linijiniame naratyve. Naujo tipo modernaus kino montažą G. Deleuze'as pavadina tiesioginio laiko prezentacija⁴¹ ir L. Manovichius – erdviniu montažu⁴². Abiem autoriams yra būdingas vienas bendras bruožas – kinematografinio teksto prasmė fokusuojama vientisoje, t. y. laiko intervalų neišskaidytoje, erdvėje. Taigi, netgi vienas paskiras, pavyzdžiui, ilgas kino planas, griauantis loginio nuoseklaus pasakojimo struktūrą, tampa begalinių interpretacijų galimybių lauku, arba kom-

piuterio ekrano erdvėje pateikiami hipertekstai ir aktyvios piktogramos atveria begalinio pasirinkimo galimybes – visa tai peržengia linijinės ir chronologinės laiko suvokties dimenciją.

Deja, H. Bergsonas neturėjo progos išvysti postmodernių kino naratyvų, susidedančių iš kelių dimensijų, atveriančių tiek dvasinį, tiek materialistinį pasaulio lygmenį. Jis kritikavo visą savo laikų klasikinį kiną, gebėjusį sukompnuoti išskirtinai linijinius naratyvus, kurie yra tik dalinė žmogaus būties reprezentacija. Klasikinė linijinė kino filmo eiga, sudurstyta iš kadru ir planų sekos nuosekliai atskleidžia filmo idėją, kuri beveik nekelia abejonių, ir todėl nekvestionuojama. H. Bergsonas teigė, jog stebėdami kino juostoje pateikiamą gyvenimą, mes tarsi įsitaisome daiktų ir įvykių išorėje, todėl atsitoliname nuo vidinio ir esminio gyvenimo ir reiškinių tapsmo. Kino ekrane žiūrovas, anot filosofo, mato tik demonstruojamas momentines praslenkančias tikrovės nuotraukas⁴³. Regima ekrano tikrovė paklūsta sausos logikos principams, sukuriama apskaičiuotas ir abstraktus tapsmas. Kalba ir suvokimas yra grindžiama raštu ir raidynu – visa tai sukuria mąstymo procesuose tvarką. O XX a. pirmoje pusėje užgimęs kinas vadovaujasi būtent tuo analitiniu ir kartu mechaniniu principu. M. McLuhanas teisingai pažymėjo, jog mechanškumo principą „kinas privedė iki kraštutinės mechaninės ribos.“⁴⁴ Tą ribą, kaip buvo minėta, vėliau kinas turėjo peržengti ir nuvesti žiūrovą į maištingą ir kūrybingą postmoderno pasaulį, kurio priešaušryje ir mąstė, ir rašė H. Bergsonas.

Apmąstydami bergsoniškų laikų kino filmus, sukurtus S. Eizenšteino ir D. W. Griffitho, matome, jog klasikinio kino epochos filmai, kaip ir fonetinio amžiaus rašytinis žodis⁴⁵, teikė prioritetą apibendrinimams, išvadų grandinėms. Klasikiniai kino filmai, jungdami logines vaizdų sekas, subordinuoja mechanškumo judesį, kuris uždengia slapčiausius vidinius žmogaus poreikius, svajones, eliminoja pasąmonės klodus, atima transcendencijos išgyvenimą. Kino juostoje demonstruojamas ne nuoseklus ir nenutrūkstamas žmogaus gyveno būties judesys, bet pateikiamas fotografinis sustabdytų akimirku, įvairių gyvenimo fazių atspindys ir užfiksavimas⁴⁶.

38 MANOVICH, Lev. *Naujųjų medijų kalba*. Vilnius, 2009, p. 433.

39 ЭЙЗЕНШТЕЙН, Сергей Михайлович. *Избранные произведения*. Т. 6. Москва, 1971.

40 Plačiau žr.: GUDAUSKAS, Andrius. Komunikacinė meditacija, arba kinas kaip filosofinė struktūra. *Informacijos mokslai*, 2009, nr. 51, p. 19–22.

41 DELEUZE, Gilles. *Cinéma 2: L'image-temps*. Paris, 1985, p. 53–54.

42 MANOVICH, Lev. *Naujųjų medijų kalba*. Vil-

nius, 2009, p. 433–434.

43 BERGSON, Henri. *Kūrybinė evoliucija*. Vilnius, 2004, p. 331–332.

44 MCLUHAN, Marshall. *Kaip suprasti medijas*. Vilnius, 2003, p. 280.

45 *Ten pat*, p. 96.

46 Plačiau žr.: GUDAUSKAS, Andrius. Komunikacinė meditacija, arba kinas kaip filosofinė struktūra. *Informacijos mokslai*, 2009, nr. 51, p. 11–14.

H. Bergsonas kritikuoja pozityvistinio mokslo suformuotą kino struktūrą, nes ji neišsemia visapusiško ir globalaus viso žmogaus gyvenimo pristatymo galimybių. Filosofas teigia, jog žmogaus gyvenimo analitinis ir abstraktus perkonstravimo į kinematografinę realybę procesas atkartoja mūsų įprastinį loginio pažinimo mechanizmą, kuris iš esmės yra kinematografinės prigimties⁴⁷. Čia sąmonė apibrėžiama tik mechaninės logikos ir proto ženklais, bet juk ji, anot M. McLuhano, nėra tik žodinis procesas⁴⁸. Dera prisiminti, jog bergsoniškoje metafizikoje sąmonė rymo ant dviejų pagrindinių polių: intelekto ir intuicijos, pastaroji Sigmundo Freudo vėliau bus pavadinta sąmone. Deja, šioms sampratoms (metafizinei ir psichoanalitinei teorijai) nebuvo vietos pasaulio kine iki režisieriaus Orsono Welleso kūrinių užgimimo.

NAUJŲJŲ MEDIJŲ PASAKOTOJAS *VERSUS* POZITYVIOJO PASAKOJIMO STRUKTŪRA

L. Manovichius klasikinio kino linijines struktūras aprašo kaip semiotinę paradigmos ir sintagmos koreliaciją, remdamasis Ferdinando de Saussure'o ir Roland'o Barthes'o darbais. Jis teigia, jog klasikinis kinas laikosi ant dviejų esminių semiotinių horizontalios ir vertikalios ašių sąrangos. Paradigma (vertikali ašis) kine – tai visi numanomi ir įsivaizduojami kino režisieriaus pasirinkimai: nufilmuotos situacijos, užfiksuoti realūs įvykiai ir pan. iš visos tos kūrybinės medžiagos režisierius montuoja nuoseklų pasakojimą. Šita linijinė seka, sudaryta iš paradigminių rinkinių, suponuoja vieningą sintagmą, horizontalią ašį, kuri materialiajame lygmenyje suformuoja ir pateikia konkrečias prasmes. Kitaip tariant, sintagmos konceptas visiškai atitinka klasikinio naratyvo prasmę. Taigi, L. Manovichius apibendrina, jog šiame kinematografiniame kontekste, kaip ir literatūroje, sintagma yra eksplikitinė, o paradigma yra implicitinė: viena yra tikra (t. y. pats užbaigtas pasakojimas), o kita įsivaizduojami pasirinkimų rinkiniai⁴⁹. Pasakojimas yra suprantamas kaip pakankamai aiški, išplėta ir konkrečiai egzistuojanti struktūra. O paradigmos, egzistuojančios ir už pasakojimo struktūrinės logikos, gali būti interpretuojamos ir paaiškinamos labai įvairiai ir laisvai dėl savo pasirodančio fragmentiškumo pateiktame pasakojime.

L. Manovichius, pritaikęs klasikinę semiotinę prieigą kino analizei, vis dėlto išskirtinai susitelkė į klasikinį kiną, kurio kūrybinės raiškos strategija labai skiriasi nuo vėlesnio modernaus kino raiškos galimybių. Modernusis kinas naudojami naujomis tobulėjančiomis techninėmis galimybėmis: mobilia kamera – plaukia ore ir po vandeniu, skrenda ir regi iš paukščio skrydžio, montažo efektais – įmanoma akimirksniu persikelti iš vienos erdvės į kitą, netikėtai keliaujama iš nespalvo-

to pasaulio į išmargintą visomis įmanomomis pasaulio spalvomis ir *vice versa*. O svarbiausia, modernusis kinas stengiasi išsivaduoti iš ideologinių saitų ir sukuria kinematografines istorijas, apgaubtas magijos ir paslapties šydu, pasaulis darosi sunkiai pažinus ir todėl labiau patrauklus. Pavyzdžiui, kino filmo „Didis grožis“ (*La grande bellezza*) režisierius Paolo Sorrentino⁵⁰ įveda žiūrovą į XXI amžiaus metropolio Romos sociokultūrinius labirintus. Čia pagrindinis herojus žurnalistas ir teatro kritikas Jepas Gambardella sukasi kultūriškai labai turtingoje aplinkoje, kurioje yra įmanoma patenkinti įvairiausius intelektualinius ir estetinius poreikius. Civilizacijos sukaupti turtai ir patirtys ar net aristokratų šeimų tradicijos tampa vartojimui nesunkia prieinama preke. Žiūrint filmą nejučiomis išskyla esminis klausimas: o kas dar yra nenuperkama? Rodosi, kino autorius lyg ir siūlo keletą atsakymų variantų, tačiau akivaizdu, jog žiūrovas, norintis rasti savąjį atsakymą, turėtų filmą žiūrėti dar kartą. Kiekvienas epizodas yra mįslingas, kelia klausimus ir kviečia ieškoti atsakymų. Kitaip tariant, filmo siužeto lyg ir neįmanoma perpasakoti kitam, o ir neverta dėl daugybės siužetinių linijų ir potemių, bet visada įmanoma pasakyti, ką aš patyriau, atradau ir supratau ir kokį pasakojimą susikūriau, kurį ir galėčiau papasakoti. Ši kinematografinė situacija, atrodo, reliatyviai primena partitį, įgytą naviguojant prieš kompiuterio ekraną interneto erdvėje. Juk internete turime galimybę iš daugybės kitų istorijų, pasakojimų, pasitelkdami hipertekstus, piktogramas, susikurti personalizuotą savąją istoriją. Taigi, interneto erdvėje, panašiai kaip ir žiūrint postmodernų P. Sorrentino filmą „Didis grožis“, atsiveria naujos galimybės pačiam žiūrovui susikurti apibrėžtą pasakojimą, kitaip tariant, pasirodančiam ir praeinančiam gyvenimui ekrane suteikiama konkreti ir aiški prasmė. Postmodernioji kultūra, pirmiausia įsiskverbusi į įvairias meno sritis, atrado kelią ir į naujųjų medijų pasaulį.

L. Manovichius, padaręs šuolį nuo klasikinio kino į naująsias medijas, atranda ir įrodo, jog naratyvo ir jo sudedamųjų komponentų – paradigmų – klasikinė sandara yra apversta t. y. internetas apverčia įprastą semiotinį sintagmos ir paradigmos santykį. Dabartinis interneto vartotojas tolsta nuo sukurtų ir užbaigtų pasakojimų, nes jis juos ima analizuoti ir perkurti. Iš anksto užbaigtas ir suformuotas bei uždaras pasakojimas, kaip kūrinys ar žanras, silpsta, nes iš duomenų bazės vartotojas išdrįsta pats sau kurti aktualų naratyvą. Tai nutinka todėl, anot L. Manovichiaus, jog „duomenų bazei (paradigmai) leidžiama egzistuoti materialiai, o naratyvas (sintagma) yra dematerializuojamas. Paradigma privilegijuojama,

47 BERGSON, Henri. *Kūrybinė evoliucija*. Vilnius, 2004, p. 332.

48 MCLUHAN, Marshall. *Kaip suprasti medijas*. Vilnius, 2003, p. 96.

49 MANOVICH, Lev. *Naujųjų medijų kalba*. Vilnius, 2009, p. 330–331.

50 SORRENTINO, Paolo, *La grande bellezza*. Medusa film, 2013 m.

o sintagma sumenkinama. Paradigma yra tikra, o sintagma – virtuali.⁵¹ Pasikėsinama į didžiųjų mitinių pasakojimų pamatus, jų patvarumas esmingai susvyruoja. Ar jie išgyvens – parodys ateitis. Bet dabar jau aišku, jog medijų vartotojas palaipsniui tampa bendraautoriumi. Iš duomenų bazės pasirinkimų – paradigmų, medijų vartotojas sąmoningai, o kartais ir ne visai konstruoja savo gyvenimo naratyvą arba net filmą. Pavyzdžiui, peržiūrėję X asmens kasdinių interneto paieškų istoriją su išsaugotais portalų adresais išvysime vos ne postmodernios kultūros suformuotą pasakojimo siužetą. Čia mums atsiskleis X asmens ir kasdienė praktinė veikla bei sąšmonės klodai, ir daug kas kita. Kyla klausimas, jei anksčiau naratyvą – sintagmą – klasikinėje kino kultūroje formavo režisierius, kas sintagmą formuoja dabar?

L. Manovichius yra įsitikinęs, jog sintagmos ir paradigmos koreliacijos drastiškas pokytis įvyksta atsiradus interneto medijai. Dabar konkrečiam žmogui, esančiam prieš kompiuterio ekraną ir atsigręžusiam į interneto begalybę, yra įmanoma suvokti ne tik chronologiško, dar vadinamo linijinio, konvejerinio laiko dimensiją, bet išgyventi ir patirti daugybę ryšių su pasauliu vienu metu ir iš karto. Nuo chronologiškos laiko (*Chronos*) patirties: akimirka po akimirkos, įžengiama į amžinosios akimirkos (*Kairos*) patirtį.

Nors L. Manovichius randa nemažai paralelių tarp kino ir interneto medijų, vis dėlto jis teigia, jog kino teorijos neaptaria vadinamojo erdvinio montažo koncepcijos, realizuojamos šiandienio kompiuterio ekrane, kai viename kadre arba ekrane sukuriama kelios vieno gyvenimo dimensijos, kai realusis laikas nebesutampa su momentinėmis bėgančio laiko dalimis, bet viskas panyra į tą patį laiką, kuris viską apima. Galima konstatuoti, jog taip atsiveria H. Bergsono aprašyta ontologinė būties patirtis, kai materialusis laikas yra įtraukiamas į transcendentijos laiko tėkmę⁵².

Išvados

Postmodernaus kinematografinio mąstymo dėsningumas yra tas, jog žiūrovo sąmonėje prasmės kuriamos tarytum iš pabirusių ir paskirų epizodų, planų ar kadru. G. Deleuze'as, pirma išanalizavęs linijinį ir klasikinį kiną, savo kino teorijoje apie postmoderną rašo, jog dabar – modernaus kino laikais – kino materija atsiveria kaip imanentinis laukas, kuriame sukuriama anapusinės, transcendentinės prasmės⁵³. Tokių prasmių atradimo ir jų suvokimo prioritetą priklauso žiūrovui. L. Manovichius, kaip ir kitados H. Bergsonas, išties yra netikslus sakymas, jog kino teorijos analizuoja tik linijinę laiko koncepciją⁵⁴. Akivaizdu, jog laiko koncepcija šiandien į kino meno kūrinius įsiveržia įveikusi linijiškumą.

Kino žiūrovo sąmonė akistatoje su postmodernaus kino naratyvu turi atlikti nemenką užduotį – jis turi susikurti, atrasti, iškasti paslėptą kūrinio prasmę. Filmas pateikimas kaip sąlyga ir galimybė užbaigti ar netgi susikurti autentišką ir subjektyviai prasmingą naratyvą. Tai įmanoma patirti analizuojant tokių režisierių kaip O. Wellesas, J. L. Godard'as, A. Tarkovskis, P. Sorrentino ir kt. darbus. Šių didžiųjų kino meistrų darbuose tradicinis, linijinis ir logiškas naratyvas ima irti, filmų pasakojimuose atsiveria iracionalios properšos, iš kurių į mus žvelgia metafizinė gelmė. Klasikiniame kine chronologinis laikas montažo metu buvo sudurdomas iš kino juostose užfiksuotų praslenkančių momentų, o naujajame postmoderniame kine eizenšteiniškoji koncepcija apie kino montažo prioritetą kine yra paneigiama ir iškeliamas kompozicinis montažas, kuris užfiksuojamas kino kameros objektyve. Tai realizuojama filmavimo metu, stilistiškai pasitelkus ilgus kino planus, kai judanti kino kamera savo objektyve laipsniškai aprėpia ir įtraukia tarsi iškart kelias gyvenimo realybes. Be abejo, tokios meistrystės *par excellence* atstovas būtų A. Tarkovskis, kurio filmai dažnai pasižymi hipertekstualumu. Pavyzdžiui, finalinėje herojaus Alekso mirties scenoje „Veidrodyje“ (Зеркало) kambaryje matome ant vienos sienos daugybę veidrodžių, kurie akivaizdžiai primena prieš tai paskirai matytus veidrodžius įvairiose ankstesnėse filmo scenose⁵¹. Taigi, viename priešpaskutinių planų, sukuriant kristalinę kompoziciją, pateikiamas visas žmogaus gyvenimas, kai viename paskirame kadre – vienoje erdvėje matomi veidrodžiai atitinka hipertekstus – tarsi atsispindi visas pasakojimas apie pagrindinį herojų.

G. Deleuze'as teigia, jog postmodernus Europos kinas tampa konceptuali, įtraukiančiu patį žiūrovą kurti prasmes, nes jos nėra pateiktos tiesiogiai. Ilgi kino kadrai, nepatyrę kino montažinių žirklių, tarsi įima viską, iš ko būtų galima sukonstruoti savąjį naratyvą. Kino žiūrovas kino materijoje ieško uždengtos prasmės, tarsi pats psichonališkai tyrinėtų save. Tas tiriamasis žiūrovų darbas kino naratyvų akivaizdoje išlavino jo žaidybinę ir kūrybinę sąmonę, šiandien angažuojančią jį tapti realiu ir atsakingu gyvenimo kūrėju, kai prieš akis atsiveria nesuskaičiuojami pasirinkimai.

Taigi, turint minty šiuos dėsningumus ir analogiškai kalbant apie naujųjų medijų vartotojo situaciją, galima sutikti su L. Manovichiumi, jog naratyvą ir

51 MANOVICH, Lev. *Naujųjų medijų kalba*. Vilnius, 2009, p. 331.

52 BERGSON, Henri. *Kūrybinė evoliucija*. Vilnius, 2004.

53 DELEUZE, Gilles. *Cinéma 2: L'image-temps*. Paris, 1985.

54 Semiotikas ir kino teorijų mokslininkas Johannes'as Ehratas gretina H. Bergsono kinemato-

grafinę linijinio laiko koncepciją su instrumentine lingvistine koncepcija. Kalbinės konstrukcijos nėra pats amžinojo laiko tapšmas, jos tik aptaria tapšmo idėją. Žr. EHRAT, Johannes. *Cinema and Semiotic*. Toronto, 2005, p. 235.

55 ТАРКОВСКИЙ, Андрей Арсеньевич. *Зеркало*. Москва: Мосфильм, 1974.

kasdieninis interneto vartotojas turi arba gali susikurti pats, žinoma, jei jam rūpi prasmės problema. Jis tai daro analogišku būdu taip, kaip ir klasikinio kino kūrėjas iš paskirų kadru, o interneto vartotojas – iš duomenų bazės, komponuoja *sintagma-pasakojimą-naratyvą*.

Tokios prasminio naratyvo kūrybos strategijos (erdvinis montažas) jau buvo pradėtos plėtoti postmodernaus kino dar iki interneto gimimo ir tai išsamiai aptaria G. Deleuze'o kino teorija. Apskritai, modernaus kino teorijos, paliekant šone klasikinio kino teorijas, ateityje turėtų geriau padėti suprasti ir naujausios interneto medijos veikimo logiką bei įtaką žmogaus sąmonės bei pasąmonės sferoms. Kitaip tariant, šiandien ideologinė medijų našta, kurią skleidė klasikinio kino ideologija, mažta, o interneto teikiamos kūrybinės galios kūrybingų žmonių rankose auga.

Pabaigoje reikia pridurti, jog šiandienis interneto medijų vartotojas kaip subjektas yra begalinio žinių srauto akivaizdoje, kai, anot Jean-François Lyotard'o, žinių rezervas yra neišsemiamas, o pati informacija (žinios) tampa nauju *kovos objektu*⁵⁶. Todėl šiandien kaip niekad tampa ypač aktualu, kad visose pasaulio demokratinėse šalyse, kur prieiga prie interneto duomenų bazių neapribojama, interneto vartotojas būtų sąmoningas veikėjas, pats atsakingas už kūrybą naratyvo, kuris jį veda į jo šeimos, šalies ar net pasaulio ateitį.

Šaltiniai ir literatūra

1. BENJAMIN, Walter. Meno kūrinys techninio jo reprodukuojamumo epochoje. Iš BENJAMIN, W. *Nušvitimai*. Vilnius, 2005, p. 214–243 ISBN 5-415-01811-5.
2. BERGSON, Henri. *Kūrybinė evoliucija*. Vilnius, 2004. 443 p. ISBN 9986-09-272-8.
3. CASTELLS, Manuel. *Informacijos amžius: ekonomika, visuomenė ir kultūra*. T. 1: Tinklaveikos visuomenės raida. Vilnius, 2005. 536 p. ISBN 9986-850-52-5.
4. DELEUZE, Gilles. *Cinéma 1: L'image-mouvement*. Paris, 1983. 354 p. ISBN 2-7073-0659-2.
5. DELEUZE, Gilles. *Cinéma 2: L'image-temps*. Paris, 1985. 378 p. ISBN 2707310476.
6. ECO, Umberto. Nuo interneto iki Gutenbergo. *Šiaurės Atėnai*, 1999, nr. 23 (464), p. 1, 9.
7. EHRAT, Johannes. *Cinema and Semiotics: Peirce and Film Aesthetics, Narration, and Representation*. Toronto: University of Toronto Press, 2005. 682 p. ISBN 0-8020-3912-X.
8. ELSNER, Monika; MÜLLER, Thomas & SPANGENBERG, Peter M. The Early History of German Television: the slow development of a fast medium. *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 1990, t. 10, nr. 2, p. 193–219.
9. FIDLER, Roger. *Mediamorphosis: Understanding New Media*. California; London: Thousand Oaks, 1997. 302 p. ISBN 080-3-990-86.
10. GUDAUSKAS, Andrius. Komunikacinė meditacija, arba kinas kaip filosofinė struktūra. *Informacijos mokslai*, 2009, nr. 51, p. 9–23. ISSN 1392-0561.
11. PEČIULIS, Žygyntas. Televizijų transformacijos procesas: technologinis ir komunikacinis aspektai. *Knygotyra*, 2005, nr. 45, p. 155–167. ISSN 0204-2061.
12. PEČIULIS, Žygyntas. Žiniasklaida ir žurnalistika daugiaterpės raiškos eroje. *Informacijos mokslai*, 2009, nr. 51, p. 37–53. ISSN 1392-0561.
13. PEČIULIS, Žygyntas. Marshallo McLuhano

- galaktika. *Universiteto žurnalistas* [interaktyvus], 2011-08-31 [žiūrėta 2014 m. liepos 30 d.]. Prieiga per internetą: <<http://www.universitetozurnalistas.kf.vu.lt/2011/08/marshallo-mcluhano-galaktika>>.
14. PEČIULIS, Žygintas. Audiovizualinės raiškos žanrai: skoliniai, perdirbiniai, naujadarai. Iš *Medijos, žiniasklaida, žurnalistika tradicinėje ir tinklaveikos visuomenėje*. Vilnius, 2012, p. 198–231. ISBN 978-609-459-083-2
 15. LAPHAM, Lewis H. Įžanga „Mit Press“ leidimui: Amžina dabartis. Iš MCLUHAN, Marshall. *Kaip suprasti medijas*: žmogaus tęsiniai. Vilnius, 2003, p. 7–20. ISBN 978-9955-834-03-8.
 16. LYOTARD, Jean-François. *Postmodernus būvis*: ataskaita apie žinojimą. Vilnius, 2010, p. 144. ISBN 978-9955-23-357-2
 17. MANOVICH, Lev. *Naujųjų medijų kalba*. Vilnius, 2009. 472 p. ISBN 978-9955-834-03-8.
 18. MANOVICH, Lev. Postmedijų estetika. Iš MICHELKEVIČIUS, V. *Medijų kultūros balsai*: teorijos ir praktikos. Vilnius, 2009, p. 240–252. ISBN 978-9955-834-02-1
 19. MCLUHAN, Marshall. *Kaip suprasti medijas*: žmogaus tęsiniai. Vilnius, 2003. 348 p. ISBN 1392-1673.
 20. NEVINSKAITĖ, Laima. *Šiuolaikinės medijos ir masinės komunikacijos teorijos*. Vilnius, 2011. 120 p. ISBN 978-609-420-203-2.
 21. SCOLARI, Carlos Alberto. Mapping Conversations About New Media: The Theoretical Field of Digital Communication. *New Media and Society*, 2009, vol. 11(6), p. 943–964.
 22. SODEIKA, Tomas. Įvadas į medijų studijas. Iš MICHELKEVIČIUS, V. *Medijų kultūros balsai*: teorijos ir praktikos. Vilnius, 2009, p. 40–56. ISBN 978-9955-834-02-1.
 23. SORRENTINO, Paolo. *La grande bellezza*. Medusa film, 2013.
 24. Sunku patikėti, bet ir mums bus riesta – nežinosime, kaip naudotis technologijomis. Iš *delfi.lt*. [interaktyvus], 2014-07-02 [žiūrėta 2014 m. liepos 7 d.]. Prieiga per internetą: <<http://www.delfi.lt/news/ringas/abroad/sunku-patiketi-bet-ir-mums-bus-riesta-nezinosime-kaip-naudotis-technologijomis>>.
 25. ŠLIOGERIS, Arvydas. Apie vieną kitą grėsmę Lietuvai. Iš *Nerimas*: svarbiausių humanitarinių ir socialinių grėsmių bei jų pasekmių Lietuvai įžvalgos. Vilnius, 2012, p.73–89. ISBN 978-9986-16-894-2
 26. WOLF, Mauro. *Teorie delle comunicazioni di massa*. Milano, 2009. 288 p. ISBN 978-88-452-4841-2
 27. ZЕМЕЦКИС, Robert. *Forrest Gump*. Paramount Home, 1994.
 28. ЭЙЗЕНШТЕЙН, Сергей Михайлович. *Избранные произведения*. Т. 6. Москва, 1971. 559 p.
 29. ТАРКОВСКИЙ, Андрей Арсеньевич. *Зеркало*. Москва: Мосфилм, 1974.

Summary

In our contemporary world, when new technologies are becoming more and more intensive, the habits of media users are inevitably changing. The practical behaviour of media users is altering in such a way that passive receivers of information are now becoming active mediate users. Due to this dramatic transformation, the situation of new media has become interminable. It means that evident changes have not yet acquired their final determination or any stable theoretical background or explanation. However, we must not forget the elementary scientific and practical truth that every new expression of the media in all ages (from spoken word, books, newspapers, magazines to the internet) is formed on the basis of practical expressions as well as on valuable theoretical discourse. The prospect of the evolution of practical media and of communicational sciences shows that media of the past influences the recent media. This universal axiom of science and culture can be considered an evident factor which is a starting point for any discourse on our social or cultural experience as well as on the socio-cultural future prospects. The article discusses the problem of the possibility for the user-creator of new media – the internet, to make an effective use of postmodern cinema practice and theory (by Gilles Deleuze) in order to understand the trajectory of both practical and transcendent thinking.

Deleuze states that the postmodern European cinema has become a conceptual instrument, which stimulates the spectator to create his own meanings, because they are not provided directly. At the cinema, long plan-sequences, which have not yet undergone any montage cuttings, provide every help for constructing one's own narration based on the cinematographical material. The spectator has to search for a hidden meaning and in a way he has to make a psychological analysis of himself. This kind of research stimulates the prolific imagination and creativity of the spectator. This new situation enables the user of the media to become an active and responsible creator of proper life, when innumerable choices are opening before his eyes.

Therefore, if we have in mind these consistent patterns and analogically consider new media user's situation, it is possible to agree with Manovich, that the everyday users of the internet are able and have to create a meaningful narrative for themselves, if only they care for the problem of meaning. A new media user does it in a similar way as a creator of classical cinema; which means that as a user of new media he gets his single plans from a data base and then he constructs his structure of sintagma-story-narrative.

Deleuze's theory was dealing with the problem of space montage inside the cinema camera object-glass long before the internet appeared. On the whole, the theories of the modern cinema can be helpful for a better understanding of newest internet media and for its influence on the conscious and subconscious mind of modern man. In other words, the ideological weight of classical cinema is getting smaller, while the weight of creative power stimulated by the internet in creative personalities is becoming greater.