

VILNIAUS UNIVERSITETAS

Vytautas Michelkevičius

**FOTOGRAFIJA KAIP MEDIJOS DISPOZITYVAS
XX A. SEPTINTOJO–DEVINTOJO DEŠIMTMEČIO LIETUVOJE**

Daktaro disertacija

Humanitariniai mokslai, komunikacija ir informacija (06 H)

Vilnius, 2010

Disertacija rengta 2005–2009 metais Vilniaus universitete

Mokslinis vadovas:

prof. dr. Arūnas Augustinaitis (Mykolo Romerio universitetas, humanitariniai mokslai, komunikacija ir informacija – 06 H)

TURINYS

Paveikslų sąrašas.....	5
ĮVADAS	6
1. Fotografijos medijos samprata.....	19
1.1 Medijos samprata.....	21
1.1.1 Medijos kaip technologijos su intencija samprata.....	24
1.1.2 Kompleksiška medijos samprata	28
1.2 Fotografijos medija kaip kompleksiškas mechanizmas.....	34
1.2.1 Fotografija kaip įvaizdinanti aparatinė medija.....	34
1.2.2 Fotografijos medijos produkcija.....	38
1.2.3 Fotografijos medijos distribucija.....	40
1.2.4 Institucija kaip fotografijos mediją reguliuojanti struktūra.....	43
2. Medijos dispozityvo analizės metodologija	46
2.1 Dispozityvas: nuo socialinių santykių link medijų konfigūracijos.....	49
2.1.1 Michelio Foucault dispozityvo samprata	50
2.1.2 Dispozityvas kaip formuojantis galios tinklas.....	52
2.1.3 Medijos dispozityvo samprata	54
2.1.4 Medijos dispozityvo modelis.....	59
2.2 Dispozityvo analizės operacionalizavimas	64
2.2.1 Veikėjo-tinklo teorija.....	66
2.2.2 Kokybinis interviu	74
2.2.3 Dokumentų analizė	76
2.2.4 Diskursas ir diskurso analizės operacionalizavimas	79
2.2.5 Metodų derinimas	86
3. Lietuvos fotografijos dispozityvo analizė.....	91
3.1 Fotografijos dispozityvo sandara ir analizės medžiaga	93
3.2 Fotografijos meno draugijos (FMD) susiformavimas ir įsitvirtinimas.....	100
3.2.1 Technologinis ir organizacinis fotografijos kontekstas.....	103
3.2.2 Fotomenas kaip specifiskas medijos vartojimo būdas	108
3.2.3 Fotografijos institucionalizavimas.....	114

3.2.4 Fotografijos produkcijos ir distribucijos aparatas	117
3.3 Stilius kaip komunikacinių konvencijų išraiška	130
3.3.1 Lietuvos fotografijos mokyklos samprata	131
3.3.2 Socialistinis realizmas kaip LFM stiliaus pagrindas	135
3.3.3 Fotomenininkas kaip intenciją įvaizdinantis veikėjas	142
3.3.4 Fotomenininko intencijos ir stiliaus sąveika	147
3.4 Fotomeno diskurso sandara	155
3.4.1 Metodiniai ir teoriniai leidiniai	156
3.4.2 Fotomeno vertinimo parametrai	161
3.4.3 Teminė fotomeno diskurso pluošto struktūra	167
3.4.4 Diskurso fragmento analizė	176
3.5 Fotografijos dispozityvo funkcionavimas	187
3.5.1 Sandara ir dėmenų sąveika	188
3.5.2 Fotografijos dispozityvo kaip veikėjo-tinklo ypatybės	193
3.5.3 FMD ir fotografijos veikėjo-tinklo funkcijos	195
3.5.4 Dispozityvo galia ir pėdsakai po 1989-ųjų	199
3.5.5 Medijos dispozityvo modelio taikymo privalumai ir trūkumai	202
3.5.6 Tyrimo rezultatų santykis su kitais tyrimais ir teorija	205
Išvados	208
Literatūros sąrašas	214
Šaltiniai	230

Paveikslų sąrašas

Paveikslas Nr. 1. Funkcinė medijos tipologizacija, sudaryta remiantis Hickethieriu	29
Paveikslas Nr. 2. Medijos sampratos vizualizacija pagal Jamesoną	31
Paveikslas Nr. 3. Susintetinta fotografijos medijos samprata, remiantis Flusseriu ir Hickethieriu	43
Paveikslas Nr. 4. Medijos dispozityvo modelis.....	63
Paveikslas Nr. 5. Medijos dispozityvo modelio operacionalizavimas	90
Paveikslas Nr. 6. Fotografijos medijos vartojimo kontekstai tyrinėjamu laikotarpiu	92
Paveikslas Nr. 7. Fotografijos dispozityvo analizės medžiaga.....	96
Paveikslas Nr. 8. FMD tinklo susiformavimas ir erdvinė bei laikinė dinamika	116
Paveikslas Nr. 9. FMD darbuotojų skaičiaus pagal skyrius kaita	118
Paveikslas Nr. 10. Fotografijos dispozityvas kaip socio-technologinis veikėjas-tinklas.....	129
Paveikslas Nr. 11. Meninių fotografijų (fotomeno) žanrai ir įkainiai	164
Paveikslas Nr. 12 Fotografijų teminės grupės	168
Paveikslas Nr. 13. Diskurso pluoštas: temų pasiskirstymas almanachuose Lietuvos fotografija.....	172
Paveikslas Nr. 14. Tolydus temų pluošto pasiskirstymo fragmentas	173
Paveikslas Nr. 15. <i>Lietuvos fotografijos</i> almanachų (1967–1984) ir Lietuvos fotomenininkų sąjungos metraščių (1997–2006) personalinė sudėtis (Michelkevičius et al. 2007: 127).....	175
Paveikslas Nr. 16. Stiliaus polių tipiniai fragmentai	179
Paveikslas Nr. 17. Stilistinis pluošto žemėlapis	185
Paveikslas Nr. 18. Lietuvos fotografijos dispozityvo sandara.....	189

IVADAS

Aktualumas

Fotografija įvardijama kaip viena plačiausiai naudojamų vizualinės komunikacijos medijų, tačiau vis dar reta, ypač Lietuvoje, tyrimų, nagrinėjančių fotografiją kaip mediją ir akcentuojančių jos komunikacinius (bei medialumo) aspektus. Fotografija yra svarbus vizualinės komunikacijos vienetas, naudojamas kitų vizualinių medijų pranešimams konstruoti.

Fotografijos medija buvo svarbi industrinės visuomenės formavimuisi, vėliau – virtimui postindustrine: ją galima laikyti vienu iš visuomenės, kasdienės komunikacijos ir kultūros „industrializacijos“ veiksmų, sudariusių sąlygas realistiškai reprezentuoti tikrovę bei praktiškai neribotai reprodukuoti identiškus atvaizdus. Be to, fotografija garantavo vizualinės komunikacijos vyksmą ir masinę idėjų sklaidą laike bei erdvėje, kaip keletu šimtmečių anksčiau spaudos mašinos – tekstinę komunikaciją.

Nagrinėjant vizualinę komunikaciją, kurios konceptuali pagrindai ir baziniu vienetu laikoma fotografija, svarbūs ne tik socialiniai, bet ir kultūriniai bei technologiniai aspektai. Sujungus juos visus draugėn galima sutelkti žvilgsnį į fotografijos mediją ir jos pokyčius sieti su konteksto pokyčiais.

Tyrinėjant fotografiją konkrečiame socialiniame ir istoriniame kontekste – Lietuvoje XX a. septintajame–devintajame dešimtmetyje, galima identifikuoti fotografijos medijos reikšmės išaugimą ir jos institucinę legitimaciją. Šis konkretus laikotarpis aktualus, nes jame galima išskirti pagrindinius fotografijos medijos kaitos taškus:

- a) fotografijos institucijos susiformavimas (kurį inspiravo tam tikras visuomenės ir valstybės poreikis);
- b) fotografijos tapimas savarankiška medija;
- c) fotografijos meno galios plėtra (ir esminis lūžio taškas).

Lietuvai atgavus nepriklausomybę įvyko esminis fotografijos medijos sistemos lūžis, kurio pagrindinės priežastys – politinės ir socialinės, vėliau – ir technologinės. Žinoma, per dešimtmečius susiformavęs diskursas neišnyko per keletą metų, o jo pėdsakai jaučiami iki dabar. Būtent diskurso turėta galia ir jos apraiškos šiandien suaktualina istorinę šios medijos dimensiją ir verčia atsigręžti į fotografijos, kaip savarankiškos medijos, formavimosi pradžią sovietinėje Lietuvoje. Todėl Lietuvos komunikacijos ir medijų mokslams aktuali šio laikotarpio fotografijos medijos analizė, leisianti atsakyti į klausimus apie šiandien egzistuojančio fotografijos diskurso kilmę ir ypatybes.

Teoriniame Lietuvos fotografijos tyrimų diskurse diskusijos apie veiksnius, formavusius sovietmečio fotografiją, retos: dažnai tiesiog percituojami to laikmečio mitai (Jurėnaitė 1997) arba fotografijos analizuojamos atsietos nuo konteksto, todėl egzistuoja poreikis atlikti nuoseklų tyrimą ir juo prisidėti ne tik prie lietuviškų komunikacijos mokslų, bet ir prie lituanistinio menotyros diskurso plėtojimo. Toks tyrimas atneš ir praktinę naudą, nes jo rezultatais galės pasinaudoti parodų kuratoriai, fotografijos istorikai bei kolekcionieriai ir specialistai, formuojantys kolekcijas. Be to, iki šiol nėra išsamios fotografijos institucionalizacijos Lietuvoje analizės, kuri būtų naudinga ir pačių atvaizdų bei vizualinės kultūros tyrinėtojams, ir parodų kuratoriams bei muziejininkams, ir komunikacijos specialistams.

Problema

Tyrinėjant fotografiją dažniausiai yra analizuojamas jos turinys – nuotraukos, jų grupės ir temos (Rose 2007), tuo tarpu pačiai medijai bei jos savybėms skiriamas nedidelis dėmesys. Keliami klausimai, kas atvaizduojama nuotraukose arba kaip tam tikrų vaizdo elementų derinys sukuria reikšmę, tačiau socialiniai, technologiniai ir politiniai veiksniai paliekami už analizės ribų. Problemą pagilina ir tai, kad nėra vieningo susitarimo, kas vadintina medija iš komunikacijos mokslų pozicijų (Michelkevičius 2006, 2007). Disertacijoje laikomasi požiūrio, kad medija susideda iš daug skirtingų

elementų ir ją veikia įvairūs veiksniai, tad reikia atsakyti į klausimą, kaip juos susieti į vientisą darinį ir išanalizuoti. Medijos elementų sąveikos rezultatas yra konkretus medijos vartojimo būdas ir stilius, kurių iš esmės neįmanoma atskleisti analizuojant vien fotografijos turinį. Todėl siekiant išnagrinėti fotografiją kaip mediją, akivaizdus kompleksiškos medijos analizės metodologijos poreikis.

XX a. septintojo–devintojo dešimtmečio Lietuvos fotografijos tyrimuose taip pat galima išvelgti fotografijos turinio analizės ir interpretacijos tendenciją (Narušytė 2008; Pabedinskas 2009). Lietuvos fotografija apibūdinama kaip tam tikrų vyraujančių temų ir žanrų rinkinys, neklausiant, kas lėmė jų atsiradimą ir kodėl jie yra būtent tokie. Taip pat manoma, kad Lietuvoje egzistavo vientisas fotografijos stilius ar net mokykla (Aninskis 2009; Jurėnaitė 1997), tačiau nėra tyrimais atsakyta į klausimą, kaip ir kokių veiksnių veikiama ji formavosi? Todėl fotografijos atvaizdų analizę būtina sieti su laikmečio socialiniu, kultūriniu, technologiniu bei komunikaciniu kontekstu ir išanalizuoti galios struktūras, formavusias būtent tokią fotografijos, kaip savarankiškos medijos, sampratą. Kompleksiškas požiūris į fotografijos mediją padės atsakyti į klausimus apie jos vartojimo būdą ir vienijantį stilių bei kodėl susiformavo ir kaip funkcionavo konkretus vientisas fotografijos darinys, turintis produkcijos galią. Galiausiai visus klausimus jungianti problema suformuluojama taip: kaip sukonstruoti kompleksiską medijos analizės metodologiją, kuri leistų išnagrinėti pačią fotografijos mediją ir jos funkcionavimo sistemą (Lietuvoje XX a. septintajame–devintajame dešimtmečiuose) bei atskleisti priežastinius ryšius tarp ją formavusių elementų: institucijos, stiliaus ir diskurso.

Temos ir problemos ištirtumas

Lietuvoje iki šiol apgintos tik trys daktaro disertacijos, kurių objektas yra fotografija: Virgilijaus Juodakio istorijos krypties disertacija *Lietuvos fotografijos istorija iki 1940-ųjų*, Agnės Narušytės menotyros krypties disertacija *Nuobodulio estetika Lietuvos fotografijoje* (devintojo dešimtmečio

fotografijos nagrinėjimas ir naujo reiškimo – nuobodulio estetikos – apibrėžimas bei analizė) bei Tomo Pabedinsko menotyros krypties disertacija *Žmogaus atvaizdo ir identiteto santykis šiuolaikinėje Lietuvos fotografijoje* (2009). Pirmosios dvi disertacijos yra išleistos kaip monografijos (Juodakis 1996, Narušytė 2008). Juodakio monografija skirta ankstesniam laikotarpiui ir yra istoriografinė, o Narušytės monografijoje nagrinėjami estetiniai ir semiologiniai atvaizdų aspektai, tad su šios disertacijos tema ji siejasi daugiausia chronologiniu aspektu (XX a. devintojo dešimtmečio fotografija).

Tyrimą apsunkina tai, kad iki šiol nėra parašyta Lietuvos fotografijos istorija ir nėra nuoseklaus ir aiškaus jos diskurso. Fotografijos istorija mokslo darbuose ištirinėta tik labai fragmentiškai (Narušytės (2008b) ir Matulytės (2003, 2005) straipsniai), daugiausiai apie ją rašoma fotografijos populiarinimo ir publicistiniuose tekstuose (Stanislovas Žvirgždas, Skirmantas Valiulis, Eglė Jaškūnienė), todėl sprendžiant disertacijos uždavinius būtina pasinaudoti kontekstine literatūra, ieškoti analogijų su gretimais meno istorijos diskursais (pvz., tapyba) bei išanalizuoti faktografinę ir archyvinę medžiagą. Nors pagrindinės tyrinėjamo laikotarpio fotografijos institucijos – LTSR Fotografijos meno draugijos (toliau FMD) – veikla dar nėra nuosekliai nagrinėta (išskyrus pirmuosius dvejus veiklos metus (Matulytė 2005)), tačiau menotyrininkė Skaidra Trilupaitytė (2002, 2006) yra tyrinėjusi LTSR Dailininkų sąjungą, kuri veikė panašiais principais kaip LTSR FMD ir kontroliavo dailės sritį. Institucinius kultūros aspektus yra tyrinėjusi Eglė Rindzevičiūtė, rašiusi apie sovietmečio kultūros valdymą Lietuvoje iš komunikacijos ir kultūros studijų perspektyvos bei apgynusi disertaciją *Constructing Soviet Cultural Policy: Cybernetics and Governance after World War II* (Linköping University, 2008). Be to, yra parašyta gretimos vizualinės medijos – televizijos – istorinė-probleminė panašaus laikotarpio studija (Pečiulis, *Videoteatras. Lietuviškųjų vaidybinių TV programų raidos bruožai (1957–1982)*, 1994). Apie fotografijos dispozityvo galios pėdsakus bei fotomeno sąveikos su šiuolaikiniu menu klausimus kalbėta tekstuose, nagrinėjančiuose postfotografiją, kuri įvardijama kaip naujas fotografijos

medijos vartojimo būdas lyginant su sovietmečiu (Narušytė 2006; Michelkevičius 2008).

Komunikacijos ir medijų mokslų sąveika su menotyra Lietuvoje taip pat yra mažai tyrinėta, todėl svarbi medijos konceptualizacija meno ir fotografijos kontekste (Šukaitytė 2006, 2008; Michelkevičius 2007). Tuo tarpu medijos dispozityvo sąvoka ir metodologija Lietuvoje netyrinėta visiškai, išskyrus trumpą apibrėžimą ir poreikio ją taikyti medijos sampratai akcentavimą (Michelkevičius 2006, 2007).

Fotografiją, kaip mediją, pirmąkart apibrėžė Walteris Benjaminas (1936; liet. 2005), tačiau detaliau jos sandara buvo aptarta tik XX a. devintajame dešimtmetyje (Flusser 1983; angl. 2000). Vis dėlto iki šiol dar nebuvo suformuotas nuoseklus fotografijos medijos apibrėžimas, kuris palengvintų jos analizę iš komunikacijos mokslų pozicijos.

Sprendžiant konkrečią metodologinę problemą susidurta su menku ištirtumu ir remtasi dar sąlyginai nauja diskusija apie medijos dispozityvą (Hickethier 2003, Kessler 2007, Agamben 2009 ir kiti), kurio pavyzdžiu paprastai tampa televizija ir kinas, todėl metodologiją reikėjo adaptuoti fotografijos medijai. Dispozityvo sąvoką fotografijai analizuoti taikė medijų teoretikė Martina Dobbe (2007), vis dėlto jos požiūriu dispozityvas yra daugiau estetinio proceso kategorija, o ne kompleksišką medijos mechanizmą atskleidžianti sąvoka. Apie dispozityvo ir diskurso analizės tinkamumą fotografijai analizuoti metodologiniame leidinyje *Visual methodologies* užsimena Gillian Rose (2007), tačiau universalus metodų kompleksas nepateikia ir siūlo jį sudaryti atsižvelgiant į konkretaus tyrimo problemas. Bandymai operacionalizuoti ir pritaikyti tyrimams dispozityvo sąvoką (Jäger 2009) yra pernelyg siauri ir nepakankami šios disertacijos problemai išspręsti. Konkrečiuose tyrimuose taip pat nebuvo mėginta derinti veikėjo-tinklo teorijos (Latour 2005, Law 1992), dispozityvo prieigos ir medijų mokslų, tad čia remiamasi tik vos keliose teorinėse diskusijose išreikštu potencialu tai atlikti (Couldry 2004, Bennet 2007). Čia nagrinėjamai empirinei problemai Lietuvoje iki šiol nebuvo skirtas dėmesys, nors Vakaruose yra pasirodžiusi ne viena

monografija, tyrinėjanti fotografijos medijos ir diskurso susiformavimą (pvz., Steve Edwards *The Making of English Photography: Allegories*, 2006 – apie angliškos fotografijos (nuo industrinės ir komercinės iki meninės) sukonstravimą). Fotografijos santykį su galia, diskursu ir institucija analizuoja nauja Johno Taggo studija *The Disciplinary Frame: Photographic Truths and the Capture of Meaning* (2009), kuri papildo ankstesnėje knygoje *Burden Of Representation: Essays on Photographies and Histories* (1993) išsakytas idėjas apie institucinį fotografijos konstravimą, tačiau nepasiūlo konkrečios metodologijos, kaip tyrinėti šias problemas.

Disertacijos ir tyrimo objektas

Disertacijos objektas yra fotografijos medija, tačiau ji retai egzistuoja gryna (savarankiška) forma, nes dažnai yra kitų komunikacinių sistemų dalis (spaudos fotografija – laikraščių ir žurnalų, taikomoji mados fotografija – reklamos ir t. t.) Be to, medija neveikia pati savaime, bet per savo dispozityvą, kuri analizuojant galima atsakyti į klausimus apie medijos funkcionavimo ypatybes. **Šios disertacijos tyrimo objektas yra fotografija kaip medijos dispozityvas Lietuvoje.**

Medijos dispozityvas – tai teorinis požiūris į fotografijos mediją, leidžiantis analizuoti ją pačią kartu su visa žinojimo sistema, kuri ją pagamino. Medijos dispozityvas čia suvokiamas kaip sąveikų tinklas tarp jį sudarančių elementų. Jis yra susietas su konkrečiu laiku ir erdve bei sudarytas iš sąveikų tarp medijos turinių (diskurso), technologijos, institucijos ir mediją reguliuojančių taisyklių bei filosofinių teiginių. Medijos dispozityvo analizė leidžia atskleisti konkrečios epochos žinojimo ir komunikacijos matricą – šiuo atveju, iš kokių elementų susidėjo fotografija ir kaip ją veikė galios-žinojimo sąveikos.

Konceptualios ir chronologinės ribos

Disertacijos tyrimo objekto chronologinė pradžia – septintasis dešimtmetis, nes 1969 m. buvo įkurta LTSR Fotografijos meno draugija –

FMD (pirmoji ir 20 metų vienintelė Tarybų Sąjungoje), pradėjusi sistemingai rūpintis fotografijos diskurso kūrimu ir kontrole, pabaiga – devintasis dešimtmetis, kai pradėjus kisti kultūrinėms ir politinėms sąlygoms 1989 m. Draugija buvo perorganizuota į Lietuvos fotomenininkų sąjungą. Todėl po Nepriklausomybės atkūrimo visiškai pakito Draugijos funkcijos ir veiklos apimtis fotografijos dispozityve.

Aptariant konceptualias ribas, pabrėžtina, kad čia dėmesys sutelkiamas į meninę fotografiją kaip savarankiškai funkcionuojančią ir labiausiai išvystytą bei instituciškai reguliuojamą fotografijos sritį. Kitos fotografijos sritys ir jų taikymas bei įtaka (meninės) fotografijos dispozityvui bus aptartos kaip kontekstas, tačiau nebus pagrindinio tyrimo objekto dalis.

Šiuo darbu nesiekama pristatyti fotografijos istorijos, todėl disertacijos trečiojoje dalyje objektas analizuojamas nebūtinai nuosekliai faktografiškai ir chronologiškai. Čia didžiausias dėmesys skiriamas probleminei reiškinių pusei, siekiant atsakyti į klausimą, kaip fotografijos medija funkcionavo ir kas lėmė jos specifinio vartojimo būdo ir vientiso stiliaus susiformavimą.

Disertacijos tikslas yra sukonstruoti kompleksinę medijos analizės metodologiją ir ją taikant atskleisti fotografijos XX a. septintojo–devintojo dešimtmečio Lietuvoje funkcionavimo ypatybes.

Siekiant disertacijos tikslo iškeliami trys uždaviniai:

- 1) apibrėžti fotografijos medijos sampratą ir svarbiausius jos elementus;
- 2) suformulavus medijos dispozityvo sampratą, sukonstruoti ir operacionalizuoti jo analizės metodologiją;
- 3) pritaikyti metodologiją fotografijos medijos analizei, išanalizuojant fotografijos dispozityvą XX a. septintojo–devintojo dešimtmečio Lietuvoje ir atskleidžiant jo funkcionavimo ypatybes ir galią.

Ginami teiginiai

- 1) Fotografijos medija tampa komunikacijos mokslų objektu, kai ji apibrėžiama kaip technologija su komunikacine intencija. Ji analizuotina neatsiejamai nuo jos produkcijos ir distribucijos, kurias reguliuoja institucija, ir specifinio konteksto.
- 2) Sukonstruotas medijos dispozityvo modelis ir jo operacionalizavimas, pasitelkiant veikėjo-tinklo teoriją ir diskurso analizę, yra tinkamas atskleisti kompleksiską medijos funkcionavimą ir jos ypatybes, atliekant ilgo laikotarpio istorinę medijos analizę.
- 3) Fotomenas, kaip specifinis medijos vartojimo būdas, ir Lietuvos fotografijos mokykla, kaip jo stilius, susiformavo dėl nuoseklios mediją reguliuojančios institucijos – FMD – veiklos bei viso dispozityvo, kaip sistemingo veikėjo-tinklo, funkcionavimo. Todėl fotomenas ir jo funkcionavimo principai yra neatsiejami nuo FMD, kaip medijos institucijos, funkcijų ir savybių.
- 4) Priežastingumo ryšiai tarp dispozityvo elementų rodo stiliaus, diskurso struktūros ir institucijos veiklos vientisumą ir stabilumą tam tikru laikotarpiu. Fotomeno diskursas tirtuoju laikotarpiu funkcionavo kaip galios-žinojimo sąveikos tarp socrealizmo principų ir fotomenininkų intencijų rezultatas, todėl buvo pripažįstamas, įteisintas ir panaudotas visuomenės vystymuisi pageidaujama kryptimi skatinti.
- 5) Lietuvos fotografijos dispozityvas buvo istoriškai specifiskas medijos darinys, susidedantis iš LTSR Fotografijos meno draugijos, fotomeno ir taikomosios fotografijos diskursų bei juos palaikančios infrastruktūros (teorinių ir metodinių leidinių bei organizacinių dokumentų), technologinių sąlygų ir to laikmečio komunikacinių konvencijų, kurias išreiškė stilius. Nors šis dispozityvas, pasikeitus kontekstui, patyrė lūžį ir institucija

prarado fotografijos medijos reguliavimo monopolį, tačiau jo galios pėdsakai aptinkami ir dabar.

Metodologija ir metodai

Pirmojoje ir antrojoje dalyse naudojamosi teorijų analize ir sinteze. Trečiojoje dalyje konkrečiai empirinei medžiagai išanalizuoti taikoma (tekstinio ir vizualinio) diskurso analizė, turinio analizė, dokumentų analizė, kokybinis pusiau struktūruotas interviu.

Konstruojant kokybinio tyrimo metodologiją ir renkantis metodus, laikomasi pragmatizmo prieigos (Creswell 2007: 22–23), kuria remiantis pasitelkiama interdisciplininė metodologija ir metodai, orientuoti į tyrimo objektą ir į praktinę naudą sprendžiant problemas, o ne į konkretaus mokslo tyrimų lauką. Disertacija yra multidisciplininė, derinanti komunikacijos ir medijų mokslus, menotyra ir vizualumo studijas.

Disertacija remiasi kritine komunikacijos ir medijų mokslų prieiga. Kritinė komunikacijos mokslų prieiga nagrinėja medijų priklausomybę nuo ekonominių, politinių ir ideologinių galios apraiškų visuomenėje (Kirtiklis 2009: 17–19) ir „privilegijuoja kokybinius tyrimų metodus bei kultūrinį požiūrį į komunikaciją“ (Kirtiklis 2009: 60). Viena iš pagrindinių kritinės prieigos krypčių yra poststruktūralizmas (Littlejohn 1999: 234-238), kurio atstovų požiūrių analizė pirmojoje (Vilemas Flusseris, Michelis Foucault, Raymond Williams ir kiti) ir antrojoje (Michelis Foucault, Giles Deleuze'as, Bruno Latouras, Johnas Law ir kiti) disertacijos dalyse sudaro teorinį pagrindą, taikomą ir trečiojoje empirinėje dalyje.

Disertacijoje laikomasi poststruktūralistinio požiūrio į medijų teorijas, kuris vengia esencialistinio ir funkcionalistinio teorijos traktavimo. Poststruktūralizmo teorijos remiasi reliatyvizmu, t. y. neigia, kad įmanomas objektyvus žinojimas ir viena tiesa. Poststruktūralizmas savo esme yra ir antihumanistinis, nes labiau vertina sistemas nei individus, tačiau nebetiki, kad sistemos gali būti suprastos atskleidžiant giluminę struktūrą, todėl iš esmės nagrinėja sąryšius tarp struktūros elementų (Murdoch 2006: 9–10) – tuo

užsiima ir veikėjo-tinklo teorija. Todėl laikantis poststruktūralizmo pozicijos neįmanoma sukurti griežto ir baigtinio teorinio analizės modelio, nes jis galutinai suformuojamas tik atliekant konkretų empirinį tyrimą.

Vienas pagrindinių metodologijos ramsčių yra Michelio Foucault idėjos apie galią, žinojimą ir diskursą, kurios žymi tradicinių socialinių mokslų lūžį, nes teigia objektyvių metodų nepajėgumą spręsti mokslines problemas. Todėl Foucault savo tyrimuose daugiau naudojami subjektyviu ir antiesencialistiniu požiūriu, kai metodai taikomi eklektiškai ir implicitiškai, o argumentai nuolat iliustruojami pavyzdžiais iš istorinių šaltinių (Williams 2003: 60). Disertacijoje remiamasi iš Foucault darbų kildinama diskurso analize, kuri praplečiama iki dispozityvo analizės.

Darbo antroje dalyje sukonstruojamas medijos dispozityvo analizės modelis, kuris vėliau naudojamas tyrimui atlikti. **Dispozityvas suvokiamas kaip kompleksiškas ir istoriškai specifiškas darinys, gaminantis žinias ir tuo pačiu jų formuojamas** (pvz., fotografija traktuojama kaip žinių–galios sąveikos rezultatas). Išskleidus dispozityvo sampratą, jis apibrėžiamas kaip tinklas tarp diskurso, institucijos ir įvairių juos reguliuojančių taisyklių bei nuostatų. Fotografijos dispozityvui, kaip kompleksiškam tinklui, ir jo vidinei sąveikai atskleisti pasitelkiama veikėjo-tinklo teorija (*Actor-Network theory* – ANT) bei diskurso analizė. **Veikėjo-tinklo teorija** (pagrindiniai teoretikai: Bruno Latouras, Johnas Law ir kiti) aiškina, kaip iš heterogeniškų elementų susidaro tinklai ir kaip jie funkcionuoja bei tampa stabilūs ir nepakeičiami. Ši teorija jungia socialinių ir technologinių tinklų sampratą, teigdama, kad tiek žmonės, tiek dalykai turi veiksnumą (angl. *agency*), kuris leidžia tinklui efektyviai funkcionuoti. Disertacijoje sąvoka „veikėjas“ vartojama turint omenyje „veikiantįjį“, t. y. nurodant nebūtinai į žmogišką subjektą, bet ir į dalyką, galintį veikti ir paveikti.

Sukonstravus metodologiją, uždaviniams įgyvendinti pasitelkiami konkretūs metodai: turinio analizė, dokumentų analizė ir interviu. Laikomasi nuostatos, kad dispozityvo analizė yra brikoliažo principu taikoma metodologija, kur diskurso analizė persipina su faktų ir dokumentų

interpretacija, statistikos analize, galios dekonstrukcija ir kritine analize (Jäger 2009: 60). Greta tekstinio problemų formulavimo ir sprendimo būdo naudojamos ir vizualizavimo metodais (pvz., žemėlapių braižymu), kurie padeda atskleisti dispozityvo, kaip tinklo, kompleksiskumą ir sąryšius tarp jo elementų.

Trečiojoje dalyje tyrinėjant sovietinį laikotarpį ir jo medžiagą remiamasi postrevizionistine sovietologijos ir istorijos studijų paradigma, kuri, užuot akcentavusi sistemos totalitarizmą, daugiausiai dėmesio skiria mikro- ir kasdienybės istorijoms, socialinių grupių vidinei bei išorinei (politinei) komunikacijai, ideologinių nuostatų įgyvendinimui kasdienybėje ir akcentuoja sovietinės visuomenės ir valstybės modernėjimą (Ivanauskas 2008: 6–8).

Naujumas ir reikšmė

Tarptautiniame ir nacionaliniame mokslo diskurse nauja tiek šioje disertacijoje konstruojama tyrimo metodologija, tiek jos tyrimo objektas. Dispozityvas, kaip analizės kategorija, naudojamas tyrimuose jau keletą dešimtmečių, tačiau tik pastarąjį dešimtmetį (Hickethier 2003) jis buvo konceptualizuotas ir pritaikytas medijų funkcionavimui ir raidai analizuoti. Vis dėlto medijos dispozityvo modelis dažniausiai taikytas kinui ir televizijai nagrinėti, tuo tarpu fotografija buvo tyrinėjama iš kitų pozicijų: semiotikos, menotyros, kultūros studijų ir pan. Taigi dispozityvo modelis čia pirmą kartą medijų moksluose adaptuojamas ir pritaikomas fotografijos medijos analizei. Be to, naujas ir iki šiol empiriniuose tyrimuose nenaudotas metodologinis derinys (Bennet 2007, Couldry 2004) – dispozityvo analizė ir veikėjo-tinklo teorija medijų mokslų kontekste.

Tyrimo objektas – fotografija kaip medijos dispozityvas Lietuvoje XX a. septintajame–devintajame dešimtmetyje – išsamiai taip pat dar netyrinėtas. Publikuoti tik pavieniai straipsniai ir mokslo studijos (Matulytė 2003, 2005; Narušytė 2008), daugiausia skirtos fotografijos estetiniams aspektams analizuoti, tačiau vientisos diskurso ar juo labiau dispozityvo analizės nėra. Nors panašių tyrimų esama gretimose srityse (pvz., menotyros

(Trilupaitytė 2002, 2006), kur nagrinėjami institucionalizuotos dailės aspektai), tačiau Lietuvos komunikacijos, medijų moksluose bei vizualumo studijose fotografija dar yra visiškai naujas objektas.

Disertacija prisidės prie komunikacijos ir medijų mokslų teorinių ir metodologinių diskusijų, jas papildydama medijos dispozityvo analizės modeliu – perspektyviu medijų istorijos nagrinėjimo instrumentu. Lietuvoje dar netaikytos medijų ir dispozityvo teorijos praplės sąlyginai naują komunikacijos ir medijų teorijų ir tyrimų lauką. Atliktas tyrimas reikšmingas Lietuvoje, nes pasiūlo kompleksiską požiūrį į fotografiją ir analizuoja moksliniame diskurse vis dar retą tyrimo objektą, o tarptautiniu mastu jis svarbus, nes papildė fotografijos institucionalizavimo tyrimus nauju iširtu laikotarpiu ir geografine erdve.

Darbas praktine prasme bus naudingas ne tik fotografijos kuratoriams, kolekcionieriams, muziejininkams, bet ir gretimų medijų tyrėjams (ir profesionalams) bei kitų sričių specialistams – žurnalistams, dailėtyrininkams, bibliotekininkams ir knygotyriminkams – kaip palyginamųjų studijų atspirties taškas. Kadangi darbas yra multidisciplininis, jame nagrinėjama problematika bus įdomi istorikams, sociologams, filosofams bei visiems, besidomintiems fotografija ir medijų mokslais.

Struktūra

Darbą sudaro įvadas, išvados ir trys dalys. Pirmojoje dalyje nagrinėjamas, apibrėžiamas ir charakterizuojamas disertacijos objektas – fotografijos medija. Medijų mokslai yra nauja sritis Lietuvoje, todėl pirmiausia svarbu įvesti sąvokas ir jas konceptualizuoti. Čia atliekama nuodugni teorijų analizė, apibrėžiant mediją, kurios samprata bus panaudota tyrimo metodologijai konstruoti ir analizei atlikti. Be to, siekiama išskirti fotografijos funkcijas ir apibrėžti ją kaip mediją, neatsiejamą nuo palaikančios bei reguliuojančios institucijos ir sociokultūrinės aplinkos.

Antrojoje dalyje, sprendžiant kompleksiško požiūrio į mediją problemą, atliekama teorijų analizė ir sintezė ir apibrėžiama pagrindinė

medijos analizės sąvoka – dispozityvas, kurio samprata yra susiaurinama iki medijų dispozityvo. Konstruojant analizės modelį susiduriama su dispozityvo operacionalizavimo problema, todėl pasitelkiama veikėjo-tinklo teorija, kuri pasiūlo būdą, kaip susieti skirtingus dispozityvo elementus: instituciją, diskursus, reguliuojančias taisykles, filosofines taisykles ir technologines sąlygas.

Galiausiai trečiojoje dalyje aptariamas tyrimo objekto kontekstas ir atliekama analizė, pabaigoje įvertinant dispozityvo analizės metodologijos efektyvumą ir atskleidžiant jos privalumus ir trūkumus. Fotografijos medijos analizė pradedama nuo detalios ją palaikančios institucijos analizės, kuri atskleidžia fotografijos medijos funkcionavimą XX a. septintojo–devintojo dešimtmečio Lietuvoje įtakojusius veiksnius (fotomenininkų intencijas, socrealizmo kanonus bei institucijos mechanizmus) ir jų sąveiką. Toliau analizuojamas fotomeno diskursas (pluoštas ir tipiški fragmentai) bei jį palaikanti infrastruktūra. Apibūdinant dispozityvo elementų sąveiką ir jo funkcionavimo ypatybes, įvertinamos sąlygos, kuriomis buvo gauti rezultatai, t. y. aptariami medijos dispozityvo modelio taikymo fotografijai analizuoti privalumai ir trūkumai. Išvadose apibendrinami rezultatai bei pristatomos tolesnių tyrimų perspektyvos.

Santrumpos

ANT – (*Actor-Network Theory*) veikėjo-tinklo teorija

FMD – Lietuvos TSR Fotografijos meno draugija

LFM – Lietuvos fotografijos mokykla

LFS – Lietuvos fotomenininkų sąjunga

LDS – Lietuvos dailininkų sąjunga

1. FOTOGRAFIJOS MEDIJOS SAMPRATA

Fotografija gali būti skirtingų humanitarinių ir socialinių mokslų disciplinų – sociologijos, filosofijos, antropologijos, menotyros ir t. t. – tyrimo objektas, tačiau dėl įvairialypės prigimties bei skirtingų vartojimo kontekstų prasmingiausia ją analizuoti iš interdisciplininio pobūdžio studijų pozicijų: vizualumo studijų, kultūros studijų ir medijų ar komunikacijos mokslų. Kadangi visose šiose studijose neretai naudojama panašia metodologija (Poster 2002) ir ribos tarp jų vis labiau blunka, disertacijoje neužsiimama demarkacijos ribų braižymu, bet veikiau siekiama produktyviai pasitelkti šių studijų prieigas ir suformuoti tyrimo metodologiją disertacijos objektui (fotografijai) analizuoti.

Pati fotografija yra labai ambivalentiškas tyrimo objektas, todėl pirmiausia nustatomas požiūrio taškas, t. y. suformuojama medijos samprata, tuomet ji pritaikoma fotografijos medijai išskiriant jos charakteristikas ir sudėtinius elementus. Taip suformuojamas teorinis fotografijos medijos sampratos pagrindas.

Pradedant nuo konteksto – komunikacijos mokslų ir medijų mokslų lauko, svarbu atsakyti į klausimą, kas yra vienas jo pagrindinių objektų – medija – ir kaip jos charakteristikos gali būti pritaikytos fotografijos sampratai sukonstruoti?

Medijos sampratą bei tuo pačiu medijų mokslus komplikuoja metaforos, vartojamos medijai apibrėžti. 2008-aisiais pasirodęs straipsnių rinkinys *Was ist ein Medium* (sud. Stefan Münker, Alexander Roesler), skirtas būtent medijos sąvokai analizuoti, veikiau parodo medijos požiūrių įvairovę ir diskusijų kiekį (nuo gamtos mokslų iki filosofijos) nei pasiūlo vienareikšmį apibrėžimą. Georgas Christophas Tholenas sąvokos metaforiškumo problemą analizuojančiame straipsnyje „Media Metaphorology: Irritations in the Epistemic Field of Media Studies“ (2002) pastebi, kad nuo to, kaip mes

užduodame ir apmąstome klausimą apie medijos vietą, keičiasi sąryšiai tarp koncepcijų ir medijų metaforų.

Medijų vietos komunikacijos moksluose problema, pasak austrų medijų teoretiko Stefano Weberio (*Theorien der Medien* 2003: 19–23), kyla dėl problemiškos pačių komunikacijos mokslų kilmės, kadangi komunikacijos mokslai neturi bendrosios dalykinės teorijos (kaip, pavyzdžiui, psichologija ar sociologija), bet remiasi skirtingos kilmės bazinėmis teorijomis. Pavyzdžiui, semiotikos bazė arba vienijantis aspektas yra ženklas, psichoanalizės – sąmonė, struktūralizmo ir poststruktūralizmo – struktūra ar diskursas, sistemų teorijos – sistema ir t. t. Tuo tarpu komunikacijos mokslai turi daugiau bazių nei vien „komunikaciją“.

Medijų teoretikas Knutas Hicketieris (*Hicketier* 2003: 6–8) iškelia kitą medijų mokslų (tuo pačiu ir teorijų) ir komunikacijos mokslų santykio problemos pagrindą – skirtingas mokslines tradicijas arba socialinių ir humanitarinių mokslų dualizmą. Jis teigia, kad medijų mokslai yra kildinami iš humanitarinių mokslų: teatrologijos, literatūrologijos, filmų studijų, t. y. jų objektas yra tekstai ir kultūra plačiąja prasme, o publicistikos ir komunikacijos mokslai yra socialiniai mokslai, artimesni sociologijai ir politologijai. Suprantant komunikacijos mokslus kaip interdisciplininį studijų lauką, dvi skirtingos prigimtys čia pasitarnauja dar labiau praturtindamos požiūrio taškus ir tyrimų galimybes. Todėl šioje disertacijoje manoma, kad parankiau yra nedaryti skirties tarp komunikacijos ir medijų mokslų, laikant juos iš dalies tyrinėjančiais panašius objektus (kurių vienas yra medija) ir besiremiančiais tiek humanitariniais, tiek socialiniais mokslais.

Lietuvoje jau daugiau kaip penkiolika metų atliekami komunikacijos tyrimai ir kuriama komunikacijos mokslų sistema irgi nėra vienprasmiškai suprantama ir nusistovėjusi (Augustinaitis 1994, 1997; Gudonienė 1996; Glosienė 2004; Michelkevičius 2006; Kirtiklis 2008, 2009), tačiau oficialiai kaip atskira mokslo šaka komunikacijos mokslai buvo

pripažinti tik 1997 metais¹. Lietuvoje komunikacijos mokslai yra informacijos ir komunikacijos mokslų šakos, oficialiai priskiriamos humanitariniams mokslams (06 H Informacija ir komunikacija), dalis, tačiau ne vienos jų dalies prigimtis yra labiau būdinga socialiniams mokslams. Dar vienas interdiscipliniškumą patvirtinantis pavyzdys – Lietuvos mokslų klasifikacijoje „Spaudos ir komunikacijos mokslai“ (S 265) atsiduria po socialinių mokslų skėčiu.

Medijos, kaip komunikacijos mokslų objekto, chronologija Lietuvoje atsekama dokumentinės komunikacijos sampratoje (Augustinaitis 1994) bei knygotyros tyrinėjimuose (Navickienė 2007). Glosienė straipsnyje apie komunikacijos ir informacijos mokslų būklę (2004: 28) komunikacijos ir informacijos mokslus apibūdina kaip „tamprius“ ir „talpius“ – tai dar viena priežastis, leidžianti teigti, kad lietuviškajai komunikacijos mokslų tradicijai priimtinausia, kad medijos į ją būtų integruojamos, o ne kuriama atskira medijų mokslų disciplina.

Viena aišku, kad medijas tyrinėja skirtingos prigimties mokslo disciplinos bei šakos, tad svarbi ne tiek jų demarkacija, kiek interdisciplininis ir multidisciplininis pobūdis. Todėl pačios medijos sampratą reikalinga kaskart apibrėžti atsižvelgiant į tyrimo specifiką ir tikslus.

1.1 Medijos samprata

Svarbu ne tik atsakyti į klausimą, kaip medijos samprata buvo plėtojama skirtingose teorijose, bet ir atskleisti prieštaravimus tarp jų. Viena didžiausių problemų iki šiol yra, ar tyrinėjant mediją reikia nagrinėti tik ją pačią, ar tik jos turinį, ar abu integraliai kartu? Todėl reikia išspręsti klausimą, kaip apibrėžti mediją komunikacijos mokslų kontekste.

¹ *Dėl mokslo sričių, krypčių ir šakų klasifikacijos*: Lietuvos Respublikos Vyriausybės 1997 11 11 nutarimas Nr. 1247. [Interaktyvus, žiūrėta 2008-12-09]: Prieiga per internetą: <www3.lrs.lt/pls/inter3/dokpaieska.showdoc_l?p_id=48645>.

Prieš suformuluojant medijos sampratą yra būtina atskleisti termino „medija“ vartojimo ypatybes ir reikšmes. Lietuvių kalboje dažnai susiduriama su sąvokos „medija“ dviprasmybėmis, kurios gimsta iš skirtingų kontekstų painiojimo ir gana nesėkmingo naujos sąvokos adaptavimo ar vertimo.

Terminas „medija“ lietuvių kalboje neretai vartojamas angliška forma „media“, nors šis žodis anglų kalboje turi mažiausiai dvi visiškai skirtingas prasmes. Pagal anglų-lietuvių kalbų žodyną², pirmoji anglų kalbos žodžio „media“ reikšmė – tai daugiskaitinė žodžio „medium“ (lietuviškai – medija) forma. Antroji – „žiniasklaida“ arba „visuomenės informavimo priemonės“. Šiuo atveju „media“ yra žodžių junginio „mass media“ trumpinys. Pastaroji reikšmė čia iškart atmetama kaip nišinė ir susiaurinta.

Panaši „medijų“ termino situacija ir vokiečių kalboje³, kur jis vartojamas trimis formomis: „Medium“, „Medien“ ir „Media“. Pirmosios dvi savo reikšme atitinka anglų kalbos žodžių „medium“ ir „media“ pirmąją reikšmę, o „Media“ yra skolinys iš anglų kalbos, „mass media“ trumpinys, reiškiantis masines medijas arba lietuviškiau – žiniasklaidą.

Medijų teorijos ir mokslų leksikonas (*Lexikon Medientheorie und Medienwissenschaft* 2002: 199–201) terminą „medijos“ (dgs.) ir „medija“ arba „mediumas“ (vns.) kildina iš graikų kalbos žodžio *mésōn* (lot. *medium*), reiškiančio „vidurį, viešumą, bendrumą ar viešą kelią“, ir apibrėžia kaip komunikacijos priemonę ir tarpininką. „Medijų“ sąvoka komunikaciniame kontekste plačiai buvo pradėta vartoti tik XX a. septintajame–aštuntajame dešimtmečiuose. Pasak leksikono, vokiškos tradicijos medijų mokslai apima šias sritis: medijų istoriją, medijų estetiką, medijų filosofiją ir medijų technologijas.

² Kompiuterinis anglų-lietuvių kalbų žodynas ANGLONAS, kuris yra elektroninė Bronislovo Piesarsko anglų-lietuvių kalbų žodyno (Alma littera, 2005) versija.

³ *Duden Deutsches Universalwörterbuch*. Bibliographisches Institut, Mannheim, 2003. ISBN: 3411055057.

Meno studijų kontekste sąvoka „medija“ taip pat turi būti patikslinta bei iš dalies atskirta nuo sąvokos „priemonė“ (pvz., tapyba kaip išraiškos *priemonė*). Tačiau jei kalbama apie fotografiją meno kontekste, pastebėtina, kad ji yra ne tik išraiškos priemonė, bet įgyja ir komunikacijos priemonės savybių, kadangi fotografijos medijos apibrėžimas priklauso nuo jos vartojimo: fotografija gali būti ir medija reklaminiam pranešimui perduoti, ir meno medija. Patikslinant reikia pažymėti, kad meno kontekste angliška sąvoka „medium“ (plg. pranc. k. „*métier*“) vartojama ir „medžiagos“ prasme. Meno teoretikas Thierry de Duve'as apibūdina skirtumą tarp medžiagos ir medijos pasirinkdamas komunikacinį aspektą:

Akademija klasifikuoja dailę pagal medžiagą ir visa, ką ši sąvoka apima: specializuotus įgūdžius, amatininkiškus įpročius <...>. Modernizmas klasifikuoja menus pagal medijas <...>. Su medžiaga dirbama, o medija yra kvestionuojama; medžiaga perduodama, o medija komunikuoja arba ja komunikuojama (De Duve 2005: 23–24).

Žodyninės termino „medija“ reikšmės įvairuoja nuo labai materialaus ir technologiško apibrėžimo (medija kaip tam tikro turinio ar informacijos laikmena (popierius, CD ir pan.) iki visiškai abstraktaus, kai medija vadinama komunikacijos sistemos visuma (technologija, laikmena, siuntėjas/gavėjas, institucija). Lietuvių kalboje skirtingoms anglų kalbos žodžio „medium“ reikšmėms (pagal anglų kalbos žodyną⁴) įvardinti vartojami skirtingi terminai ir žodžiai: laikmena, terpė, aplinka, priemonė, tarpininkas. Todėl reikia pasinaudoti jos turtingumu ir moksliniame diskurse apibrėžti mediją siaurąja prasme (viena reikšme). Be to, žvelgiant iš komunikacijos mokslų perspektyvos, reikia specifikuoti mediją kaip vieną iš jų objektų. Taip

⁴ **medium.** *Dictionary.com Unabridged* (v 1.1). Random House, Inc. <http://dictionary.reference.com/browse/medium> [žiūrėta 2008-10-09]. Šis žodynas pateikia daugiau kaip 11 žodžio „medium“ reikšmių, priklausančių nuo termino vartojimo srities (nuo bakteriologijos iki komunikacijos mokslų).

pat reiktų apibrėžti, ar medija apima medijų institucijas (pavyzdžiui, fotografijos atveju – muziejus, archyvus, agentūras ir t. t.). Vienu atveju medijos gali būti analizuojamos atskirai nuo institucijų ir praktikų, kitu atveju kartu, tačiau visais atvejais prieš vartojant sąvokas būtinas jų patikslinimas: ar „medijos“ suprantamos vien kaip komunikacijos priemonė ir tarpininkas, ar kaip dispozityvas, institucionalizuota komunikacijos praktika.

1.1.1 Medijos kaip technologijos su intencija samprata

Vienu pirmųjų medijų teoretikų laikomas Marshallas McLuhanas komunikacijos mokslams svarbus tuo, kad atkreipė tyrėjų dėmesį ne į turinius, bet į pačias medijas, t. y. jų, kaip tokių, analizę. Jo suformuluota tezė „medija yra pranešimas“ (McLuhan 2003: 26–39) išreiškia pagrindinę nuostatą, kurlink turėtų krypti medijų tyrimai. Nors McLuhanas buvo smarkiai kritikuotas už medijų turinio nureikšminimą, tačiau reikia atkreipti dėmesį į vėlesnius McLuhano (2003: 27) aiškinimus („bet kurios medijos ar technologijos „pranešimas“ yra masto, greičio ar struktūros pokytis, kurį ji padaro žmonių veikloje“), kurie nagrinėja medijas platesniame istoriniame ir socialiniame kontekste. Taigi medija, kaip pranešimas, aiškiausiai identifikuojama ilgesnėje laiko skalėje, kur galima palyginti ne tik jos įtaką turiniui, bet ir vienos medijos sąveiką su kitomis.

Net ir praėjus keliems dešimtmečiams po McLuhano raginimų tyrinėti pačias medijas, vienas ryškiausių šiuolaikinių medijų teoretikų vokietis Friedrichas Kittleris tebetigia, kad „medijų mokslai yra naujas tyrimų laukas, kuris neegzistuos, jei ne triumfuojanti modernių informacijos technologijų pažanga.<...> Viena praktinė problema yra ta, kad pačios savaime komunikacijos technologijos yra žymiai mažiau nagrinėtos ar žymiai mažiau prieinamos nei jų turiniai.“ (Kittler 1996)

McLuhanas 1964-aisiais išleistame veikle *Understanding Media: The Extensions of Man* (liet. 2003) padėjo pamatus savo bendrajai medijų teorijai, tačiau jis „medijos“ sąvoką vartojo daug plačiau, nei tai daro

komunikacijos mokslai. Visų pirma medija jam buvo žmogaus tęsiniai plačiaja prasme: nuo dviračio, kaip kojų tęsinio, iki fotografijos – akies tęsinio:

Kiekvienas išradimas ar technologija yra mūsų fizinio kūno tęsinys ar saviamputacija, ir toks tęsinys drauge numato naują santykį ar naują pusiausvyrą tarp kitų organų ir kitų kūno tęsinių (McLuhan 2003: 61).

Tačiau ne kiekvienas žmogaus tęsinys yra komunikacijos priemonė. Komunikacijos ir medijų mokslams aktualiausia ne tiek pats kūnas, kiek pojūčiai, įgalinantys, apribojantys ar skatinantys komunikaciją.

Medijos sąlygoja, kokią informaciją galima/negalima (įmanoma/neįmanoma) perduoti, ir atvirkščiai, informacija, perduota medijomis, pasako daug apie pačios medijos savybes. Taip būtų galima išskleisti McLuhano frazę „medija yra pranešimas“: pranešimas nėra vien tik turinys, bet ir pati medija, kuria jis perduodamas. Arjenas Mulderis (2006) teigia, kad medija tarp siuntėjo ir gavėjo sukuria tam tikrą terpę – mentalinę erdvę ar interesų sferą, kurios vartotojai gali suprasti vienas kitą, nes juos vienija medijos suformuotas matymo būdas, tuo tarpu prie šios sferos neprisijungusieji visiškai nesupranta, apie ką kalbama. Tam, kas perduodama per medijas ir kas ne, apibrėžti Mulderis vartoja du terminus: „intramedial“ (perduodamos turinio ypatybės) ir „extramedial“ (neperduodamos turinio ypatybės). Pavyzdžiui, garsas dažnai lieka už fotografijos medijos ribų (nes šiuo atveju garsas yra „extramedial“), išskyrus tuos atvejus, kai jis gali būti vizualizuojamas. Ši esminė medijos ypatybė, kurią būtų galima pavadinti tiesiog „medialumu“, išreiškia medijos gebėjimą aktyvuoti tam tikrus žmogaus pojūčius bei būti tarpininku, veikiančiu perduodamą informaciją. Konkrečios medijos *medialumą* galima apibūdinti kaip esminį jos savybių rinkinį, leidžiantį įtraukti tam tikrą „turinį“ į diskursą arba palikti už jo ribų.

Kultūros ir medijų studijų teoretikas britas Martinas Listeris McLuhano poziciją tyrinėti medijas, visiškai neatsižvelgiant į jų turinį, laiko sąmoninga strategija, leidžiančia sutelkti dėmesį į medijų technologijų galią

formuoti socialines sanklodos ir santykius bei analizuoti medijų technologijų estetiškes ypatybes – tarpininkes tarp mūsų ar mūsų ir pasaulio (Lister 2003: 79–80).

Vienas ryškiausių McLuhano oponentų buvo britų kultūros studijų teoretikas Raymondas Williamsas, sukritikavęs jo metaforas už formalizmą, atskirtumą nuo reikšmės ir žmogiškojo faktoriaus. Pasak medijų ir komunikacijos teoretiko Rogerio Silverstone'o, parašiusio įvadą Williamsso knygai *Television. Technology and Cultural Form* (2003, pirmąkart pasirodė 1974 m.), „technologijos gali suvaržyti, bet jos nelemia (nedeterminuoja)“. Ši citata atspindi Williamsso požiūrį į technologinį determinizmą, pasak jo, vyraujančią McLuhano medijos sampratą.

Analizuodamas televiziją, Williamsas suformuoja savo medijos sampratos pagrindus, traktuodamas ją kaip vartojamą – su tam tikra intencija – technologiją. Brėždamas visuomenės santykio su technologija ribas, jis išskiria trijų tipų determinizmą. Pirmąjį – technologinį determinizmą Williamsas kritikuoja už tai, kad atskyrė technologiją nuo visuomenės, t. y. rėmėsi prielaida, jog tyrimai ir plėtra generuoja patys save, o naujos technologijos yra išrandamos taip, tarsi jos būtų savarankiška sfera (Williams 2003: 6). Tarpinis deterministinis požiūris technologiją traktuoja kaip tam tikrų pokyčių simptomą arba, kitaip tariant, socialinių pokyčių šalutinį produktą. Trečiasis požiūris – socialinis determinizmas – tai viljamsiškoji medijos samprata, „tyrimų ir plėtros procesui grąžinanti *intenciją*. Technologija čia yra tai, ko ieškoma ir vystoma, jau turint tam tikrus ketinimus ir atsižvelgiant į praktikas.“ (Williams 2003: 7) „Ketinimai ir praktikos traktuojami kaip tiesioginiai: kaip žinomi socialiniai poreikiai, ketinimai ir praktikos, kuriems technologija yra centrinis, o ne šalutinis veiksnys.“ (Williams 2003: 7) Tad apibrėžiant iš visuomenės poreikio atsirandančią mediją, kartinė sąvoka yra *intencija*.

Diskusiją pratęsia Martinas Listeris, kuris, remdamasis Williamsu, akivaizdžiai parodo skirtumą tarp, regis, iš pirmo žvilgsnio artimų sąvokų „technologija“ ir „medija“. Medija – tai technologijos panaudojimas ar pritaikymas siekiant komunikuoti ar išreikšti (Lister 2003: 83–84):

technologija tampa medija tada, kai yra naudojama kaip komunikacijos ir išraiškos priemonė. Čia galima pastebėti paralelę ir su Hickethierio *komunikacijos medijos* samprata: medija yra medija tik tuomet, kai jos implicitiška technologija naudojama komunikacijos tikslu.

Listerio pavyzdys, kaip fotografijos technologija tampa medija, padeda dar aiškiau suprasti technologijos ir medijos skirtį:

Be abejo, fotografijos technologija egzistuoja: kai optinės ir mechaninės sistemos ant chemiškai apdorotų paviršių nukreipia šviesą, juose įsispaudžia žymės priklausomai nuo to, kaip šviesos konfigūracijos krenta ant paviršiaus. Tačiau tai nėra medija. Tokia fotografijos technologija naudojama silicio mikroschemų gamyboje – techninėje procedūroje, reikalingoje gaminant kompiuterius. Taip mikroskopiniuose lustuose išraižomos schemas. Tai technologinis procesas, t. y. veikianti technologija. Tačiau fotografijos technologija naudojama ir kuriant atvaizdus, t. y. atvaizduojant asmenis ar pasaulio įvykius. Tai irgi galėtų būti veikianti technologija. Tačiau girdėdami, kad šie atvaizdai perduoda mums informaciją, reprezentuoja idėją, išreiškia požiūrį ar kviečia mus vienaip ar kitaip pamiklinti vaizduotę, turint omenyje atvaizdo turinį ir formas, galime teigti, kad fotografija čia naudojama kaip medija. Arba dar tiksliau, fotografijos technologija yra naudojama kaip komunikacijos, išraiškos, reprezentacijos ar vaizduotės projekcijos medija. Remiantis šiuo argumentu, medija yra kažkas, ką mes darome su technologija. <...> Technologija su intencija nėra sinonimiška technologijai *per se*. Technologija tampa medija patyrusi daug sudėtingų socialinių transformacijų ir perėjimų; pagal Williamsą, ji (medija) iš esmės yra kultūros produktas, o ne kokia nors technologijos pasekmė. (Lister 2003: 83)

Komunikacijos intencija yra esminis faktorius, transformuojantis technologiją į mediją, nes ši gali egzistuoti ir būti apibrėžiama tik per savo socialinę ir kultūrinę vartoseną. Todėl medija (čia: fotografija) yra betarpiškai susijusi ne tik su pačia komunikacijos intencija, bet ir su jos atlikėju (fotografu) bei visuomene, kuri veikia kaip fotografijos produkcijos, distribucijos ir recepcijos kontekstas.

1.1.2 Kompleksiška medijos samprata

Nors apibrėžti mediją kaip technologiją su intencija yra paranku, tačiau tai per daug abstraktus apibrėžimas – jį būtina patikslinti grupuojant ir tipologizuojant medijas pagal jų savybes ir funkcijas bei pabrėžiant konteksto svarbą.

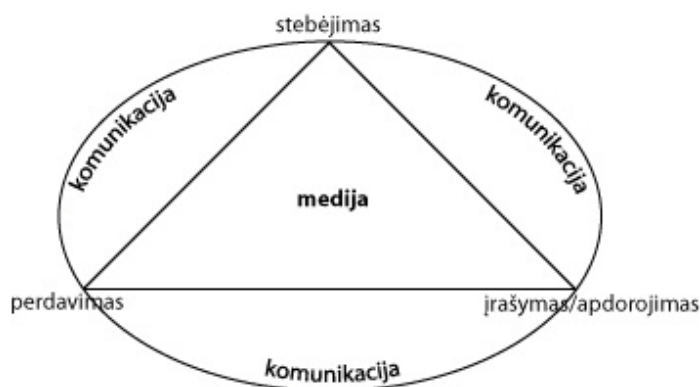
Vokiečių medijų teoretikas Knutas Hickethieris (2003: 20–22) medijos sampratą apibrėžia kompleksiškai, grupuodamas medijas pagal jų funkcijas. Žemiau pateikiamoje klasifikacijoje matyti medijų sampratos apibrėžimo raida nuo grynai technologiškai apibūdinamų medijų iki komunikacines funkcijas turinčių medijų:

- 1) stebėjimo medijos;
- 2) įrašymo ir apdorojimo medijos;
- 3) perdavimo medijos;
- 4) komunikacijos medijos – ankstesnių trijų medijų tipų kombinacija.

Stebėjimo (bendresne prasme – suvokimo) medijos išplečia ir sustiprina žmogaus suvokimo organų galimybes: regos (akiniai ar teleskopas), klausos (mikrofonas ar klausos aparatas) ir kt. Čia Hickethieris remiasi McLuhano medijų, kaip žmogaus kūno tęsinių, samprata. Tuo tarpu įrašymo ir apdorojimo medijos „įrašo“ informaciją saugojimui arba apdirbimui. Jos atlaisvina vidinę žmogaus atmintį ir sukuria „išorinę“ atmintį. Tai spauda (pvz., knyga), filmo juosta, fotoaparato atminties kortelė, trumpiau

tariant – informacijos (ar tam tikro turinio, pvz., vaizdo) laikmena. Šio tipo medijas dažniausiai nagrinėja informacijos mokslai, tad šiame darbe jos bus traktuojamos ne kaip savarankiškos, bet kaip komunikacijos medijų komponentinė dalis. Trečiasis medijų tipas – perdavimo (sklaidos) medijos, kurios perduoda informaciją, pranešimus ir turinį laike ir erdvėje. Paprasčiausias pavyzdys būtų kompiuteriniai tinklai ar radijo ryšio tinklai. Televizija iš tikrųjų funkcionuoja kaip perdavimo medija, nors pasitelkia vaizdo įrašymo ir fiksavimo techniką, pasiskolintą iš kino prototipo. Apskritai, medijos turi tendenciją akumuliuoti skirtingas funkcijas. Tad ketvirtoji medijų grupė – komunikacijos medijos – akumuliuoja visų trijų grupių funkcijas ir ne tik keičia erdvės ir laiko struktūrą, bet ir kuria naujas komunikacijos erdves. Komunikacijos ir medijų mokslams aktualiausia būtent ši visas medijų funkcijas apimanti medijų samprata.

Paveikslas Nr. 1. Funkcinė medijos tipologizacija, sudaryta remiantis Hickethieriu



Apibendrinant galima teigti, kad komunikacijos ir medijų mokslų kontekste medija turi būti apibrėžiama būtent kaip „komunikacijos medija“, atmetant visas kitas sampratas. Medija – tai nei tarpininkaujanti substancija, nei medžiaga, nei tik fizinis žmogaus tęsinys, tai komunikacijos kontekste veikianti ir komunikacines funkcijas turinti medija. Tačiau taip medija gali būti laikomas tiek raštas, tiek kinas, todėl šiame darbe būtina specifikuoti medijos sąvoką ir susiaurinti jos apibrėžimą iki aparatinių (techninių) medijų

sampratos. Šis susiaurinimas taip pat paremtas medijos kaip technologijos su komunikacine intencija samprata.

Aparatinių medijų pagrindinį skirtumą nuo neaparatinių medijų teoretikas Friedrichas Kittleris apibrėžia taip: „Kitaip nei raštas, techninės medijos nenaudoja kasdienės kalbos kodo. Jos pasitelkia fizikinius procesus, kurie yra greitesni už žmogaus suvokimą ir yra suformuluojami tik per šiuolaikinės matematikos kodą.“ (Kittler 1996) Taigi technologija komunikacijos procesą automatizuoja, nesvarbu, ar mechaniškai, ar skaitmeniškai, ir taip jį suintensyvina ir pagreitina. Tuo aparatinės medijos, kurios dar gali būti vadinamos automatinėmis, skiriasi nuo manualinių medijų (pvz., rašto). Automatinių medijų funkcionavimo kompleksiskumas reikalauja išplėtos joms galią suteikiančios sistemos, todėl jų analizė neatsiejama nuo jas palaikančių institucijų analizės.

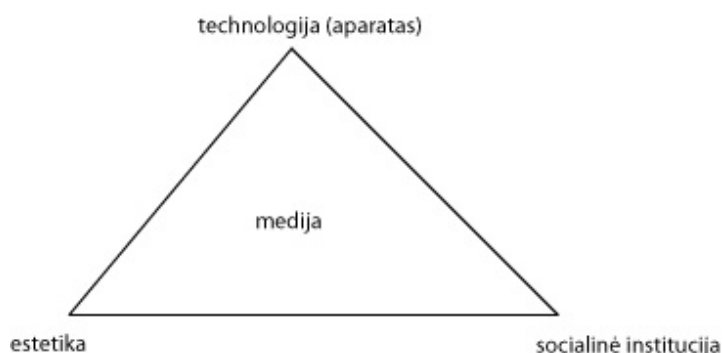
Medijos negali veikti izoliuotos nuo visuomenės ir konteksto. Monografijoje *Marxism and Literature* (1977) Williamsas mediją apibrėžia iš materialistinės marksizmo perspektyvos: medija – tai materialinė socialinė praktika, t. y., įgūdžių, įpročių, technikų, įrankių, kodų ir konvencijų rinkinys (Williams 1977: 158–64) – kompleksinė vienas kitą papildančių elementų sistema.

Williamas J. Mitchellas pastebi, kad tikrai ne kiekviena socialinė praktika yra medija (Mitchell 2008). Nors medijos apibrėžimas svyruoja tarp dviejų kraštutinių (Williamso teorija yra vieno jų pavyzdys) – medžiagos (dažų, akmenų ir pan.) ir socialinės praktikos, medija, anot Mitchello, yra veikiau vidurys tarp kažko. Taip sugrįždamas prie klasikinės (lotyniškosios) „medijos“ reikšmės (vidurio ir tarpininko), Mitchellas teigia, kad buvimas „tarp“ yra fundamentalus paradoksas, glūdintis pačioje medijos koncepcijoje. Didžiausia problema iškyla, kai norima apibrėžti medijos ribas. Apibrėžiant siaurąją prasme ir siejant su mediacijos erdve ar figūra, sugrįžtama prie materializuoto medžiagų, įrankių, laikmenų ir pan. vaizdo, tuo tarpu traktuojant mediją plačiau pereinama prie socialinės praktikos, pvz., taip suprantama fotografijos medija apima fotografą ir žiūrovą, galbūt ir galeriją,

kolekcininką ir muziejų (Mitchell 2008: 4). Antroji, platesnė medijos samprata šiuo atveju yra parankesnė, nes greta technologijos įtraukia ir gamybos bei sklaidos aspektus, tad ją reikia plėtoti toliau, jungiant su specifinės medijos – fotografijos – charakteristikomis.

Socialiai įprasmintos medijos sampratai svarbus XX a. devintojo deš. viduryje Fredrico Jamesono pasiūlytas medijos apibrėžimas, sujungiantis tris skirtingus elementus: „estetinės produkcijos meninį būdą ar specifinę formą“, „specifinę technologiją, paprastai susijusią su tam tikru pagrindiniu aparatu ar mašina“ ir „socialinę instituciją“ kartu su kasdieninėmis funkcijomis ir vartoseną (cit. pgl. Kotz 2004: 110).

Paveikslas Nr. 2. Medijos sampratos vizualizacija pagal Jamesoną



Jamesono išskirti medijos elementai – estetiškas, technologinis ir socialinis – atliepia Williamso socialinę medijos sampratą (2 pav.). „Socialinės institucijos“ elementą galima laikyti atliekančiu ir komunikacinę funkciją. Iš esmės Jamesonas formuodamas šią medijos sampratą rėmėsi videografijos medija, tačiau šį apibrėžimą būtų galima pritaikyti ir fotografijai, nes abi medijos turi daug panašių savybių: aparatą, masinio vartojimo galimybę, vizualinę prigimtį, turinio gebėjimą migruoti per materialias formas (laikmenas). Be to, ši samprata svarbi tuo, kad joje atsisakoma medijos traktuotės kaip „vidinės“, sau pakankamos, nes atsiranda „išorinis“ elementas. Tolesnis jo vystymas gali būti produktyvus siekiant išanalizuoti mediją lokalizavus ją tam tikrame socialiniame kontekste.

Lieka neatsakytas dar vienas klausimas, ar į medijos sąvoką įeina ir jos turinys, ar tai tik medija grynąja (komunikacijos priemonės) prasme? Jau keturis dešimtmečius, pradedant nuo McLuhano raštų, egzistuoja konceptualus komunikacijos ir medijų mokslų skilimas, nes neaišku, ką jos turėtų analizuoti – mediją, jos turinį, ar viską drauge.

Komunikacijos teoretikas Joshua Meyrowitzius pastebi, kad dauguma masinės komunikacijos tyrėjų iš savo dienotvarkės eliminavo dvi problemas: (1) „medijos teoriją“ (*medium theory*) – istorinį ir tarpkultūrinį įvairių kultūrinių aplinkų, sukurtų skirtingų komunikacijos medijų, studijavimą; (2) „situacionizmą“ – socialinio elgesio formavimą per „socialines situacijas“ ir jose (Meyrowitz 1985: 16). Šios dvi sritys vystėsi atskirai ir dažniausiai likdavo masinės komunikacijos studijų paribiuose. Meyrowitzius siekia jas suartinti ir atskleisti medijų poveikį socialiniam elgesiui.

Akivaizdu, kad Meyrowitzius tęsia McLuhano pradėtą tyrimų liniją – medijos, kaip tokios, ir jos poveikio žmonėms studijas, traktuojančias mediją kaip kultūrinę aplinką ar terpę. Tokios tyrimų tendencijos pradžia – Meyrowitziaus studija *No Sense of Place: The Impact of Electronic Media on Social Behavior* (1985), vėliau papildyta straipsnyje „Medium theory“ (1994). Meyrowitzius pabrėžtinai vartoja vienaskaitą – *medijos* teorija, o ne medijų teorija, nes pirmoji:

<...> domisi specifinėmis kiekvienos individualios medijos ar tam tikro medijų tipo savybėmis. Apskritai kalbant, medijos teoretikas klausia: kokios yra reliatyviai pastovios kiekvienos komunikacijos priemonės savybės ir kaip tos savybės fiziškai, psichologiškai ir socialiai išskiria vieną mediją iš kitų? (1994: 50)

Nors Meyrowitzius kritikuoja medijų tyrinėtojus skyrus per daug dėmesio medijų turiniui, pats supranta „medijos teorijos“ trūkumus, pripažindamas, kad kai medijos teoretikai nukreipia savo dėmesį į medijos savybes, jie pradeda teorijas nuo medijos išradimo ir panaudojimo, tačiau dažnai pamiršta institucijas, kurios turėjo stiprią socialinę, „ekonominę ir

politinę įtaką vienoms technologijoms vystantis drauge su kitomis“ (Meyrowitz 1994: 70). Antrasis medijos teorijos ribotumas – silpnumas atliekant trumpalaikę analizę, pavyzdžiui, tyrimus, kaip naudotis komunikacijos technologija ir/ar kaip reguliuoti ją, nes „medijos teorija, ypač makrolygio medijos teorija, dažniausiai remiasi argumentacija, istorine analize ir didelės apimties modelių paieška“ (Meyrowitz 1994: 70). Anot Meyrowitziaus, medijos teoretikai ieško tokių rezultatų, kuriuos, kitaip nei turinio tyrimus, neretai sunku patikrinti „socialiniais-moksliniais“ metodais. Šios įžvalgos ir probleminio lauko identifikavimas yra svarbūs atspirties taškas tolimesniam medijos teorijos vystymui. Tad reikia pasitelkti Meyrowitziaus akcentuotą medijos teorijos pranašumą ir ištaisyti jos trūkumus, analizuojant institucijų reikšmę medijos funkcionavimui.

Reziumuojant diskusiją apie medijos sampratą komunikacijos moksluose, pirmiausia samprata susiaurinama iki komunikacijos funkcijas akumuliuojančios medijos (kitai – „komunikacijos medijos“), kuri suprantama kaip vartojama technologija su intencija. Be to, medija – tai ne tik pati komunikacijos funkcijas turinti priemonė, bet ir visa sistema, atliekanti kompleksiškas komunikacijos funkcijas. Taigi medija apibrėžiama integraliai: technologija, turinys ir institucija, reguliuojanti medijos socialinę ir komunikacinę praktiką. Galima suformuoti tokią medijos sampratos formulę: medija = technologija su intencija⁵ + laikmena su turiniu. Be to, reikia nepamiršti, kad medijos funkcionavimą reguliuoja atitinkama institucija, tad ši formulė galioja tik ją siejant su institucija.

Taikant šią „formulę“ konkrečiai medijai – fotografijai – galima teigti, kad fotografijos medija = fotografijos technologija su intencija + nuotrauka, kur nuotrauka = laikmena + turinys (ir nuotraukoje pasireiškiantis medialumas – medijos technologinės ir estetiškos savybės). Laikmena

⁵ Komunikacijos, socialinė, meninė intencija ir t. t.

fotografijos atveju būtų popierius, ekranas ar bet koks kitas paviršius, kuris suteikia galimybę matyti fotografijos turinį – atvaizdą.

Taigi išnagrinėjus ir apibrėžus medijos sampratą bei laikantis integracinio požiūrio, būtina specifikuoti fotografijos mediją kaip tyrimo objektą, pereinant nuo bendrojo medijų apibrėžimo iki specifinių fotografijos charakteristikų.

1.2 Fotografijos medija kaip kompleksiškas mechanizmas

Fotografija svarbi komunikacijos ir meno sąveikos kontekste, kadangi jos atsiradimas paspartino „medializacijos“ procesus kultūroje ir tuo pačiu išskėlė naujus klausimus humanitariniuose ir socialiniuose moksluose. Frankas Hartmannas (Mediologie 2003) teigia, kad fotografija buvo pirmoji medija, pradėjusi nesustabdomą kultūros procesą: lingvistinio posūkio (angl. *linguistic turn*) kaitą į ikoninį posūkį (angl. *iconic turn*). Šis virsmas apibūdinamas metafora „kultūra be rašto“, kai pagrindine kultūros bei informacijos perdavimo priemone tampa ne raštas ir kalba, o atvaizdas (pirmiausia fotografija, o vėliau ir kitos vizualinės medijos).

1.2.1 Fotografija kaip įvaizdinanti aparatinė medija

Kaip mediją fotografiją vienas pirmųjų apibrėžė filosofas ir kultūros teoretikas Walteris Benjaminas, dažnai laikomas medijų studijų pradininku, nes analizavo specifišką medialumą kaip reiškinių. Nors ir nevertodamas „medijų“ sąvokos Benjaminas fotografiją analizavo kaip mediją ir dar 1936 m. straipsnyje *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936, „Meno kūrinys techninio jo reprodukuojamumo amžiuje“, liet. 2005) pastebėjo, kad nors fotografija išrasta prieš beveik 100 metų, tačiau dar netapo nė vieno mokslo objektu (Benjamin 2005). Nors jis

fotografiją laikė galimu filosofijos objektu, jo studijas galima pavadinti pirmuoju bandymu kurti medijų teoriją. Lygindamas fotografiją su kitomis vaizdinės išraiškos priemonėmis, Benjaminas apibrėžė išskirtinius jos bruožus ir funkcijas, ypač galimybę techniškai ir identiškai reprodukuoti tą patį atvaizdą begalę kartų.

Požiūrį į fotografiją, kaip pirminį medijų studijų objektą, plėtoja medijų teoretikas Peteris Weibelis, teigdamas, kad tradicines meno priemones technologinės medijos pakeitė tuomet, kai meno kūrinio vidinėje ir išorinėje komunikacijoje atsirado aparatas, o tai pirmą kartą atsitiko XIX a. išradus fotografiją (Weibel 2004: 13–65). Būtent aparatinė fotografijos medijos prigimtis lemia jos funkcionavimo ypatybes.

Pamatus fotografijos – techninio atvaizdo medijos – studijoms padėjo filosofas ir medijų teoretikas Vilémas Flusseris. Veikale *Für eine Philosophie der Fotografie* (1983; angl. *Towards a Philosophy of Photography*, 2000) jis nagrinėja fotografijos medijos produkcijos, suvokimo ir distribucijos mechanizmus informacijos visuomenėje. Fotografija svarbi kaip veiksnys, spartinantis vaizdų dematerializacijos procesus, nukreipęs galią „nuo materialumo link simboliškumo“. Fotografija buvo pirmoji medija, pagreitinsi vizualių žinių gamybą ir sklaidą ir paskatinusi techninio atvaizdo įsigalėjimą, kuris kartu su aparatu ir jame įrašyta programa automatizavo kultūros produkciją.

Taikant fotografijai Hickethierio funkcinę medijos sampratą, matyti, kaip fotografija akumuliuo skirtingų medijų funkcijas. Žvelgiant istoriškai, visų pirma buvo du įtaisai (pagal Hickethierį „stebėjimo medijos“) – optinis lęšis ir *camera obscura*⁶, naudoti žmogaus suvokimo organams pratęsti. Lęšis pratęsė žmogaus gebėjimą matyti, priartindamas daiktus, tuo tarpu *camera obscura* naudojo tapytojai ir piešėjai kaip įtaisą, padedantį taisyklingai nukopijuoti trimatę realybę ant dvimačio popieriaus. Taigi iki XIX a. egzistavo

⁶ *Camera Obscura* (lot. tamsus kambarys) – tai paprasta šviesai nepralaidi dėžutė su viena angele. Per ją į vidų patenka šviesa ir projektuoja vaizdą ant galinės vidinės sienelės. Buvo dailininkų naudojama kaip įrankis kopijuoti „realybę“ ant popieriaus.

tik stebėjimo medijos, kurios neturėjo kitų fotografijos medijai svarbių funkcijų, žinoma, sutikus, kad *camera obscura* neatliko įrašymo funkcijos – veikiau buvo tik pagalbinis įtaisas žmogui, „užrašančiam“ vaizdinę informaciją.

Chemijos ir fizikos eksperimentai XIX a. pradžioje sukūrė sąlygas ant tam tikros laikmenos paviršiaus užfiksuoti šviesą. Tad sujungus lęšio ir *camera obscura* galimybes, vaizdą tapo įmanoma išsaugoti (tačiau dar ne apdoroti). Taip atsirado fotografijos technologija, kuri akumuliuo dvi funkcijas: stebėjimo ir įrašymo, tačiau ar fotografiją jau buvo galima laikyti komunikacijos medija? Tikrai ne, nes tai buvo tik technologinė medija, kuri praplėtė žmogaus regą ir išsaugodavo (įrašydavo) ją. Medijų funkcijų grandinėje vis dar trūko svarbios funkcijos – sklaidos. Trūko ne tik technologinių galimybių reprodukuoti ir tiražuoti fotografiją, nebuvo ir jos distribucijos sistemos, gal net ir socialinio jos poreikio: iliustruotų laikraščių ir žurnalų tinklo, šeimos albumų, interneto svetainių. Tad trūko labai svarbaus elemento fotografijai tapti komunikacijos medija – žmogiškojo faktoriaus, arba, kalbant komunikacijos teorijos terminais, – komunikatoriaus. Tiktai tada, kai fotografija iš eksperimentinių laboratorijų pateko į socialinį gyvenimą, kai atsirado jos sklaidos sistema (kartu su technologinėmis galimybėmis tiražuoti fotografiją spaudoje, o po šimto metų – ir internete), kai fotografija įsiliejo į politinę ir kultūrinę sferą, ji tapo pilnaverte komunikacijos medija.

Šiandieninę fotografiją galima ją apibūdinti kaip tam tikrą funkciją visuomenėje atliekančią ir galią turinčią mediją. Estų fotografijos teoretikas Peeteris Linnapas savo disertacijoje ir monografijoje *Fotoloogia* (2006: 276) teigia, kad nors tokia disciplina kaip fotografija neegzistuoja, tačiau yra jos diskursyvios vartosenos, vadinasi, fotografiją visuomet reiktų analizuoti priklausomai nuo diskurso, kuriame ji veikia. Be to, remiantis McLuhano, kiekviena nauja komunikacijos technologija turėtų būti traktuojama kaip tam tikra gramatika, galinti kurti ir formuoti naujus komunikacijos būdus. Fotografijos gramatika – fotografiškumas – tai tam tikrų estetinių ir

technologinių charakteristikų rinkinys, įgalinantis specifines komunikacijos formas bei informacijos perdavimo būdus.

Automatinė medijos prigimtis iš esmės keičia visą vizualumo sampratą ir jo produkciją bei distribuciją. Patrickas Maynardas veikalė *The Engine of Visualization: Thinking through Photography* (1997) fotografiją apibrėžia kaip technologiją, turinčią dvi pagrindines galias: vizualizavimo ir įsivaizdavimo (*imagining*). Lygindamas fotografijos technologiją su garo mašina, fonografu ir kitomis industrializacijos amžiaus technologijomis, jis prieina išvadą, kad įsivaizdavimo technologijos (tarp jų ir kinas, televizija, muzikos įrašymas ir t. t.) moderniaisiais laikais tapo vienomis svarbiausių technologijų ekonomine ir politine prasme (Maynard 1997: 83). Konkretaus istorinio laikotarpio sąlygos (bei tam tikras poreikis) suformuoja tokias specifines šių įsivaizdavimo technologijų konfigūracijas, kurios efektyviai sustiprina medijos veikimo lauką.

Fotografijos medija stiprina ir slopina (suvaldo) žmonių įsivaizdavimo galias: „Jos [technologijos] ne tik valdo, *ka* mes įsivaizduojame, bet ir *kaip* mes įsivaizduojame“, kur „*kaip* mes įsivaizduojame“ reiškia tiek mūsų įsivaizduojamus daiktus, tiek jų įsivaizdavimo būdus.“ (Maynard 1997: 85); „Beveik kiekvienas atvaizdas yra technologinė priemonė, sukelianti (ir būtent todėl formuojanti) įsivaizdavimus.“ (Maynard 1997: 97) Maynardas teigia, kad įsivaizdavimas gali būti kooperacinis, vedamas vyriausiojo, gal net profesionalaus, įsivaizduotojo. Šie žmonės, vadinamieji įsivaizdavimo technikai, turi metodiką, kaip kurti ir plėtoti vaizduotės projektus bei sugundyti kitus prisijungti (Maynard 1997: 96). Menininkai ir kiti kūrėjai naudoja fotografiją tam, kad sukurtų sodrius įspūdžius ir juos palaikytų.

Industrializacijos amžiuje fotografijos ypatybės stipriai paveikė universalias vaizduotės kategorijas, tad ir pačią „vaizduotę stipriai formuoja foto-atvaizdavimo charakteristikos“ (Maynard 1997: 114). Todėl fotografija svarbi kaip galios instrumentas, galintis nukreipti žmonių vaizduotę tam tikra kryptimi ir suteikti jai apčiuopiamą formą, išreikštą lengvai standartizuojamomis ir tipologizuojamomis fotografinėmis savybėmis.

Fotografijos sukurtai įvaizdinimo industrijai išnagrinėti reikia aptarti pagrindines fotografijos medijos funkcijas ir jas įgalinančias institucijas: fotografiškumą palaikančią sistemą apibūdinimas leis sukonstruoti kompleksišką fotografijos medijos sampratą.

1.2.2 Fotografijos medijos produkcija

Įvaizdinimas neatsiejamas nuo fotografijos produkcijos mechanizmo, jo masto ir ypatybių. Benjaminas identifiko fotografijos charakteristikas, kurios iš esmės pakeitė meno bei komunikacijos sistemas: galimybė mechaniškai reprodukuoti ir masiškai tiražuoti vaizdą suteikė masinei komunikacijai vizualumo dimensiją (per fotografiją, vėliau kiną ir televiziją).

Benjamino idėjas toliau plėtojo Vilėmas Flusseris savo veikle *Für eine Philosophie der Fotografie* (1983; angl. 2000) analizuodamas fotografiją ir jos medialumo sistemą informacijos visuomenėje. Flusserio fotografijos teorija, sąveikaujanti su informacijos ir komunikacijos mokslų keliamomis problemomis, padeda medijų teoriją pritaikyti fotografijos specifikai. Flusseris fotografijai, kaip aparatinei medijai, traktuoti pasitelkia sąvoką „techninis atvaizdas“, kurį apibrėžia kaip „technologinį ar mechaninį atvaizdą, sukurtą aparato“ (Flusser 2000: 85). Vienas iš svarbiausių Flusserio indėlių yra tas, kad jis atskleidžia, kaip veikia techninių atvaizdų produkcijos, distribucijos ir suvokimo sistemos, be to, analizuoja jų socialinę, kultūrinę ir technologinę įtaką mąstymo procesui bei apskritai komunikacijai. Flusserio teorija čia pasitarnauja kaip specifinės medijos teorija, susiejanti komunikaciją, technologiją ir estetiką į vieną visumą, leidžiančią fotografiją apibrėžti kaip mediją.

Flusserio fotografijos medijos produkcijos, distribucijos ir suvokimo analizė iš dalies atitinka Hickethierio išskirtas medijos funkcijas. Tad lyginant ir sintetinant šių dviejų teoretikų mintis, produktyviai priartėjama prie specifinės medijos sampratos ir jos charakteristikų.

Pasak Hickethierio, produkcija įkūnija dvi medijos funkcijas: stebėjimą ir įrašymą. Tuo tarpu Flusseris, aprašydamas techninio vaizdo produkciją, apibrėžia tris jai svarbias koncepcijas: operatorių, aparatą ir aparato programą (Flusser 2000). Fotografas-operatorius fotografuodamas turi tam tikrą intenciją, tačiau visuomet lieka atviras klausimas, ar ši intencija gali „nugalėti“ programą, „įrašyti“ aparate. Todėl fotografijos pagaminimas yra labiau techninis veiksmas, kova tarp žmogiškosios intencijos ir kameros programos. Čia galima išvelgti paralelę su anksčiau minėta Listerio ir Williamso medijos samprata, kur technologija tampa medija tik tuomet, jei esama intencijos technologiją panaudoti komunikacijos tikslais. Techninio atvaizdo produkcijos būdas veikia ir jo suvokimo būdą, nes analizuojant tokį atvaizdą visuomet reikia atsižvelgti į dvi intencijas: žmogiškąją (fotografo) ir technologinę (kameros programos).

Flusseris išskiria keturias fotografo intencijas (2000: 45):

- 1) užkoduoti savo pasaulio koncepcijas atvaizdais;
- 2) atlikti tai, naudojantis kamera;
- 3) taip pagamintus atvaizdus parodyti kitiems, kad jie taptų šių patirties, žinių, nuomonių ir veiksmų modeliais;
- 4) padaryti tuos modelius kuo pastovesnius.

Taigi fotografas siekia žinių gamybos procese įtvirtinti savąjį įvaizdinimo modelį. Flusseris prieina išvadą, kad fotografui jo koncepcijos yra pagrindinė fotografavimo *raison d'être*, o fotoaparato programa įgyvendina savąją *raison d'être*.

Žiūrint iš kitos pusės, fotoaparato (kameros) programa yra tokia (Flusser 2000: 46):

- 1) įgyvendinti savo ypatybes atvaizde;
- 2) šiuo tikslu pasinaudoti fotografu, išskyrus visiškos automatikos fotografiją (pvz., satelitinės fotografijos);
- 3) paskleisti atvaizdus visuomenėje, kad būtų gautas grįžtamasis ryšys ir toliau tobulinama pati programa;

4) gaminti vis tobulesnius ir tobulesnius atvaizdus.

Tarp fotografo intencijų ir fotoaparato programų yra susilietimo ir išsiskirimo taškų, tad kiekviena fotografija yra ir bendradarbiavimo, ir konflikto tarp fotografo ir fotoaparato rezultatas. Geriausiomis fotografijomis Flusseris laiko tas, kuriose laimi operatoriaus intencijos. Atskleisti fotografo ir fotoaparato intencijas – fotografijos analizės užduotis. Jos neįgyvendinus fotografijos lieka vien daiktų būsenos realybėje reprezentacijos (Flusser 2000: 48), neturi „įkrautos“ reikšmės ir būna artimesnės technologijai – praranda medijos savybes.

Intencijos sąvoka susieja Maynardo ir Flusserio koncepcijas. Fotografija, kaip įvaizdinimo technologija, priklauso ne tik nuo fotografų, bet ir nuo socialinio konteksto, sudarančio produkcines ir distribucines sąlygas, bei nuo socialinio poreikio – auditorijos noro regėti tam tikrus vaizdus. Pats fotografas tampa kolektyvinės vaizduotės valdytoju, operuojančiu tarp savų intencijų, kameros programos ir socialinio poreikio.

1.2.3 Fotografijos medijos distribucija

Distribucija – tai jungianti grandis tarp medijos produkcijos ir recepcijos ir ji pati savaime yra svarbus analizės objektas. Distribucijos etapas atitinka Hickethierio išskirtą trečiąją medijos funkciją – transmisiją (perdavimą). Flusseris teigia, kad distribucija yra konstitutyvi fotografijos medijos ypatybė, atskirianti šią nuo kitų vizualinių medijų. Fotografiją galima dauginti paprastu mechaninės reprodukcijos būdu ir skleisti tiesiog perduodant nuotraukas iš rankų į rankas – tam net nereikia jokios sudėtingos distribucijos sistemos (Flusser 2000: 49).

Flusseris komunikaciją apibrėžia kaip dviejų etapų „manipuliavimo informacija procesą“: pirmajame etape informacija yra sukuriama – tai produkcija, o antrajame ji paskleidžiama po atmintines, kad būtų išsaugota. Antrasis etapas vadinamas diskursu, kuriame informacija

circuliuoja. Flusseris išskiria keturias diskurso kūrimo strategijas: pirmoji – gavėjai suformuoja pusratį aplink siuntėją kaip teatre, antroji – siuntėjas pasinaudoja informacijos nešėjais (transliacijos stotimis) kaip armijoje, trečioji – siuntėjas skleidžia informaciją dialoguose, po kurių ji praturtinama – kaip moksliniuose diskursuose, ketvirtoji – siuntėjas išsiunčia informaciją į erdvę – kaip radijuje. Fotografijos distribucija naudojasi ketvirtuoju metodu (Flusser 2000: 50) – kaip techninis atvaizdas ji turi neribotos reprodukcijos ir distribucijos galimybes. Kadangi fotografija gali būti reprodukuojama neprarandant pirminio atvaizdo kokybės, originalo sąvoka šiame kontekste tampa bevertė. Pati nuotrauka, pasak Flussario, yra tik „skrajutė“, kurią išplatinus galima pagaminti naujų, tačiau toks technologinis paties objekto nuvertinimas įmanomas tik teoriškai. Egzistuoja tam tikros distribucijos sistemos, kurios įvairiais būdais suteikia objektui vertę, pavyzdžiui, galerijos ir muziejai dirbtinai riboja nuotraukų dauginimą ir taip didina jų kultūrinę ir ekonominę vertę.

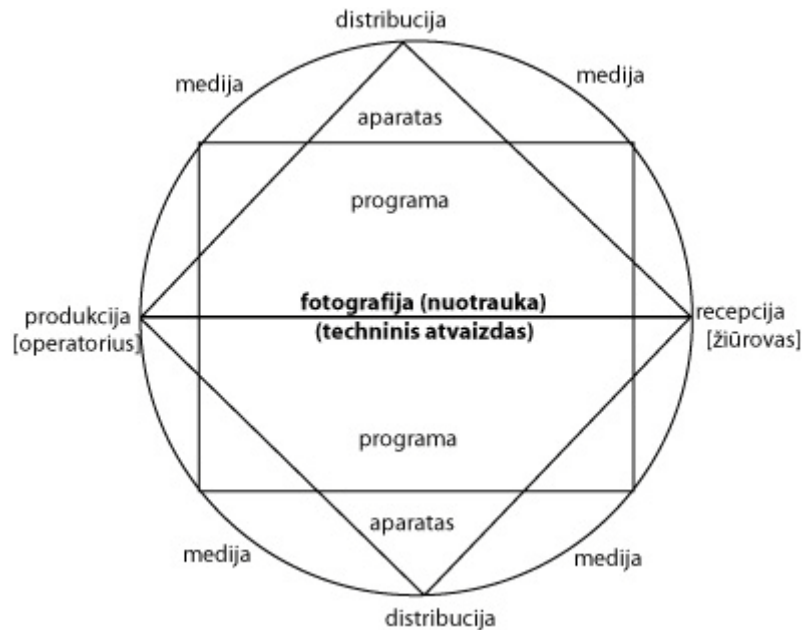
Pritaikius Hickethierio išskirtai medijos perdavimo funkcijai Flussario sąvokyną galima kalbėti apie fotografijos distribucijos *aparata* (arba mechanizmą), kuris paskirsto fotografijas per skirtingus kanalus. Flusseris išskiria tris distribucijos kanalus: indikatyvių (tiesioginių) fotografijų – mokslinės publikacijos ir reportažiniai žurnalai, imperatyvinių fotografijų – politinės ar komercinės reklamos plakatai, meninių fotografijų – galerijos ir meno žurnalai (Flusser 2000: 53–54). Žinoma, kanalų ribos yra sąlyginės: skirtinguose kanaluose atsidūrusios tos pačios fotografijos gali įgyti skirtingas reikšmes. Flusseris atkreipia dėmesį į tai, kad fotografijų paskirstymas po kanalus yra ne mechaninis procesas, o reikšminis, nes būtent nuo pasirinkto kanalo pobūdžio priklauso fotografijos „perskaitymas“. Distribucijos aparatai sukuria aplink fotografijas reikšmės lauką ir tiesiogiai veikia, kaip jos yra suvokiamos.

Patys fotografai taip pat yra įsitraukę į šį užkodavimą, nes „net ir fotografuodami jie kreipia akį į specifinį distribucijos aparato kanalą ir atvaizdus užkoduoja kaip šio kanalo funkcijas“ (Flusser 2000: 44). Tad čia

kanalą galima suvokti ir kaip diskursą, kurio ribas fotografas visuomet turi omenyje. Be to, su atitinkamu diskursu susijusi ir atitinkama auditorija bei fotografinio suvokimo konvencijos. Jei fotografuojama populiariam madų žurnalui, fotografas atitinkamai turi „matyti“ atvaizdus jo skaitytojų akimis ir naudoti plataus vartojimo kodus. Jei fotografas siekia išreikšti savo koncepcijas ir galvoja tik apie estetinius kriterijus bei fotografijos medijos galimybes, bando ją pasitelkti kaip išraiškos priemonę ir kurti ją dėl jos pačios, auditorija būna labai siaura, dažniausiai (jei fotografui pavyksta užmegzti komunikaciją su kritikais ir kuratoriais) tai – galerijos ar muziejaus lankytojai. Čia jau naudojami siauro vartojimo kodai ir tokiose fotografijose atsiskleidžia pačios medijos charakteristikos ir galimybės. Tuo tarpu žiniasklaidos kanalui svarbiausia – faktinė informacija ir atvaizdo dokumentalumas, tad medijos egzistavimą stengiamasi kuo labiau užmaskuoti, kuriant „tikroviškumo“ iliuziją.

Susisteminus specifines fotografijos savybes, medijos samprata susiaurinama ir išgryninama *fotografijos medijos samprata (pav. 3)*, tam tikras konceptualus modelis, parankus tolimesnei metodologijos plėtotei ir empirinei analizei. Šiame modelyje išryškinti visi pagrindiniai struktūriniai fotografijos elementai ir hierarchiniai bei funkciniai jų ryšiai. Paveiksle išorinis apskritimas žymi mediją, tarpininkaujančią tarp operatoriaus (fotografo) ir žiūrovo. Medija susideda iš laikmenos – nuotraukos (su turiniu), kuri yra techninis atvaizdas, ir technologijos – aparato, pažymėto rombu, kurio kraštinės reprezentuoja fotografo intencijos sąveiką su kameros programa. Aparate taip pat yra įrašyta programa, kuri talpina savyje technologines ir estetiškes fotografijos ypatybes ir pasitelkdama tam tikrą kodų rinkinį automatiškai reprodukuoja realybę. Tuo tarpu fotografas intencionaliai išnaudoja kameros programą ir distribucijos aparatą, kuris padeda per atitinkamą kanalą suformuoti nuotraukos žanrą ir pristatyti atitinkamam žiūrovui.

Paveikslas Nr. 3. Susintetinta fotografijos medijos samprata, remiantis Flusseriu ir Hickethieriu



Toks fotografijos medijos, akumuliuojančios skirtingas funkcijas, apibrėžimas priartina prie kompleksiškesnio ir kontekstualesnio požiūrio į mediją. Medija visuomet egzistuoja ne izoliuotai, bet priklauso nuo konkrečios visuomenės, laiko ir vietos – yra platesnės komunikacinės ir/ar organizacinės sistemos dalis, o jos funkcionavimui (įgalinimui ir reguliavimui) yra būtina institucija.

1.2.4 Institucija kaip fotografijos mediją reguliuojanti struktūra

Anot fotografijos teoretiko Johnas Taggo, apčiuopti fotografiją kaip tyrimo objektą galima tik siejant ją su tam tikra institucija:

Fotografija kaip tokia neturi tapatybės. Jos, kaip technologijos, statusas keičiasi nuo suteiktų galios santykių. Jos, kaip praktikos, prigimtis priklauso nuo apibrėžiančių ir „į darbą paleidžiančių“ institucijų ir agentų... Jos istorija nevientisa. Ji blykčioja tarp institucinių erdvių. Mes turime studijuoti jos lauką, o ne ją pačią. (Tagg 1988: 63)

Taigi fotografija yra išsklidusi ir tik jos siejimas su konkrečia institucija ir kontekstu suteikia jai rišlumo. Todėl fotografijos pačios savaime nėra pilnaverčiai ar tiesą liudijantys pranešimai, nes tokiais juos paverčia tik tam tikros institucijos. Kitas svarbus fotografijos medijos analizės aspektas yra tai, kad akcentuojant instituciją ir technologijas, atskirų atvaizdų detalės paliekamos nuošalyje, nukreipiant dėmesį į jų gamybą ir vartoseną.

Institucijos palaiko specifinį medijos produkcijos ir distribucijos režimą. „Fotografijos yra ne kas kita kaip ideologijos fragmentai, fragmentiškoje atvaizdų istorijoje sužadinti fantazijos ir troškimų mechanizmų“, o fotografijos institucijos yra neatskiriamos nuo „žinių“ ir „tiesos“ institucijų, nuo kurių išties priklauso fotografija ir kurių dėka fotografija tampa „mokslu“, „menu“, „žavesiu“ ir t. t. (Watney 1999: 159).

Simonas Watney (1999) kritikavo daugumą fotografijos tyrinėtojų ir istorikų už tai, kad jie fetišizavo estetinę fotografijos prigimtį ir ignoravo socialinius medijos aspektus bei ideologinę jos svarbą moderniam pasaulyje. „Į fotografiją iš tikrųjų turėtų būti žiūrima kaip į XIX a. išradimą kitų technologijų, pavyzdžiui, radijo transliacijų, kino ir kapitalistinės spaudos, kontekste, leidusį dar greitesnę ir efektyvesnę nacionalinės ir tarptautinės informacijos tėkmės kontrolę.“ (Watney 1999: 154) Be galingų fotografijos institucijų (meno rinkos, muziejų, ir pan.) ir su jais sąveikaujančios auditorijos estetiniai aspektai nebūtų tapę dėmesio objektu, o fotografo asmenybė nebūtų taip iškelta. Kaip teigia fotografijos tyrinėtojas Steve'as Edwardsas, „meninės fotografijos idėja yra „išrasta tradicija“, kurią sukūrė galingos institucijos, kuratoriai ir kolekcionieriai, ištraukdami atvaizdus iš visiškai skirtingų archyvų: nuo mokslinių ir reklaminių iki meninių“ (Edwards 2006: 40). Todėl fotografijos analizė reikalauja integralios institucijų ir jų palaikomo diskurso, kuris kartu su kitais elementais sudaro vientisą, kaip tinklas veikiančią medijos dispozityvą, tyrimo.

Reziumuojant, fotografijos medija apibrėžiama kaip technologijos su intencija ir turinio su laikmena kompleksas, supamas socialinio konteksto, kuriame medijos produkciją ir distribuciją reguliuoja institucija. Viena svarbiausių fotografijos funkcijų yra žinojimo įvaizdinimas, kuris vyksta fotografui sąveikaujant su kameros programa ir socialiniu kontekstu. Tačiau šios sampratos taikymui tyrime trūksta visus elementus susiejančios sąvokos, kuri galėtų tapti analizės metodologijos pagrindu.

Pasak Franko Kesslerio, „skirtingais istorijos momentais medija gali sukurti specifinę ir (laikina) dominuojančią konfigūraciją, susidedančią iš technologijos, turinio ir suvokimo būdų“. Tokios konfigūracijos analizė gali pasitarnauti kaip euristinis įrankis tyrinėjant, kaip medijos išgyvena istorinius pokyčius (Kessler 2007: 6 sekcija). Sprendžiant fotografijos medijos analizės problemą keliama prielaida, kad būtų prasminga pasitelkti skirtingus elementus siejančią sąvoką ir atsakyti į klausimą, kokia buvo ta konfigūracija Lietuvoje septintajame dešimtmetyje ir kaip ji plėtojosi ir kito iki devintojo dešimtmečio pabaigos.

Argumentuotai konceptualizuoti fotografijos medijos santykius su galia bei jos sąlygojamu diskursu gali padėti dispozityvo samprata. Dispozityvas, kaip metodologinė prieiga, leistų sujungti mediją, jos veikimo mechanizmą, technologijas, turinius, institucijas ir reguliuojančiais veiksniais į heterogenišką visumą. Socialiai, ekonomiškai, politiškai ir kultūriškai įk kontekstintos medijos analizė leistų identifikuoti ją salygojančius priežastingumo ryšius. Fotografijos dispozityvo analizės modeliui sukurti reikalinga nuosekli dispozityvo sąvokos analizė, vėliau – jos specifikuojimas ir charakterizavimas kaip medijos dispozityvo ir galiausiai – kaip fotografijos dispozityvo.

2. MEDIJOS DISPOZITYVO ANALIZĖS METODOLOGIJA

Struktūralizmas ieškojo giluminių struktūrų, tuo tarpu poststruktūralistinės teorijos laikosi nuostatos, kad fiksuotos struktūros neįmanomos, nes jos nuolat kinta. Jų analizė yra kultūriškai sąlygota ir šališka, todėl negali būti atsieta nuo konteksto (Sim 2009: 540-544; Chaffee, Lemert 2009: 133-139). **Norint suprasti objektą, reikia tyrinėti ne tik jį patį, bet ir žinojimo sistemas, kurias jį pagamino.** Poststruktūralizmas tyrinėja ne vien pačias žinias (pvz., nuotraukų turinius), bet ir žinių gamybos procesus, todėl medijos dispozityvo (jo dėmenų sąveikų) analizė iš poststruktūralistinio požiūrio taško yra tinkamas medijos tyrimo būdas .

Komunikacijos ir medijų moksluose ieškant atsakymo į klausimą, kokia teorinė koncepcija ir metodologija leistų produktyviai analizuoti mediją ir kompleksiskai bei įtraukiant kontekstą atskleisti jos veikimo principus bei mechanizmus (ne pavienių elementų – turinio, laikmenos ar kt.), keliama prielaida, kad dispozityvas yra šiam tikslui paranki koncepcija. Tačiau pati poststruktūralizmo teorijose gimusi dispozityvo sąvoka yra problemiška ir kol kas retai pasitelkiama medijų tyrimuose, todėl reikalinga nuodugni jos analizė, tinkamumo medijoms analizuoti argumentavimas, sampratos apibrėžimas bei galiausiai jos specifikavimas kaip medijos dispozityvo. Tik tuomet galima pereiti prie medijų analizei tinkamo dispozityvo modelio sukonstravimo bei operacionalizavimo.

Prancūzų medijų teoretikas Gerard'as Leblanc'as teigia, kad dispozityvas tampa vis patrauklesne sąvoka komunikacijos ir medijų studijose būtent dėl to, kad vis auga institucinių konfigūracijų, valdančių reprezentacijų produkciją ir jų apropiaciją, svarba. Be to, mūsų kasdienė aplinka vis labiau technologizuojama ir medijuojama (Leblanc 1999). Theo Röhle's požiūriu

(2005), dispozityvo sąvoka įneštų indėlį į naujųjų medijų studijas, padėdama atskleisti technologijose įrašytus santykius tarp žinojimo ir galios.

Vokiečių medijų teoretikas Knutas Hickethieris pasiūlė medijų istoriją tyrinėti kaip dispozityvų istoriją (Hickethier 1993, 1995, 1997), argumentuodamas, kad ši sąvoka sugeba konstruktyviai į visumą sujungti skirtingas medijos dimensijas: technologinę, ekonominę ir institucinę. Pats Hickethieris taiko ją daugiausia televizijos medijai analizuoti, tačiau naujausioje savo knygoje *Einführung in die Medienwissenschaft* (2003) pateikia pavyzdžių, kaip būtų galima pritaikyti dispozityvo analizę kino, radijo ir interneto medijoms. Vokiečių medijų teoretikas Janas Hansas pritaria dispozityvo sąvoką esant pajėgia aprėpti platų vienos medijos spektrą, teigdamas, kad dispozityvo modelio taikymas būtų bandymas aprašyti medijų makrolygį ir tuo pačiu nustatyti santykius su mikrolygiu (Hans 2001/2002: 25). Rašant medijų istoriją dispozityvo modelis padėtų atskleisti:

- 1) Santykį tarp technologijų ir medijų vystymosi;
- 2) Konkurencinius santykius tarp medijų;
- 3) Pokyčius pačios medijos viduje (Hans 2001/2002: 26).

Dispozityvo samprata paranki ir todėl, kad komunikacijos ir medijų mokslai vis labiau domisi ne tik medijų turiniais, bet ir jų sandara bei „aparatine produkcijos struktūra“ (Paech 1997: 400). Ši posūkį galima akivaizdžiai apčiuopti dar McLuhano tekstuose ir Baudry samprotavimuose apie kino dispozityvą.

Daugumoje medijų tyrimų dispozityvo sąvoka pasitelkiama kinui ir televizijai analizuoti, pavyzdžiui, Hickethieris yra sukūręs ir pritaikęs televizijos dispozityvo analizės modelį (Hickethier 1995, 1997). Fotografijos medija, tuo tarpu, susilaukia nedaug dėmesio. Tad vienas iš svarbiausių šioje disertacijoje keliamų klausimų yra, kaip galima sukonstruoti ir operacionalizuoti dispozityvo modelį skirtingų medijų ir konkrečiai fotografijos medijos analizei? Norint į jį atsakyti, visų pirma reikia apibrėžti dispozityvo sąvoką ir ją specifikuoti, pritaikant suformuotą medijos sampratą.

Sąvokos *dispozityvas* vertimo problema. Terminas kilęs iš prancūzų kalbos žodžio „dispositif“⁷ (pastarasis – iš lotynų kalbos žodžio „dispositio“, reiškiančio „išdėstymas, paskirstymas“⁸), o į anglų kalbą ji keletą dešimtmečių buvo verčiama kaip „apparatus“ (o kai kuriuose kontekstuose ir „mechanism“, „device“, „deployment“ ar „procedure“), vokiečių kalboje buvo taip pat vartojamas terminas „Apparatus“, atėjęs iš į anglų kalbą išverstų prancūzų tekstų. Prieš daugiau kaip dešimtmetį vokiečių medijų teoretikai (Hickethier 1993, 1995, 1997, Gronemeyer 1998) pirmieji pastebėjo tokio vertimo neadekvatumą. Vokiečių medijų teoretikas Joachimas Paechas, straipsnyje „Überlegungen zum Dispositiv als Theorie medialer Topik“ (1997) primygtinai siūlė vietoj „aparato“ vartoti „dispozityvą“, nes šis turi stipresnę aiškinamąją galią ir tiksliau išreiškia pačią sampratą, apimdamas socialinius bei kultūrinius kompleksus. Jeanas Baudry savo XX a. septintojo–aštuntojo dešimtmečių tekstuose apie kiną irgi atskyrė sąvokas „aparatas“ (arba „bazinis aparatas“) ir „dispozityvas“ (Kessler 2007). Pastarojo dešimtmečio vokiškuose tekstuose vartojama arba suvokietinta termino forma „Dispositiv“ (Hickethier 2002), arba prancūziška „Dispositif“, kaip ir tekstuose anglų kalba. Lietuvių kalbos žodynas pateikia 4 žodžio „aparatas“ reikšmes⁹, tačiau nė viena jų netinka dispozityvo sampratai išskleisti. Be to, Lietuvos mokslo diskurse taikoma ideologinio aparato samprata apima tik dalį dispozityvo sudėtinių

⁷ Prancūzų kalbos žodynas pateikia tris reikšmes: (1) Galutinis nuosprendžio paskelbimas, kuriuo išsakomas jurisdikcijos sprendimas; (2) dalių, vienetų, aparato organų išdėstymo būdas; pats mechanizmas; (3) priemonių ansamblis, išdėstytas pagal planą (įrašas „Dispositif“ In *Le Petit Robert* CD-ROM version 2.1, Dictionnaires Le Robert / VUEF, 2001). Šioje disertacijoje aktualiausias yra 2 ir 3 reikšmės, tačiau jos dar turi būti susiaurintos.

⁸ Plg. „Dispozicija“ iš *Interleksis* [interaktyvus], Kompiuterinis tarptautinių žodžių žodynas, 2005.

⁹ 1. koks nors prietaisas, mechanizmas, įrengimas: Kino aparatas DŽ.; 2. įstaiga arba grupė įstaigų, aptarnaujančių kurią nors valdymo ar ūkio sritį: Galingas gamybinis aparatas, aprūpintas technika sp. Valstybės aparatas rš.; 3. col. tarnautojai, atliekantys tam tikros srities darbą; kurios nors įstaigos etatai; 4. tam tikros paskirties organų visuma: Virškinimo aparatas DŽ. [žiūrėta 2009 12 12] Prieiga per internetą <<http://www.lkz.lt>> .

elementų. Aparatas yra veikiau tik dispozityvo dalis ir šiedvi sąvokos negali būti vartojamos sinonimiškai¹⁰. Todėl čia pasirenkamas „dispozityvo“ terminas, kurį būtina išsamiai apibrėžti ir argumentuoti pačios sampratos parankumą.

2.1 Dispozityvas: nuo socialinių santykių link medijų konfigūracijos

Į mokslinį diskusą dispozityvo sąvoką XX a. septintajame–aštuntajame dešimtmečiuose įvedė prancūzų teoretikai Jeanas-Louis Baudry ir Michelis Foucault. Foucault darbai ilgai buvo laikomi diskurso analizės pavyzdžiais ir tik pastarąjį dešimtmetį atkreiptas dėmesys, kad savąja socialinių struktūrų analize Foucault omenyje turėjo kažką daugiau nei tiesiog diskursą. Nors diskursas iki šiol yra laikomas viena svarbiausių jo tyrimų sąvokų, tačiau būtent išplėstinė samprata, vadinama dispozityvu, buvo pagrindinis Foucault dėmesio objektas. Pastarąjį dešimtmetį pasirodo vis daugiau diskusijų apie šią sąvoką ir mėginimų ją atgaivinti, pvz., vienas naujausių bandymų – italų filosofo Gorgio Agambeno esė „Kas yra dispozityvas?“ (2009).

Diskusija apie dispozityvo sampratos koncepciją čia aptariama pradedant nuo Foucault abstraktaus apibrėžimo ir baigiant jo sukonkretinimu ir pritaikymu medijų studijoms, kur būtina aiškiai išskirti dispozityvo sudedamąsias dalis, kad būtų galima jį operacionalizuoti parenkant konkrečius tyrimo metodus.

¹⁰ Sąvoka „dispozityvas“ yra apibrėžta ir lietuviškame enciklopediniame žodyne: Dispozityvas [interaktyvus] AVANTEKSTAS, Lietuviškų literatūros mokslo terminų žodynas, 2007-2010 [žiūrėta 2009 12 13] Prieiga per internetą: <<http://lkz.mch.mii.lt/Terminai/>>.

2.1.1 Michelio Foucault dispozityvo samprata

Nors Jeanas Baudry dispozityvo sąvoką pradėjo vartoti keleriais metais anksčiau, sampratos raidai ir taikymui daugiausiai įtakos padarė būtent Foucault suformuota koncepcija. Foucault apibrėžia dispozityvą kaip socialinę konfigūraciją:

[Dispozityvas – tai] heterogeniškas ansamblis, susidedantis iš diskursų, institucijų, architektūrinių formų, reguliuojančių nutarimų, įstatymų, administracinių priemonių, mokslinių konstatavimų (tvirtinimų), filosofinių, moralinių ir filantropinių teiginių, trumpai tariant – iš pasakyta (išstarta) lygiai taip pat kaip ir nepasakyta (neištarta). <...> Pats dispozityvas yra tinklas iš santykių, kurie gali būti sukurti tarp šių elementų. (1980: 195)

Apibrėžimas atskleidžia sampratos kompleksiskumą: į vieną visumą sujungiami heterogeniški elementai, tačiau dispozityvas yra ne jų suma, bet tinklas iš jų sąveikų. Foucault savo raštuose šią sąvoką vartojo kaip analitinę kategoriją, leidusią kaip dispozityvus traktuoti ir tyrinėti, pavyzdžiui, seksualumą, beprotybę ar bausmę. Trumpai tariant, dispozityvas čia suprantamas kaip socialinių santykių tinklas, kuriantis ir kontroliuojantis subjektą. Kitas svarbus šios sampratos aspektas – tai, kad ji apima tam tikrą formaciją ar struktūrą, kurios pagrindinė funkcija yra „tam tikru istoriniu momentu reaguoti į *būtiną poreikį*“ (Foucault 1980: 195; išskirta originale). Dispozityvas susiformuoja kaip neatidėliotino visuomenės poreikio paenkinimas. Pavyzdžiui, Foucault teigia, kad kai merkantilinei ekonomikai gyventojų psichinės būklės nepastovumas tapo kliūtimi, atsirado sistemos, kontroliuojančios išprotėjimą, psichines ligas ir neurozę, poreikis (Foucault 1980: 196).

Foucault dispozityvą vadina žinių, kurios savo ruožtu daro įtaką jam pačiam, gamybos mechanizmu. „Dispozityvas yra visuomet „įrašytas“ galios žaidime ir susietas su tam tikromis žinių, atsirandančių iš jo ir tam tikru laipsniu jį sąlygojančių, koordinatėmis. Todėl dispozityvas apima jėgų, kurios

palaiko ir kurias palaiko žinių tipai, sąryšių strategijas.“ (Foucault 1980: 196) Dispozityvo sampratos privalumas, pasitelkiant ją kaip teorinę prieigą (ir vėliau vystant kaip metodologinį instrumentą), ir yra pajėgumas susieti visiškai skirtingus (heterogeniškus) elementus bei nustatyti, kaip jų sąveika tapo tam tikra istorine formacija, gaminančia žinias, sąlygojamas galios struktūrų.

Tačiau dauguma socialinių ir humanitarinių mokslų Foucault metodus traktuoja kaip diskurso analizę, susiaurindami tiek dispozityvo sampratą, tiek jo atliktus empirinius tyrimus (tokius, kaip „Disciplinuoti ir bausti“ (1998a) ir „Seksualumo istorija“ (1999)). Iš esmės Foucault dėmesio centre buvo diskursų, praktikų ir kitų elementų junginys: „Nebus jokios naudos aprašinėti autonomišką diskursų sluoksnį, jei negalėsime jo susieti su kitais sluoksniais, praktikomis, institucijomis, socialiniais santykiais, politiniais santykiais ir taip toliau.“ (Foucault 1998b: 284–85)

Matti Peltonenas (2004) teigia, kad Foucault priskyrimas socialiniam konstruktyvizmui, o jo tekstų – vien diskurso analizės pavyzdžiams, riboja Foucault darbų supratimą. Juk greta diskursų Foucault nagrinėjo ir kasdienes konkrečiau istorinio laikotarpio praktikas. Svarstydamas, kodėl dauguma Foucault pasekėjų ir taikytojų kaip pagrindinį jo metodą išskėlė diskurso analizę, visai pamiršdami dispozityvą, Peltonenas kaip priežastį nurodo dispozityvo istorinį specifiškumą, kuris susieja diskursą su tam tikro laikotarpio praktikomis. Tuo tarpu socialiniuose moksluose dažnai vengiama istoriškumo, mėginant sukurti koncepcijų ir metodų universalumo iliuziją, o istoriškai specifika dispozityvo sąvoka tam neparanki (Peltonen 2004: 18). Vis dėlto poststruktūralizmas atsisako struktūralizmui būdingo polinkio į laikiną bei erdvinį universalumą ir labiau akcentuoja struktūrų ir reikšmių reliatyvizmą ir istorinį specifiškumą. Dėl lygiaverčio dėmesio konkrečiau erdvėlaikio diskursams ir praktikoms dispozityvo samprata tampa ypač paranki kompleksiškomis medijų studijoms.

Dispozityvo samprata didesnio dėmesio susilaukė pastarąjį dešimtmetį, tačiau pasirodžiusios metodologinės knygos ir straipsniai (Jäger 2001, Bührmann 2008) dar nesufurmavo aiškios dispozityvo analizės

metodologijos, todėl prieš imantis empirinių tyrimų būtina ją išvystyti ir pagrįsti. Susiejus skirtingus dispozityvo elementus ir funkcijas į vientisą žinojimo ir galios tinklą (**istoriškai specifiską diskursų ir praktikų visumą**), bus galima sąvoką konkretizuoti ir pritaikyti medijų analizei (t. y. sugretinti su medijų teorijomis).

2.1.2 Dispozityvas kaip formuojantis galios tinklas

Ankstyvuosiuose Foucault darbuose, vadinamuose diskurso ir archeologijos vystymu, galia traktuojama kaip diskursyvi-represyvi, tuo tarpu vėlyvuosiuose, vad. genealogijos darbuose, jau kalbama į strateginę-produktyvią galios funkciją (Röhle 2005). Keičiantis galios sampratai mažėja ir diskurso dominavimas praktikų atžvilgiu, todėl Foucault akiratyje atsiranda diskurso sampratos plėtinys – dispozityvo sąvoka.

Šioje disertacijoje remiamasi būtent vėlyvąja produktyvios (ne negatyvios) galios samprata, kuri „analizuoja ir gamina produktus, kelia malonumą, formuoja žinias, gamina diskursą“ (Foucault 1980: 119). Be to, galia visuomet sąveikauja su žiniomis, t. y. tarp žinojimo ir galios egzistuoja abipusė priklausomybė, palaikanti dispozityvo vientisumą.

Požiūris į dispozityvą kaip formuojantį tinklą (Bührmann 2004, 2008) išryškina jo strateginę funkciją – galios turėjimą ir vykdymą. Produktyvus galios mechanizmas pasireiškia ne per dispozityvo elementų sumą, bet per tinklą, sunertą tarp jo elementų. Galima sakyti, kad šis tinklas apibrėžia galimybių erdvę galiojančioms ir „teisingoms“ žinioms, kurios yra galios santykių padariniai.

Dispozityvas gali būti apibrėžiamas ir kaip materialiai bei nematerialiai (idėjinė) infrastruktūra, sudaryta iš diskursų bei diskursyvių praktikų (Bührmann 2008: 52). Reineris Kelleris, kalbėdamas apie žinojimo sociologijos įtaką dispozityvo sampratai, teigia, kad „**socialiniai veikėjai, artikuluojantys tam tikrą diskursą, kuria diskurso produkcijos ir problemų sprendimo infrastruktūrą, kuri gali būti įvardijama kaip**

dispozityvas“ (2007: 45). Čia pasirodžiusi „veikėjo“ sąvoka vėliau bus naudinga operacionalizuojant medijos dispozityvo modelį. Pats dispozityvas, pasak Kellerio, tai „institucinis pagrindas, kuris apima materialią veiksmo praktiką ir asmeninę, kognityvinę bei normatyvinę infrastruktūrą, produkuojančią diskursą“ (2007: 45).

Kellerio požiūris į diskursą pratęsia Foucault sampratą, nes jis traktuoja diskursus kaip „žinojimo/galios praktikas“. Diskursai – kolektyviniai žinojimo ištekliai – tampa modeliais, kuriais kasdienėje veikloje ir tarpusavio sąveikoje remiasi individai-veikėjai. Remiantis Kelleriu ir jo atstovaujamu socialiniu konstrukcionizmu, kolektyvinius žinių išteklius įkūnija institucijos, teorijos, archyvai, organizacijos ir kitos materialios išraiškos.

Žinojimo sociologijos požiūriu, diskurso analizė yra ne tik komunikacijos, teksto ir atvaizdo tyrimai, bet turi būti praplečiama kaip kompleksiška diskurso ir dispozityvo analizė (įskaitant atvejo analizę, stebėjimą ir etnografinį sutankinimą), nagrinėjanti istoriškai ir socialiai lokalizuotą sąveiką tarp diskursyvių įvykių, praktikų, veikėjų, organizacinių konfigūracijų ir materializacijų (Keller 2007: 46). Taigi, dispozityvas yra infrastruktūra, galinti (t. y. turinti galios) produkuoti ir skleisti žinias, kurios viena vertus yra perduodamos per medijas, kita vertus, tampa medijas sąlygojančiais mechanizmais (pvz., dokumentais, reguliuojančiais medijų produkciją ir distribuciją).

Giles'is Deleuze'as, interpretuodamas Foucault, dispozityvo sąvoką susieja su savąja asambliažo idėja:

<...> dispozityvai yra sudaryti iš šių elementų: matomumo ir išstartumo linijų, taip pat jėgos, subjektyvacijos, skilimo, lūžio linijų, kurios susikryžiuoja ir veikia kartu; kai kurios linijos yra reprodukuojamos ir leidžia iškilti kitoms, kai jų grupavimo būdai svyruoja ar net keičiasi. (Deleuze 1992: 162)

Anot Deleuze'o, analitiko uždavinys yra sekti dispozityvo, kaip daugialinijinio ansamblio, sampyną (Deleuze 1992: 159), nes dispozityvas

susideda iš linijų, kurių kiekviena yra skirtingos kilmės. Taigi Deleuze'as apibrėžia tinklą kaip rizomatinę struktūrą, kurioje kaip ir Foucault sampratoje veikia galia, žinios ir subjektyvumas.

Savojoje Foucault interpretacijoje Deleuze'as pirmiausia akcentuoja du pagrindinius dispozityvo elementus: matomumo (regimumo) ir išstartumo (pareiškimo) kreives, o pačiam dispozityvui priskiria funkcijas padaryti regimu, arba leisti matyti, ir išstartu, arba leisti išstarti. Dispozityvai, anot jo, yra „optinės mašinos, skirtos matyti, joms pačioms išliekant nematomoms“ (Deleuze 1992: 154). Tam, kad galėtų efektyviai funkcionuoti, dispozityvas, kaip valdanti struktūra, siekia būti užslėpta. Dispozityvo matomumo klausimą nagrinėjantis Jeanas Commoli (2005: 39–40), pasitelkdamas kino pavyzdį, teigia, kad atvaizdai metonimiškai atspindi visą giliai slypinčią technologiją, todėl vienas vienintelis atvaizdas – medijos vienetas – gali atstovauti visą dispozityvą, t. y. visą jo sandarą.

Taigi dispozityvas veikia kaip tinklas, turintis produkcinę galią bei tuo pačiu parodymo (pasakymo) galią, pasireiškiančią per sklaidos mechanizmą. Tokia dispozityvo samprata apima ir veikėjus, kurie prisideddami prie žinių išteklių kaupimo, patys remiasi egzistuojančiais žinojimo modeliais.

2.1.3 Medijos dispozityvo samprata

Foucault suformuluota dispozityvo samprata padarė stiprią įtaką medijų studijoms (ją plačiau aptaria Rolfas Parras ir Matthiasas Thiele atskirame knygos *Foucault in den Kulturwissenschaften* (2007) skyriuje „Foucault in den Medienwissenschaften“), tačiau norint ją suaktualinti, reikia atsižvelgti į tolesnius sampratos plėtojimus.

Medijų teoretikas Jeanas Baudry, vienas pirmųjų medijų studijose pavartojusių dispozityvo sąvoką, teigė, kad per dispozityvo prizmę galima geriau suprasti medijų produkcijos ir recepcijos procesus (1986b). Baudry tekstuose dispozityvas figūruoja kaip analitinė sąvoka, taikoma konkrečios medijos – kino – specifikai nagrinėti. Tačiau Baudry dispozityvo samprata

skiriasi nuo Foucault aptartosios: Baudry remiasi Lacanu bei psichoanalize ir tyrinėja, kaip kino dispozityvas konstruoja subjektą. Jo dėmesio centre – suvokėjas ir situacija/kontekstas, kuriame šis atsiduria kino seanso metu.

Nors paties Baudry samprata čia nebus toliau plėtojama, jis svarbus tuo, kad nukreipia tyrimų dėmesį nuo medijų poveikio pačių medijų link, argumentuodamas, kad tiek jų instrumentarijus, tiek distribucija vaidina vis didesnį vaidmenį: „keista <...>, kad didžiausias dėmesys buvo skirtas jų įtakai, poveikiams, kuriuos jos, kaip baigtiniai produktai, daro, jų turiniui, jei norite – signifikato laukui, tačiau techninės bazės, nuo kurių tie poveikiai priklauso, ir tų bazių specifinės charakteristikos buvo ignoruojamos.“ (Baudry 1986a: 287) Baudry teigia, kad technologija nėra neutrali, ir akcentuoja poreikį nagrinėti ne turinius, bet ir juos kuriančias kino technologijas, jo vadinamas baziniu kino aparatu – taigi, panašiai kaip McLuhanui ir kitais medijų teoretikams, jam labiau rūpi pati medija.

Dviejuose programiniuose straipsniuose – 1970 m. „Ideological effects of the basic cinematographic apparatus“ (1986a) ir 1975 m. „The apparatus: metapsychological approaches to the impression of reality in the cinema“ (1986b) – Baudry pirmasis konceptualizuoja dispozityvą kaip analitinę medijų tyrimų sąvoką ir pritaiko ją kinui analizuoti. Nusakęs santykius tarp pagrindinių elementų jis sukonstruoja kino dispozityvo modelį, teigdamas, jog pats dispozityvas siekia likti nematomas (pasąmoninis) tam, kad subjektas tariamai matytų tikrovę ir nepastebėtų jo slepiamos ideologijos (1986a: 296). Kitaip tariant, medija, atlikdama savo funkciją, turi tapti nematoma vardan žiūrovo tapatybės konstravimo ir tikroviško kino patyrimo. Svarbu, jog Baudry išvelgia komunikacijos technologijos vartojimo svarbą, kitaip tariant, mediją privalu analizuoti atsižvelgiant į jos vartojimo kontekstą: technologija nėra neutrali, ji visuomet sąlygoja mediją ir jos medialumą. Be to, Baudry domisi ir ideologiniais dispozityvo aspektais, teigdamas, kad kinas, kaip medija, suformuoja specifinį žiūrėjimo kontekstą, leidžiantį manyti, kad vaizdas ekrane tolygus tikrovės vaizdui ir pats yra tikrovė. Tačiau tolimesniam dispozityvo sąvokos plėtojimui Baudry tekstai yra mažai naudingi, kadangi jis

daugiausia nagrinėja subjektą iš psichoanalizės pozicijų, nepakankamai produktyvių vystant universalesnę medijos dispozityvo sampratą.

Jei Baudry akcentuoja technologinius ir ideologinius kino dispozityvo aspektus, kino teoretikas Jeanas Commoli labiau kreipia dėmesį į kultūrinius ir socialinius klausimus, teigdamas, jog socialinė struktūra nuolat daro įtaką kinui (kino diskursinės reikšmės egzistavusios dar prieš jo išradimą), nes „įrankiai visuomet numato mašiną, o prieš tapdama technologine mašina pirmiausia yra sociali“ (Commoli 1980: 122). Taigi dispozityvas susideda iš heterogeniškos tarpusavio priklausomybės tarp technologinių ir socialinių technikų:

Kino mašina nėra iš esmės nei kamera, kino filmas ir projektorius, nei instrumentų, aparatų ir technikų kombinacija. Tai mašina – dispozityvas, jungiantis skirtingus sluoksnius: be abejo, technologinį, bet taip pat ir ekonominį bei ideologinį. (Commoli 2005: 37)

Kino gimimo priežastis, anot Commoli, buvo dispozityvo paklausa, susidedanti iš poreikių, troškimų, fantazijų ir spekuliacijų (verslo ir vaizduotės) derinio – tai elementai, paverčiantys dispozityvą socialiu. Kinas, atsirado ne tiek dėl to, kad buvo sukurta reikalinga įranga, kiek dėl socialinio, ekonominio, ideologinio ir simbolinio „pelningumo“ bei jį „išrasti“ skatinančio žiūrovo (Commoli 2008: 38). Taip Commoli dispozityvo sampratą praplečia iki socialaus medijų mechanizmo.

Šiuolaikinei medijos dispozityvo sampratai aptarti pasitelkiama dalykinė enciklopedija *Lexikon Medientheorie Und Medienwissenschaft* (2002: 66), kur **medijų dispozityvą apibrėžiamas kaip socialinių praktikų ir diskursų ansamblis, disponuojantis specifiška tam tikros epochos žinojimo (vok. *Erkenntnis*) ir komunikacijos matrica**. Čia aptariamos ir sąvokos sąsajos su diskursyvia istorija ir galios teorija, kadangi ji kildinama iš Foucault raštų. Dispozityvas įvardijamas kaip **socialinių konvencijų, technologinių sąlygų ir vaizduotės darinių tinklas, kuriam analizuoti pasitelktinas**

psichoanalizės, medijų estetikos, sociologijos ir technologijos istorijos derinys. Sąrašą dar būtų galima praplėsti įtraukiant semiotiką, antropologiją, komunikacijos bei medijų ir kitas studijas. Šis apibrėžimas gali būti toliau produktyviai taikomas ir plėtojamas, nes jis apima socialinius ir institucinius medijos aspektus, technologines prielaidas ir medijų gebėjimą materializuoti vaizduotę, arba kitaip tariant, įvaizdinti žinias.

Dispozityvo sąvoka, naudojama šiame darbe, neatsiejama nuo vokiečių medijų teoretikų, aproprijavusių prancūzų postruktūralistinę teoriją. Plėtodami ir atnaujindami Foucault diskurso analizę jie skyrė dėmesį komunikacijos materialumui, paprastai tariant – medijoms, kurios formuoja diskursyvines praktikas ir eina pirma jų. „Foucault kalbėjo apie epistemas ar apribojimų kompleksus, kurie valdė tiesos ir žinojimo gamybą, o vokiečių medijų teoretikas Friedrichas Kittleris žengia dar vieną žingsnį ir tyrinėja „diskursų tinklus“ arba „institucijų ir technologijų tinklus, kurie tam tikroje kultūroje atrenka, saugo ir apdoroja svarbius (relevantiškus) duomenis“¹¹ (Winthrop-Young 2000: 394). Kittleris teigia, kad medijos dispozityvas eina pirma diskurso, nes pastarąjį lemia ir apsprendžia dispozityvas, o visos socialinės, kultūrinės ir epistemologinės struktūros yra technologinių mediacijos priemonių padariniai (Winthrop-Young 2000: 394). Kittleris (1999: 5) atvirai kritikuoja Foucault, kaltindamas jį tuo, kad savo raštuose visai pamiršo komunikacijos medijas ir jų specifines savybes, neišvengiamai turi turėjusias įtakos jo nagrinėjamam medijų turiniui. Kadangi Foucault tyrinėjo archyvus, o konkrečiau – tekstus juose, jo tyrinėjama galia prasideda ir baigiasi, kaip bando įvardinti Kittleris, rašto technologija. Foucault taip sėkmingai analizavo diskursus greičiausiai būtent todėl, kad jo tyrinėjame laikotarpyje buvo praktiškai tik viena komunikacijos priemonė – raštas, monopolinis komunikacijos kanalas. Pasak Kittlerio, visi Foucault tyrimai baigiasi dar iki tol, kai kitos medijos įsiskverbia į bibliotekas, todėl „diskurso

¹¹ Pavyzdžiui, tokią funkciją sovietinėje Lietuvoje atliko Fotografijos meno draugija, kuri buvo atsakinga už profesionaliosios (meninės) fotografijos produkciją bei sklaidą.

analizė negali būti pritaikyta garso archyvams ar kino juostų ritiniams“ (Kittler 1999: 5).

Remdamasis Norbertu Bolzu, Kittleris teigia, kad medijos apibrėžia, kas iš tikrųjų yra, ir kad jos visuomet egzistuoja anksčiau nei estetika (Kittler 1999: 3), tokiu būdu nurodydamas, kad diskursui svarbiau ne tiek jo raiškos formos ar turiniai, kiek jį kuriančios komunikacijos priemonės. Taigi pačių medijų tyrinėjimas turėtų būti svarbesnis ir pirmesnis, nes jos lemia estetiką, kurios analizė galėtų būti antrasis žingsnis, – taip būtų atskleistas priešastingumas tarp jos funkcionavimo ir rezultatų (pvz., fotografijų turinių).

Vokiečių medijų teoretikas Bernhardas J. Dotzleris irgi atkreipia dėmesį į metodologinį Foucault tyrimų paradoksą: nors Foucault ir akcentavo kūrinio medialumą kaip materialumo išraišką, tačiau mažai juo domėjosi (Dotzler 2004: 29). Pasak Dotzlerio, medijos įkūnija/materializuoja žinias, tad diskurso analizė turėtų būti papildyta technologijos analize (Dotzler 2004: 35), kuri leistų praplėsti diskurso sąvoką ir medijų studijose taikyti dispozityvo analizę.

Pasak Franko Kesslerio (2007), dispozityvo sąvokos atvirumas leidžia ją taikyti įvairiems analizės lygiams: nuo detalios tekstų funkcionavimo tam tikrame istoriniame ar geografiniame kontekste iki labiau apibendrintos medijų konfigūracijos analizės. Be to, kadangi dispozityvas daugiausiai „sukasi trikampaiais santykiais tarp technologinių pajėgumų, turinio išraiškos būdų ir jų suvokimo/žiūrėjimo formų, galima atlikti tiek visų polių drauge analizę, tiek detaliau koncentruotis į vieną iš jų, aprašant tik funkcinį santykį su kitais“ (Kessler 2007). Taigi dispozityvo analizės modelis puikiai tinka spręsti disertacijoje keliamas fotografijos medijos problemas, koncentruojantis ties produkcijos ir distribucijos aspektais.

Reziumuojant diskusiją apie dispozityvą, galima išskirti du dispozityvo sampratos lygmenis: abstraktųjį (dispozityvą, kaip socialinių konvencijų, technologinių sąlygų ir vaizduotės darinių tinklą) ir konkretųjį (tinklą tarp diskurso ir jį papildančių elementų, įtraukiant diskursą

reguliuojančias taisykles, institucijas, įstatymus, filosofinius teiginius ir technologijas). Galiausiai specifikuojant *medijos* dispozityvo sąvoką, jį būtų galima apibrėžti kaip kompleksinę sąveiką tarp medijos technologijos, medijos turinių ir institucinių jų produkcijos bei distribucijos ir vartojimo praktikų.

2.1.4 Medijos dispozityvo modelis

Traktuojant dispozityvą kaip tinklą tarp socialinių konvencijų, technologinių sąlygų ir vaizduotės darinių, o mediją – kaip integruotą kompleksinę mechanizmą, galima suformuluoti tokią medijos dispozityvo sampratą: medijos dispozityvas – tai su intencija vartojama technologija, veikianti pagal tam tikras komunikacines konvencijas ir kurianti bei platinanti įvaizdintas žinias – turinius, kurių visuma apibrėžiama kaip diskursas. Visi šie veiksmai neįmanomi be institucinio mechanizmo, kuris taip pat įeina į dispozityvo sampratą ir įgalina pagrindines medijos operacijas: produkciją ir distribuciją. Trumpai tariant, **medijos dispozityvo samprata leidžia nagrinėti mediją ir ją sukonstravusias žinojimo sistemas vienu metu**, taip atskleidžiant galios santykius.

Šie santykiai pasireiškia tuo, kad turėdamas galią gaminti ir skleisti žinias medijos dispozityvas kuria specifinę konkrečios medijos komunikacijos matricą ir suvokimo stilių. Pavyzdžiui, fotografijos medija žinias gamina per jų įvaizdinimą ir sklaidą: diskurse cirkuliuoja fotografijos ir stilius, kuris dispozityvo atžvilgiu laikomas vertingu. Stilius, savo ruožtu, yra komunikacinių konvencijų, susidedančių iš medijos savybių ir jos suvokimo būdų, rinkinys, kuris veikdamas kartu su diskursu susieja jį su kitais dispozityvo elementais.

Sujungus medijos sampratą su dispozityvo samprata, galima išskirti tokius medijos dispozityvo (Pav. 4) dėmenis ir pateikti gaires, ką kiekvieno jų analizuoti:

1) **Institucija** reguliuoja ir palaiko mediją. Atlikdama pagrindines funkcijas (technologinių sąlygų palaikymą, produkciją, distribuciją, iš dalies – receptijos reguliavimą) ji sukuria medijos veikimo mechanizmą, įsteigia ir reguliuoja įvairias medijos sritis, skatina jos vystymąsi ir vartojimą. Kurdama taisykles ir jų laikydamasi institucija daro įtaką medijos diskursui ir stiliui. Institucijos galia pasireiškia didžiojoje dalyje dispozityvo dėmenų ir juos formuoja, tačiau tuo pačiu metu institucija yra ir jų formuojama.

Čia analizuojama kaip susikūrė institucija ir kaip bei kodėl institucionalizuotos medijos dėmenys susijungė į vientisą dispozityvo tinklą, turintį produkcinę ir distribucinę galią. Nagrinėjant instituciją taip pat aptariama kasdienė jos veikla, padalinių funkcijos ir jų sąsaja su medijos mechanizmu. Taip pat nustatoma, kaip ir kodėl susikūrė naujas (ar buvo pratęstas senas) medijos vartojimo būdas.

2) **Komunikacinės konvencijos (kurių išraiška yra stilius) yra susitarimai, kurie nustato, kokios turi būti medijos turinio savybės, kad jis būtų suprantamas.** Jos sukuria bendrą komunikacijos lauką tarp operatoriaus, institucijos ir žiūrovo ir įgalina vieno ar kito medijos turinio suvokimą. Konvencijos veikia operatoriaus ir sistemos (pvz., kameros programos) intencijas. Stilius, kaip konvencijų išraiška, funkcionuoja kaip diskursą gaubiantis luobas, palengvinantis žinių cirkuliaciją jame.

Čia identifikuojamos pagrindinės komunikacinės konvencijos, ieškoma, ar buvo konkuruojančios konvencijų grupės ar tik viena monopolinė. Nagrinėjama, kaip funkcionavo komunikacinės konvencijos, kuo jos buvo pagrįstos (ar rėmėsi filosofiniais teiginiais ir kokiais) ir kaip jos sąveikavo su diskursu. Bandoma atsakyti į klausimą, kaip stilius įkūnijo medijos produkcijos galią. Kas ir kaip formavo konkretų stilių ir ar jis atitiko medijos kūrėjų intencijas ir visuomenės poreikius?

3) Konkrečios **medijos diskursas** su savo specifika (diskurso bruožai tiesiogiai priklauso nuo medijos bruožų, nes jos medialumas

(technologinės savybės) sąlygoja galimybę sukurti ir perteikti tam tikrus turinius bei vaizduotės darinius). Diskursą sudaro išviešinti atvaizdai (ar kitos medijos formos). Diskurso sandara ir pobūdis priklauso nuo komunikacinių konvencijų, filosofinių teiginių, institucinių taisyklių, technologinių sąlygų ir operatorių intencijų. Filosofiniai teiginiai taip pat pagrindžia taisykles, pagal kurias vertinami atvaizdai ir nustatoma, kuriuos atvaizdus įtraukti į diskursą, o kuriuos atmesti. Iš esmės diskursas greta institucijos yra svarbiausias medijos dispozityvo elementas.

Čia analizuojama diskurso struktūra ir jį formuojantys veiksniai. Tyrinėjama, kokie leidiniai ir juose esantys filosofiniai ir moraliniai teiginiai formavo diskurso infrastruktūrą bei pagrindinių temų grupes; kokios institucinės taisyklės ir kaip reguliavo diskursą. Nagrinėjama, kaip vyko dispozityvo galios sąlygojamas žinių kūrimas ir cirkuliacija. Siekiama atskleisti diskurso priklausomybę nuo institucijos ir kitų dėmenų.

4) **Kontekstiniai dėmenys, įgalinantys ir jungiantys pagrindinius:**

- a. **Institucinės taisyklės** apima reguliuojančius nutarimus, įstatymus ir administracines priemones, kurios yra kuriamos ir taikomos institucijos veikloje ir tiesiogiai veikia diskursą bei komunikacines konvencijas. Taisyklės reguliuoja medijos produkciją ir distribuciją bei yra kasdienės institucinės veiklos pagrindas.
- b. **Filosofiniai teiginiai** apima estetinius ir moralinius teiginius, dažniausiai publikuojamus įvairiuose teoriniuose ir metodiniuose leidiniuose. Vieni teiginiai yra normatyviniai, nurodantys, kokia medija turėtų būti ir kokius turinius ji turėtų kurti, kiti teiginiai yra deskriptyviniai, aprašantys esamą situaciją. Filosofiniai teiginiai jungia ir formuoja komunikacines konvencijas ir diskursą.
- c. **Technologinės sąlygos** yra medijos funkcionavimo pagrindas, jos gali tiek sustiprinti (pvz., automatizuota produkcija ir distribucija), tiek riboti medijos veikimo efektyvumą ir mastą. Jos lemia

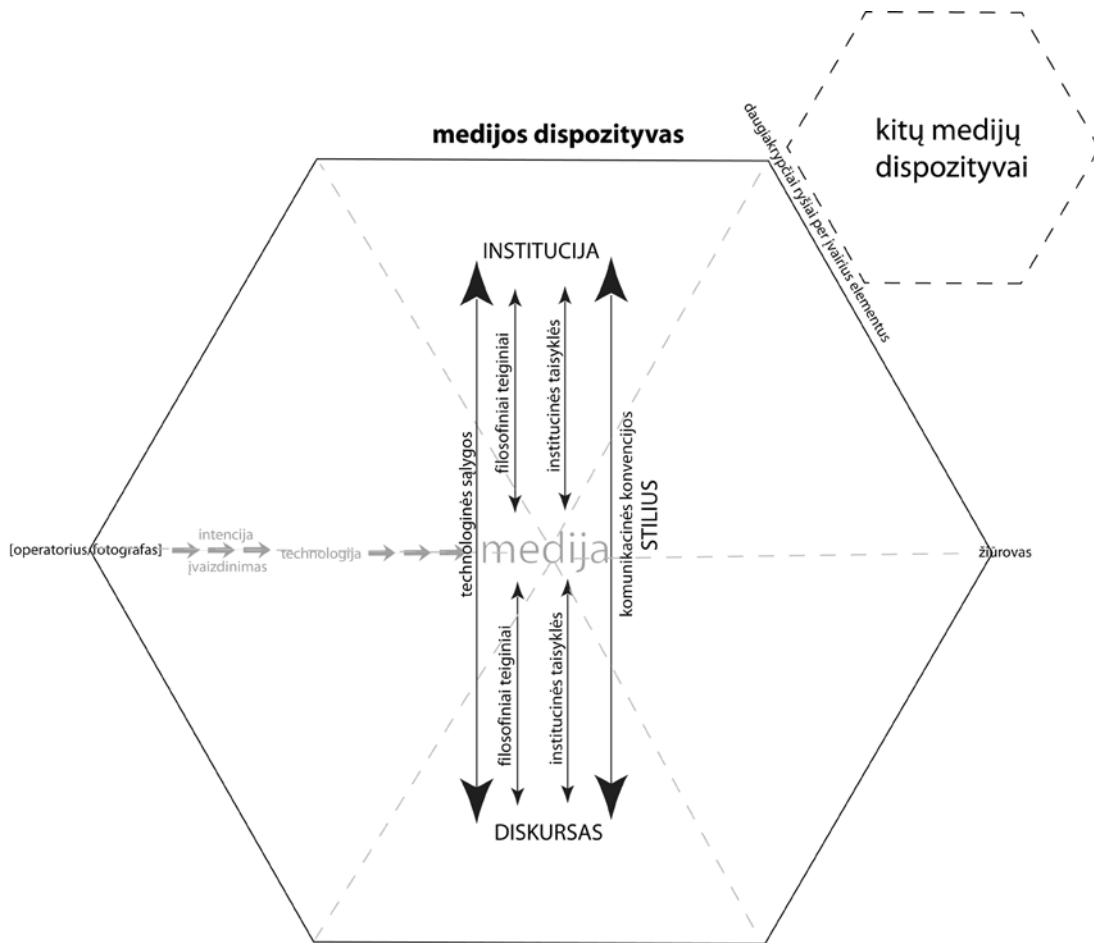
medialumą (medijos savybes), kuris savo ruožtu daro įtaką diskursui.

Šių dėmenų analizė atliekama kartu su pagrindiniais dėmenimis. Pirmiausia nustatomos technologinės sąlygos, įvardijamos taisyklės ir teiginiai ir tuomet atliekama jų analizė, kurios metu nagrinėjama, kaip šie dėmenys veikia pagrindinius bei juos susieja. Pavyzdžiui, filosofiniai teiginiai formuoja diskursą ir stilių, o institucinės taisyklės užtikrina šių teiginių kasdienį funkcionavimą ir institucinį reguliavimą. Galiausiai nagrinėjama, kaip dispozityvo konfigūracijos ir žinių/galios sąveikos mechanizmai kito laike bei kokias funkcijas atliko dispozityvas.

Schemoje medijos dispozityvas (Pav. 4) atvaizduojamas kaip medijos projekcija (pilkomis punktyrinėmis linijomis), taip parodant, kad medija ir medijos dispozityvas yra skirtinguose modelio lygmenyse. Medijos mechanizmas išskleidžiamas per dispozityvo prizmę.

Į diskusiją apie medijos dispozityvo sampratą įtraukiant Flusserio sąvokas „programa“ ir „aparatas“, reikia pabrėžti, kad nė viena iš jų neatitinka dispozityvo kaip visumos, tačiau jas galima įvardinti kaip tam tikrų dispozityvo dėmenų grupes. Pasak Flusserio, kiekvienas fotografijos medijos procesas (ir tuo pačiu funkcija) disponuoja tam tikru aparatu, kuris iš esmės suteikia tam procesui technologija paremtą materialią išraišką. Pavyzdžiui, fotografijos kūrimo etapui poveikį daro „varžymasis“ tarp fotografo ir kameros programos, kuri iš esmės yra diskursas ir jį reguliuojančios socialinės konvencijos. Tuo tarpu paties fotografo intencijas sukurti atvaizdą sąlygoja ir konkretaus laikotarpio filosofiniai bei moraliniai teiginiai. Pati intencija čia svarbi kaip veiksnys, padarantis technologiją medija, todėl analizuojant būtina atkreipti dėmesį į fotografijas – komunikacinių intencijų išraiškas. Reikia pabrėžti, kad nors šiame dispozityvo modelyje ir nėra tiesiogiai kalbama apie veikėjus, tačiau juos ir jų veiklos rezultatus galima aptikti dispozityvo dėmenyse.

Paveikslas Nr. 4. Medijos dispozityvo modelis



Elementų sąveika

Ši procesinė struktūra iš esmės yra sąlyginė ir kintanti, kur vienas elementas persidengia su kitu. Poststruktūralistinėse teorijose gimusių dispozityvo sampratą apibrėžti kaip griežtą ir nekintamą struktūrą bei nagrinėti jos elementus atsietai vienas nuo kito neįmanoma. Todėl čia laikomasi holistinio požiūrio, pagal kurį dispozityvas yra vientisas tinklas. Pagrindinis dispozityvo analizės tikslas remiantis konkrečiais duomenimis yra atskleisti ne pačius elementus, kiek jų sąveiką ir medijos funkcionavimo procesus. Tokio sudėtingo veikimo pavyzdžiu galėtų būti tai, kad nerašytos ir rašytos taisyklės veikia tiek diskursą, tiek instituciją ar technologines sąlygas ir geriausiai atsiskleidžia nagrinėjant patį diskursą ar instituciją (t. y. jų paveiktus elementus). Šį modelį papildyti ir sąveiką bei santykius tarp jo elementų

atskleisti bus galima tik atlikus empirinį tyrimą, t.y. pasitelkus konkrečius duomenis, kurie atskleis sąveikas tarp elementų.

Medijos dispozityvą (tinklą) vienija sudėtingi ir daugiakrypčiai ryšiai (pvz., galios santykiai). Pagal Foucault galios sampratą – galia veikia, bet ji yra decentruota, o jos elementai – patys įvairiausi ir nenusakomi, ji yra, bet jos negalima aiškiai apibrėžti ir net tiksliai nusakyti. Egzistuoja įvairios elementų ryšio formos: per instituciją medijos dispozityvas susisieja su kitų medijų dispozityvais (pvz., galios santykiais), o per technologinius aspektus užsimezga ryšys su kitomis panašios technologinės prigimties priemonėmis (pvz., fotografija patenka į bendrą vizualinių menų kategoriją kartu su tapyba, grafika ir pan., arba į vizualinių medijų kategoriją kartu su kinu, todėl kai kurie aspektai, pvz., stilius gali turėti panašumų). Iš esmės visi elementai yra susiję tinklo principu, tad kiekvienas elementas gali būti atskleidžiamas nagrinėjant jo sąveiką su bet kuriuo kitu, tačiau norint šią sąveiką aprašyti detalčiau, reikia pasitelkti tam tinkamą smulkesnio lygmens teoriją.

Įvardijus medijos dispozityvo dėmenis, paaiškėja medijos dispozityvo sandara, tačiau ji ganėtinai abstrakti – iškyla modelio operacionalizavimo problema. Todėl reikia surasti būdą, kaip operacionalizuoti patį medijos dispozityvo modelį, ir detalizuoti jo analizės metodologiją konkrečiais metodais, kurių taikymas empirinėje dalyje leis atskleisti konkretaus fotografijos dispozityvo elementų ryšius ir sąveiką.

2.2 Dispozityvo analizės operacionalizavimas

Aptarus dispozityvo sampratą ir jo sudedamuosius elementus, reikia sąvoką operacionalizuoti ir paversti produktyviu medijos analizės modeliu. Dispozityvo analizę galima laikyti tyrimo prieiga arba stiliumi (Bühmann, Schneider 2008: 14–18), tačiau norint ją atlikti, reikia pasitelkti konkrečius tyrimo metodus, kurie padėtų ištirti dispozityvą.

Siegfriedas Jägeris (2001, 2009) dispozityvą siūlo analizuoti kaip sąveiką tarp diskursyvinių praktikų (kalbėjimo ir mąstymo, paremto žiniomis – tai, kas yra sakoma/pasakyta), nediskursyvinių praktikų (veikimo, paremto žiniomis) ir žinių manifestacijų bei/ar materializacijų (veikiant/kuriant, t. y. produktų). Tačiau kaip reikėtų analizuoti kiekvieną iš atitinkamų elementų? Kaip atskirti diskursyvines ir nediskursyvines praktikas? Ir kaip įmanoma tai pritaikyti medijos dispozityvo modeliui?

Jägeris pabrėžia, kad Foucault naudojo dispozityvo analizės metodologiją implicitiškai (Jäger 2009: 60), todėl tik iš specifinių diskurso analizės bei dispozityvo sampratos junginių, priklausomai nuo konkretaus tyrimo projekto, įmanoma sukonstruoti eksplicitišką dispozityvo analizės metodologiją. Ji turėtų remtis ne tik diskurso analize, bet akcentuoti ir kitus dėmenis bei aspektus bei analizuoti jų sąveiką, mažiau sureikšminant diskurso turinį. Tad operacionalizuoti dispozityvo modelis operacionbalizuotinas pasitelkiant pagrindines diskurso analizės prielaidas, tačiau vien jų neužtenka, nes pati dispozityvo samprata gerokai peržengia metodologinį diskurso analizės pajėgumą.

Dispozityvą suprantant kaip tinklą, turintį formuojančią galią bei kuriantį diskursą, pravartu pasitelkti Kellerio įvestą veikėjo sąvoką. Veikėjas atlieka diskurso artikuliaciją ir materializaciją, tad jo įtraukimas naudingas tolesniam metodologijos konstravimui. Kaip viena iš metodologinių priemonių dispozityvui analizuoti gali būti pasitelkta veikėjo-tinklo teorija (*Actor-network theory*, trumpinama kaip ANT), nagrinėjama reiškinį traktuojanti kaip materialinį-semiotinį tinklą. Šiuo atveju materialinis-semiotinis tinklas jungtu diskursus, veiklas (kurias, kaip nediskursyvines praktikas, gali padėti atskleisti jas atstovaujantys tinklo veikėjai) ir žinių materializacijas (jų produktus: dokumentus, fotografijas ir t. t), kurios tuo pačiu metu gali būti tiek žinių talpyklos, tiek veikėjai patys savaime.

Veikėjo-tinklo teorija remiasi Foucault galios samprata ir yra kilusi iš tos pačios poststruktūralistinės teorinės paradigmos. Dispozityvas čia pasitelkiamas kaip galios tinklo idėja, o veikėjo-tinklo teorija padeda susieti

skirtingus elementus-veikėjus ir atskleisti, kaip galia veikia, sujungia, palaiko bei perteikia tinklą. Vienas ANT kūrėjų Johnas Law teigia, kad „veikėjo-tinklo teorija gali būti suprantama ir kaip empirinė poststruktūralizmo versija. Pavyzdžiui, veikėjai-tinklai gali būti laikomi sumažintais Foucault diskursais.“ (Law 2009: 145) Foucault siūlo tyrinėti epochos epistemų strateginį ir santykinį (reliacinį) pobūdį, tuo tarpu ANT kviečia nagrinėti konkrečių, mažesnės apimties ir heterogeniškų veikėjų-tinklų strateginį, santykinį ir produktyvų pobūdį. Čia dispozityvo samprata padeda suvokti teritorijos vientisumą (kad tai ir tai yra susiję), o ANT padeda nubrėžti tos teritorijos erdvės ir laiko žemėlapi, kuriame bus pažymėti tiek medijos turiniai ir juos jungiančios temos, tiek institucijos veiklos linijos, sociopolitinės nuostatos, veikiančių asmenų sąveika su jomis ir pan. (t. y. savo prigimtimi skirtingi dariniai, arba kitaip – gyvi ir negyvi veikėjai). Taigi poststruktūralistiškas ANT požiūris į heterogeniškus tinklus gali būti produktyviai pritaikytas dispozityvo analizei, nes ANT leidžia susieti visiškai skirtingus elementus į vieną darinį, tačiau pirmiausia būtina aptarti pagrindines šios teorijos sąvokas ir tuomet pagrįsti jų taikymą jungiant su dispozityvo ir medijos sampratomis. Galiausiai reikia įvardinti konkrečius metodus, kurie bus tinkami atlikti dispozityvo analizei.

2.2.1 Veikėjo-tinklo teorija

Veikėjo-tinklo teorija susiformavo mokslo ir technologijų studijose (pagrindiniai jos kūrėjai: Johnas Law, Michelis Callonas, Bruno Latouras). Pirminis veikėjo-tinklo teorijos tyrimo objektas buvo laboratorija – (mokslo) faktų konstravimo vieta, ir jos veikėjai (žmonės ir daiktai/dalykai). Vėliau ANT buvo pradėta taikyti bet kokios socialinės/kultūrinės situacijos, iš žmonių ir daiktų formuojančios tinklus, kuriais perteikiamos idėjos, interesai, programos, motyvacijos ir kt., analizei: muzikos (Hennion 2001, 2002, 2004), šiuolaikinio meno ir architektūros (Yaneva 2003, 2008), mokslo komunikacijos (Yaneva, Rabesandratana ir Greiner, 2009) ir kultūros apskritai (Bennet 2007).

ANT siekia išaiškinti, kaip materialūs-semiotiniai tinklai sąveikauja ir jungiasi į vienumą: kiekvienas tinklas (veikiantis atskirai, kaip vienuma) gali drauge būti ir veikėjas (veikiantis kartu, kaip dalis). Veikėjas negali veikti be tinklo, o tinklas yra sudarytas iš veikėjų. Veikėjo-tinklo teorija remiasi prielaida, kad visi elementai tinkle (žmogiški ir *nežmogiški*) gali ir turi būti aprašomi tomis pačiomis sąvokomis – tai vadinama bendrosios simetrijos principu. Tinklas, pasak ANT, priskiria *nežmonėms* (mašinoms, tekstams ir t. t.) veiksnumą ir yra suvokiamas kaip heterogeniška sampyna iš tekstualių, konceptualių (idėjinių), socialinių ir techninių veikėjų.

Vienas pagrindinių ANT kūrėjų Bruno Latouras teigia, kad „*bet koks dalykas*, kuris pakeičia dalykų būseną (*state of affairs*), sukeldamas pokytį, yra veikėjas arba, jei jis dar neturi figūracijos [materializuotos figūros], – aktantas“ (Latour 2005: 71). Veikėjui nustatyti galima iškelti tokį klausimą: „Ar jis padarė pokytį bet kokio kito veikėjo veiksmo eigoje, ar ne?“ (Latour 2005: 71). Iš šio apibrėžimo sužinoma, kad „veikėjas“ gali būti abstraktus (tuomet jis bus aktantas), o įgavęs formą (kai įvyksta figūracija) tampa konkrečiu veikėju. Pasak Latouro, įgavę veiksnumą, iš neutralių tarpininkų dalykai tampa aktyviais mediatoriais, nes pastarieji gali keisti veiksmus. Dalykai gali įgalioti, leisti, pajėgti, paskatinti, pasiūlyti, daryti poveikį, uždrausti ir pan. Latouras kritikuoja sociologus, kurie niekuomet nesutiktų, jog dalykai gali būti socialinės veiklos šaltiniai, net jei ir išreiškia galios santykius, simbolizuoja socialines hierarchijas, materializuoja lyčių santykius, perteikia socialinę galią ir pan. (Latour 2005: 72). Latouras pateikia sąrašą situacijų, kai dalykų veikla tampa lengvai matoma (2005: 79–81). Iš šio sąrašo dispozityvui operacionalizuoti aktualiausias dvi situacijos. Pirmoji – tai amatininkų dirbtuvės, mokslininkų laboratorijos ir panašios situacijos, kur vyksta sociotechnologinė polemika, kadangi čia dalykai „atgyja“ eskizuose, planuose ir nurodymuose. Antroji – tai istorinė situacija, kai dalykai visam laikui nugula į praeitį; tuomet jų veiksnumą galima rekonstruoti per archyvus, dokumentus, memuarus ir t. t. Medijos dispozityvo kontekste dalykai yra

svarbūs medijos produkcijos ir distribucijos veiksniai, o medijos institucija gali būti laikoma laboratorija, gaminančia žinias.

Sąvoka „nekintami judrumai“ („immutable mobiles“ – galintys judėti, bet išliekantys tokie pat) Latouras apibūdina „įrašais“ paverstus tinklo elementus: tai tekstinės, vizualios, kartografinės ir kt. reprezentacijos. Jie turi jiems priskirtus vaidmenis ir yra perteikiami (*translation*). ANT teorija priešina dvi sąvokas: aprašymą (*description*) ir įrašymą (*inscription*). Analitiko, nagrinėjančio, ką įvairūs veikėjai tam tikroje situacijoje daro vieni kitiems, veikla vadinama *aprašymu*, o priešingas judesys, kai inžinieriai ar gamintojai priverčia kitus daryti tam tikrus dalykus, vadinama *įrašymu*. Aprašymui vertingiausi įrašai yra tekstai, kurie paaiškina dalykus, – juk tekstas yra vienas dažniausių būdų, kuriais veikėjas įsipina į tinklą (Stalder 1997).

Nagrinėdama veikėjo-tinklo atsiradimą ir jo dinamiką ANT kelia tokius klausimus (Crawford 2004: 1):

- Kaip tinklai nugali pasipriešinimą ir sustiprėja iš vidaus, pasiekdami darnumą (*coherence*) ir tankumą (*consistence*) – t. y. stabilizuojasi?
- Kaip jie organizuoja (sudėlioja) ir perteikia (*translate*) tinklo elementus?
- Kaip jie apsaugo veikėjus nuo jų pačių polinkių/interesų (tampa tęstiniai ir patvarūs)?
- Kaip jie įtraukia kitus tapti dalininkais arba sekti programa?
- Kaip jie suteikia savybes ir motyvacijas veikėjams (įsteigia vaidmenis kaip scenarijus)?
- Kaip jie tampa transportuojami ir „naudingi“, t. y. supaprastėja?
- Kaip jie tampa funkciškai nepakeičiami (privalomi perėjimo punktai)?

Pasak ANT atstovo teoretiko Johno Law (1992: 2), ANT laikosi požiūrio, kad žinojimas (taip pat ir veikėjai, socialinės institucijos, mašinos ir

organizacijos) yra socialinis tinklo, susidedančio iš heterogeniškų elementų, produktas ar rezultatas. ANT teigia, kad žinios visuomet turi materialias formas. **Tai svarbus sąlyčio taškas su dispozityvo samprata, nes abi teorijos kalba apie tinklą, sudarytą iš heterogeniškų elementų, ir jo galia gaminti žinias.**

ANT dar vadinama perteikimo sociologija (*sociology of translation*), kuri nagrinėja, kaip veikėjai, idėjos ir daiktai, technologijos ir informacija perteikiamos tiek paties tinklo viduje, tiek iš vieno tinklo į kitą. Johnas Law išskiria keturias pagrindines perteikimo strategijas (Law 1992: 6–7):

- 1) **Ilgaamžiškumas** yra susijęs su tuo, kad vienos medžiagos yra ilgaamžiškesnės už kitas ir todėl jos išlaiko savo struktūras ilgiau. Pavyzdžiui, mintys trunka trumpai, kalba ilgėliau, o kai sukuriami santykiai ir ypač kai jie įkūnijami negyvoje medžiagoje – tekstuose, fotografijose ar pastatuose – jie gali tęstis labai ilgai. Taigi, stabilus tinklas yra įkūnytas ir palaikomas ilgaamžių medžiagų.
- 2) **Mobilumas** – tai sutvarkymas (*ordering*) erdvėje (plg. ilgaamžiškumas buvo sutvarkymas laike). Ši perteikimo strategija kalba apie veiklos būdus per atstumą, todėl, pavyzdžiui, tinklo centrai ir periferijos yra laikomi stebėjimo ir kontrolės padariniais. Čia svarbūs komunikacijos procesai ir medžiagos: raštas, įvairūs reprezentacijos būdai ir t. t.
- 3) Perteikimas yra efektyvesnis, jei jis **numato** perteikiamų medžiagų **atsakus** ir atoveiksmius. ANT atstovai laiko „perteikimo centrus“ sąveikos padariniais ir tyrinėja sąlygas bei medžiagas, kurios sukelia šiuos padarinius ir sulaiko pasipriešinimą, kuris juos sunaikintų. Iš esmės numatymas yra svarbi strategija, nes ji stiprina pačius tinklus.
- 4) Galiausiai kyla klausimas apie **sutvarkymo apimtį (užmojus)**. Kai tinklas yra lokalus, perteikimo strategijos gali padėti jam išsikeroti ir tapti Foucault tipo diskursu, kuris plečiasi ir reprodukuoja pats save. Žinoma, toks plėtimasis įmanomas tik tada, kai egzistuoja „perteikimo centras“.

Apibendrinamas Johnas Law reziumuoja (1992: 7–8), kad ANT yra į sąveikas ir procesą orientuota sociologija, kuri laiko veikėjus, organizacijas ir įtaisus sąveikaujančiais daiktais. Remiantis šiomis perteikimo strategijomis bus galima apibūdinti konkretaus medijos dispozityvo, kaip tinklo, charakteristikas ir veiklą.

Tačiau norint atskleisti ryškesnę sąsają tarp ANT ir dispozityvo sampratos reiktų grįžti prie Foucault išvalgų. Kessleris (2007: 2.5 sekcija) teigia, kad dispozityvas yra struktūra, ne tik gaminanti kontrolę ir apribojimus, bet ir atverianti kontakto, dalyvavimo, žaidimo ir kūniškos bei jausminės patirties galimybes. Taip suprastas dispozityvas leidžia nagrinėti tokias sąveikų poras, kaip technologinis-simbolinis, subjektas-objektas, žmogiškas-nežmogiškas ir t. t., ne kaip dualistines opozicijas, bet kaip abipusiai priklausomas struktūras. Dispozityvo ir veikėjo-tinklo teorijų sąsaja glūdi ir paties Foucault procesinėje sampratoje, apibrėžiančią dispozityvą kaip santykių, kurie gali būti nustatyti tarp heterogeniškų elementų, sistemą (Foucault 1980, 194–195).

Akivaizdu, kad veikėjo-tinklo teorija remiasi panašiomis prielaidomis ir principais bei domisi panašiomis problemomis, kaip dispozityvo analizė, todėl veikėjo-tinklo teorija ir jos sąvokynas yra naudingi kaip konceptualus instrumentas, padedantis operacionalizuoti dispozityvo modelį ir atsakyti į klausimus apie medijos dispozityvo funkcionavimą.

Veikėjo-tinklo teorijos taikymo principai

Atvaizduojant/aprašant veikėjo-tinklo dinamiką kartu vyksta ir jos aiškinimas: ANT sujungia šiuos du procesus, kadangi ji remiasi poststruktūralistiniu požiūriu ir kalba apie vieno lygmens realybę be paslėptų struktūrų. Pasak Tony Benneto, „aprašymas, kaip sociomaterialių santykių tinklai susidaro, išyra ir persitvarko į naujas konfigūracijas (jei tinklų diapazonas yra pakankamai platus), yra tolygus paaiškinimui, kaip tinklai susidarė ir veikia.“ (Bennet 2007: 33)

Veikėjo-tinklo teorijos taikymo rezultatas yra tekstas arba, kitaip sakant, tekstinis pasakojimas (*textual account*), kuris atkuria ir ištiria tinklą, susidedantį iš veiksmų sekos. Čia kiekvienas dalyvis turi būti laikomas pilnai įsitraukusiu mediatoriumi (Latour 2005: 128–133). „Geras tekstas išaiškina veikėjų tinklus, kai jis leidžia rašytojui-tyrėjui nubrėžti sąsajų, suprantamų kaip perteikimai, rinkinį.“ (Latour 2005: 129) ANT taikymas dar kitaip vadinamas veikėjų ir sąsajų tarp jų sekimu ir aprašymu: „tyrinėtojas seka veikėjus tam, kad nustatytų, kaip jie apibrėžia ir susieja skirtingus elementus, per kuriuos konstruoja ir aiškina pasaulį“ (Callon 1986: 197). Taigi ANT tyrinėja, kaip elementai susiejami į tinklus ir įgyja tinklų savybes, t. y. kaip nepaliaujamai formuojasi mikro- ir makroobjektai.

Tinklams atvaizduoti žemėlapiuose parankūs Latouro pasiūlyti matymo būdai: oligoptikonai ir panoramos. *Oligoptikonas* – tai Foucault panoptikono priešprieša, kadangi jis leidžia matyti ypač siaurus, bet tvirtus (sujungtos) visumos vaizdus (Latour 2005: 181). Tai savotiškas tinklo priartinimas (*oligoptica*) pamatyti „skaičiavimo centrams“, kuriuose vyksta milžiniškos apimties operacijos ir saugomos ištisos duomenų bazės, sutraukiančios visą pasaulį į vieną centrą. Štai, pavyzdžiui, geologai, užuot turėję keletą uolienos pavyzdžių ir egzotiškų peizažų atvaizdų, gali turėti šimtus kvadratinų metrų geologinių žemėlapių (Latour 1987: 232–233).

Tuo tarpu visumos vaizdai apibūdinti Latouras siūlo *panoramos* sąvoką (Latour 2005: 187). Panorama leidžia pamatyti viską, bet drauge ir nieko, nes tai tik rėmais apribotas ir sukonstruotas atvaizdas. Nors panoramos turi trūkumų, kadangi dėl savo plačių užmojų rizikuoja būti itin neaiškios, lokalsios ir dalinės, tačiau jas reikia labai atidžiai ištyrinėti, nes tai vienintelė galimybė istoriją pamatyti kaip visumą. Be to, jos patenkina žiūrovų visumos troškimą ir norą būti centre (Latour 2005: 189). Oligoptikonai atskleidžia sąsajų trapumą bei kontrolės stygių, kadangi tai, kas vyksta už centro ribų, lieka nematoma, tuo tarpu panoramos suteikia visapusiškos tyrimo kontrolės įspūdį, nors ir nėra pakankamai detalios (Latour 2005: 188). Taigi, atvaizduojant tinklus, labai svarbu nepamiršti šių dviejų tinklo „matymo“

strategijų, nes tai tam tikri priartinimo ir atitolinimo mechanizmai, padedantys išryškinti ir tinklo detales, ir visuminį vaizdą. Oligoptikonas suteikia galimybę pamatyti „skaičiavimo centro“ – tinklo mazgo – kompleksiskumą, o panoramos leidžia surinkti, suklasifikuoti, išdėlioti ir sutvarkyti visumą.

Greta tekstinio problemų formulavimo ir sprendimo disertacijos tyrime naudojami ir vizualiniai metodai. Remiantis veikėjo-tinklo teorija ir praktiniais pavyzdžiais, disertacijoje papildomai pasitelkiamas vizualizavimo būdas – žemėlapiavimas. Carole Gray ir Julian Malins metodologinėje knygoje *Visualising Research* (2004: 107) teigia, jog vizualizavimo funkcija yra pateikti idėjas vizualia forma, pasitelkiant įvairias technikas, tam, kad (1) būtų išspręstos tyrimo problemos ir (2) pristatyti tyrimo rezultatai. Vizualizavimo technikos apima įvairius išraiškos būdus: tai idėjų ir sąvokų žemėlapiai, tinklų atvaizdavimai, matricos, diagramos, schemas ir t. t. Be to, galima nurodyti ir trečią funkciją – vizualią kompleksiškos medžiagos apžvalgą, kuri palengvina mokslinę diskusiją ir naujų įžvalgų bei ryšių at(si)radimą. Vizualus mąstymas čia naudojamas kaip paralelinis, papildantis disertacijos uždavinių sprendimo būdas, tad dauguma sudėtingesnių sampratų, modelių ir rezultatų greta tekstinio aptarimo yra atvaizduojami vizualiai. Be to, remiamasi Davido Stilesio (1998: 190) nuostata, kad vizualizavimas ir vizuali reprezentacija gali būti naudojama ne tik tyrimo rezultatams iliustruoti, bet ir kaip tyrimo procesas bei metodas.

Reziumuojant matyti, kad veikėjo-tinklo teorija pateikia sąvokinių instrumentų, leidžiančių perspektyviai operacionalizuoti dispozityvo analizę. Be to, dispozityvo, kaip tinklo, kompleksiskumą galima atskleisti tik dviejų sluoksnių analize, vykdoma tuo pačiu metu. Pirma, atskirų tinklo elementų analize ir jų sąveikos atskleidimu bei susiejimu į vientisą darinį – dispozityvą, antra, pačios elementų sąveikos – veikėjo-tinklo ir jo susikūrimo bei dinamikos analize. Taigi, viena vertus, veikėjo-tinklo teorija padeda aiškiau operacionalizuoti dispozityvo modelį ir įvesti sąvokinius instrumentus jo analizei, kita vertus, ji tinkama atlikti institucijos – kaip „skaičiavimo centro“

(arba tinklo tinkle) analizę bei atskleisti institucijos veikimo padarinius, kurie yra neatskiriama paties dispozityvo dalis.

Dispozityvo sampratos ir veikėjo-tinklo teorijos sankirta medijų studijose

Tonny Benneto straipsnis „Work of Culture“ (2007) ir Nicko Couldry „Actor Network Theory And Media: Do They Connect And On What Terms?“ (2004) pagrindžia reikalingumą medijų analizėje derinti dispozityvo sampratą su veikėjo-tinklo teorija. Pirmajame aptariami veikėjo-tinklo teorijos siūlomi realybės modeliai ir keliami klausimai, parodantys, kokią įtaką šiai teorijai padarė Foucault dispozityvo samprata ir pati buvo jos pakoreguota. Bennetas akcentuoja, kad dispozityvo analizė turi skirti dėmesį diskurso produktams – pavyzdžiui, fotografijoms ir jas sąlygojantiems dokumentams (Bennett 2007: 36). Anot jo, veikėjo-tinklo teoriją ir dispozityvo sampratą sieja panašus požiūris į nagrinėjamas problemas. Be to, Bennetas skatina jungti kultūrinius ir socialinius reiškinių aspektus į vientisą tinklą ir analizuoti juos kartu.

Antrajame straipsnyje atrandama neišnaudoto potencialo, kaip veikėjo-tinklo teoriją galima pritaikyti medijų studijose. Nickas Couldry (2004) kelia klausimą, kodėl ryšys tarp veikėjo-tinklo teorijos ir medijų studijų iki šiol neužmegztas ir tiek mažai nagrinėtas. Nors socialiniuose moksluose ANT yra vertinama, o medijų studijose esama apščiai problemų, kurias ANT galėtų nagrinėti, tačiau pirmieji sąsajos taškai aptinkami tik medijų sociologo Rogerio Silverstone'o (1994) darbuose. Vis dėlto Silverstone'as mano, kad tinklo sąvoka menkai papildo jo vartojamą sistemos sąvoką ir jis verčiau pasiliksias prie savosios (Couldry 2004: 2). Ieškodamas priežasčių, kodėl medijų studijos, suartėjusios su ANT, čia pat ir išsiskyrė, o vėliau nebuvo nuoseklesnių bandymų jas sujungti, Couldry pastebi, kad medijos, kaip objektas, „iškelia problemas arba nustato ANT pritaikymo ribotumą“ (Couldry 2004: 2).

Pirmiausia, Couldry teigimu, ANT remiasi anti-funkcionalistinėmis ir anti-esencialistinėmis pažiūromis, todėl ji galėtų būti atsvara funkcionalistinėmis medijų teorijomis, kurios kalba apie medijas taip, lyg jos būtų visuomenė (Couldry 2004: 4). Čia ir išryškėja kontroversija, nes medijų teorijos kalba arba apie technologinius, arba apie socialinius tinklus ir nesugeba jų sujungti į vieną visumą. Plyšį tarp ANT ir medijų studijų dar labiau gilina tai, kad ANT labiau domisi tinklų susiformavimu, o ne tolimesne jų dinamika (Couldry 2004: 7). Bet ANT privalumas yra tai, kad ji padeda atskleisti erdvinę galios sampratą, pasiskolintą iš Foucault: tokia samprata demistifikuoja galios centrus, parodydama jos išsikerojimą visame tinkle. Galiausiai Couldry reziumuoja, kad reikia nugalėti ANT pačios sau nusistatytus tinklų sociologijos apribojimus ir nutiesti reikiamas sąsajas su veiksmo sociologija (Couldry 2004: 9). Be to, ANT yra svarbus inspiracijos šaltinis plėtojant materialistinį požiūrį į medijas ir jų pasekmes socialiniam pasauliui bei socialinei erdvei (Couldry 2004: 11).

Apibendrinant ir remiantis Bennetu ir Couldry, galima teigti, kad dispozityvo sampratos ir veikėjo-tinklo teorijos taikymas medijų studijose yra perspektyvus ir jų sujungimas gali atnešti produktyvių interdisciplininių inovacijų. Tačiau kadangi tokiam požiūriui vis dar trūksta išsamesnio teorinio pagrindimo, prielaidą būtina patikrinti empiriškai, nes kol kas tokių empirinių tyrimų nebuvo atlikta. Be to, ANT nauda išaiškėja tik atliekant atvejo analizę, kai pamatoma, kaip ANT veikia praktikoje (Law 2009: 141).

Prieš atliekant empirinį tyrimą būtina apibūdinti metodus, kuriais bus naudojamosi analizuojant skirtingus dispozityvo dėmenis, ir aprašyti jų derinimą tarpusavyje.

2.2.2 Kokybinis interviu

Veikėjo-tinklo teorija, rinkdama duomenis tinklams atvaizduoti, dažniausiai taiko stebėjimo metodą, tačiau čia jis neįmanomas dėl tyrinėjamo

reiškinio istoriškumo. Disertacijoje daroma prielaida, kad stebėjimo metodą gali pakeisti kokybinio interviu metodas, nes pokalbiai su veikėjais ir jų pateikiami detalūs nagrinėjamo reiškinių apibūdinimai gali nupiešti pakankamai išsamų reiškinių vaizdą, kurį savo ruožtu papildo surinktų dokumentų analizė. Be to, laikomasi nuostatos, kad interviu papildantys dokumentai yra vertingi informacijos šaltiniai, nes etnografinių metodų grupėje savo patikimumu jie pripažįstami lygiaverčiais tiek stebėjimui, tiek interviu (Atkinson ir Coffey: 2004).

Pasirinktas pusiau struktūruotas giluminis kokybinis interviu metodas (Kvale 1996, 2007) reikalingas kaip papildomas metodas faktinei informacijai ir vertinimams bei subjektyvioms žinioms apie fotografijos mediją ir kasdienės LTSR Fotografijos meno draugijos funkcionavimo rutinas gauti. Pusiau struktūruotas interviu nėra pasitelkiamas grynąja forma, bet turi ir etnografinio interviu savybių, o tai pagrindžia galimybę interviu metodą naudoti vietoj stebėjimo ir gauti produktyvių rezultatų (Flick 2009: 169–170, 211). Be to, interviu metodas naudojamas veikėjams, kurie būtų stebėjimo dalyviai, apklausti, o interviu atsiskleidžiantys jų veiksmai bei aplinka būtų vienas pagrindinių stebėjimo objektų.

Interviu padeda įprasminti („sugyvinti“) dokumentus bei suteikia patiems dispozityvo elementams daugiau veiksnio, nes leidžia tyrinėti jų poziciją medijos funkcionavimo procesuose. Interviu atskleidžia ir veikėjų įsitraukimą bei kolektyviškumą. Reikia turėti omenyje, kad veikėjų pasakojamos istorijos gali būti labai suasmenintos, todėl būtina tuos pačius klausimus užduoti skirtingiems žmonėms. Taip pat skirtingi veikėjai, dirbę skirtinguose institucijos lygmenyse, gali papasakoti apie konkrečius medijos funkcionavimo faktus nuo technologinės iki administracinės srities.

Interviu metodas susieja ir įprasmina dispozityvo elementus ir per asmeninę patirtį, ir iš profesionaliosios-ekspertinės pozicijos. Kokybinio interviu siekiama atskleisti tiek faktinius, tiek reikšminius/prasminius lygius, todėl atitinkamai interviu yra skirstomas į faktų gavimo bei konceptualųjį-naratyvinį (Kvale 2007: 11).

Įgyvendintų interviu analizė atliekama brikoliažo principu, naudojantis įvairiais *ad hoc* metodais (reikšmės kondensavimas, naratyvo analizė, diskurso analizė bei kiti) ir konceptualiais požiūriais (Kvale 2007: 115) – sąvokomis, sukonstruotomis teorinėse dalyse, nes gauti veikėjų pasakojimai yra per daug skirtingi, kad juos būtų galima išanalizuoti vienu būdu. Interviu rezultatai bus nuolat cituojami tekste, remiantis jais kaip šaltiniais tiek veikėjo-tinklo, tiek pačios medijos funkcionavimo aspektams atskleisti. Informacijai iš interviu gauti buvo naudotasi ištisiniu interviu perklausymu ir esminių teiginių citavimu bei atpasakojimu – toks dalinis transkribavimas yra pripažįstama darbo su interviu praktika (Powers 2005: 25).

Taigi interviu metodas padeda surinkti duomenis veikėjo-tinklo funkcionavimo analizei, tačiau vien jo nepakanka. Kaip papildomas metodas pasitelkiama dokumentų analizė, nes dokumentų įrašuose fiksuojama tinklo veikėjų sąveika ir jos padariniai. Be to, dokumentų analizė padeda sumažinti atsirandantį neapibrėžtumą, kai vietoje stebėjimo naudojamosi vien interviu.

2.2.3 Dokumentų analizė

Dokumentai svarbūs dispozityvo analizei, pirma, kaip informacijos apie tinklo veikėjus ir jų sąveikas šaltiniai – koncentruotos žinių talpyklos, antra, kaip savarankiški dispozityvo dėmenys, turintys specifines funkcijas. Be to, analizuojant medijos dispozityvą, svarbu aptarti dokumentų analizę ne tik kaip papildantį dispozityvo analizės metodą, bet ir pačius dokumentus kaip objektą. Dokumentuose įrašyti teoriniai, filosofiniai ir moksliniai teiginiai apriboja diskursą ir nustato jo funkcionavimo taisykles, todėl jų analizė pratęsia ir papildo diskurso analizę.

Viena metodologinių problemų yra tai, kad etnografiniuose tyrimuose stebėjimas ir žodiniai duomenys (pvz., interviu) dažnai laikomi pirminiais duomenimis, o dokumentai – antriniais, skirtais tik patikrinti iš pirmųjų gautas išvadas. Tačiau Polis Atkinsonas ir Amanda Coffey (2004) teigia, kad dokumentai gali būti laikomi pagrindiniais duomenimis, nes tai

dokumentinė socialinės realybės versija. Be to, dokumentai paklūsta specialioms konvencijoms, reguliuojančioms jų gamybą ir cirkuliaciją. Anot Atkinsono ir Coffey (2004: 56), nesuprantama, kodėl daugumoje etnografinių tyrimų, atliekamų raštingose visuomenėse, prieinama prie išvadų remiantis tik žodiniais duomenimis ar stebėjimu (nepaisant to, kad tyrimo objektas yra sudėtingi socialiniai pasauliai), tarsi tos visuomenės būtų neraštingos ar negamintų tekstų. Todėl akivaizdu, kad jeigu socialiniai veikėjai raštingose visuomenėse gamina tekstus, jų analizė yra verta dėmesio, ypač kai tyrinėjami edukaciniai, organizaciniai ar profesiniai kontekstai.

Dokumentai yra „socialiniai faktai“ būtent todėl, kad jie produkuojami, platinami ir naudojami socialiai organizuotais būdais (Atkinson ir Coffey 2004: 58). Žinoma, nagrinėjant organizacijas, negalima remtis vien jais, tačiau kaip „socialinius faktus“ dokumentus reikėtų traktuoti rimtai. Dokumentai yra pagal tam tikras konvencijas kuriamos realybės reprezentacijos, o tai reiškia, kad jie turi tam tikrą kalbą ir formą. Jie gyvybingai svarbūs organizacijų veiklai, nes tai viena pagrindinių organizacinės komunikacijos formų.

Dokumentai veikia dvejopai: jie yra talpyklos (instrukcijų, ataskaitų, įsipareigojimų) ir agentai (veikėjai) patys savaime (Prior 2004: 77). Tad jie yra ne tik turiniai (kurių analizė yra svarbi), bet ir dalykai, kurie gaminami ir kuriais manipuluojama bei kurie gali veikti savo kūrėjus. Remiantis tokiu požiūriu į dokumentus, juos galima priskirti jungiamiesiems tinklo elementams, nes juose koncentruojamos žinios, skatinančios ar ribojančios diskurso produkcijos galią.

Lindsay Prior (2003: 3) pritaria Latouro minčiai, kad žmogiškasis veiksnumas yra tik viena lauko sritis, nes dokumentai ir juose esantis turinys gali veikti ir struktūruoti žmogiškąjį veiksnumą taip pat efektyviai, kaip pastarasis dalykus. Todėl dokumentai yra svarbūs heterogeniško tinklo elementai, lygiavertiškai veikiantys su kitais elementais ir atliekantys svarbias funkcijas. Kadangi dokumentams įtaką daro konkretus laikas ir erdvė, jie laikomi specifinės dispozityvo veiklos padariniais. Kadangi dokumentuose

esančias žinias sąlygoja dispozityvo galia, dokumentų objektyvumas nėra įmanomas – jo įrodyti ir nesiekama.

Dokumentų analizė padeda atskleisti dispozityvo, kaip formuojančio tinklo, galią, nes taksonominės struktūros tyrinėjimas yra esminis bet kurios kultūros tyrinėjimui būtent dėl to, kad ta struktūra padaro mąstymą regimą (Prior 2004: 78). Todėl dokumentai svarbūs analizuojant dispozityvą, nes jie padaro vidines taisykles matomas ir išreikštas. Būtent per juos galima atsekti ryšius ir tarp kitų dispozityvo elementų. Žiūrint iš veikėjo-tinklo teorijos pozicijų, dokumentai svarbūs, nes į juos vieni veikėjai įrašo, o kiti iš jų perskaito tinklą valdančias taisykles. Taigi dokumentai yra tam tikri tinklo mazgai – dokumentų kūrėjų ir vartotojų susitikimo punktai, kuriuose perteikiamos idėjos, programos bei motyvacijos ir taip užtikrinamas tinklo stabilumas.

Reziumuojant akivaizdu, kad dokumentai yra svarbi dispozityvo dalis, nes, pirma, juose įrašomos išreikštos konvencijos ir taisyklės, kurias konstruoja ir kontroliuoja diskursą, antra, jie patys yra veiksnius tinklo elementai, darantys įtaką gretimiems elementams ir atliekantys tiek aktyvaus veikėjo, tiek tarpininko funkcijas. Vien jau faktas, kad egzistuoja vieni, o ne kiti dokumentai ir kad tinklo judėjime naudojami būtent šie, o ne anie dokumentai, suteikia jiems reikšmę paties dispozityvo viduje. Tad analizuojant dokumentus būtina atkreipti dėmesį ne tik į jų turinį, bet ir į juos pačius, kaip veiksnius dalykus, įskaitant jų formą, sukūrimo aplinkybes ir naudojimo kontekstus. Taip pat svarbi ir pačių dokumentų dinamika, pvz., kiekio ir apimties kaita konkrečioje laiko atkarpoje.

Dokumentų analizė turi dvi funkcijas: viena vertus, ji padeda rekonstruoti konkretaus laikmečio fotografijos dispozityvą ir jo elementus, kita vertus, pasitelkiant metodologines ir teorines prieigas, dokumentai (ir jų turiniai) yra perfiltruojami ir iš jų išgaunamas medžiagos bei priežastingumo koncentratas. Pavyzdžiui, disertacijoje socrealizmo principams ir stiliui apibūdinti iš esmės pasitelkiami atitinkamo laikotarpio originalūs tekstai, o šiandieninė jų kritika naudojama tik kaip papildymas.

Dokumentai ne tik sujungia dispozityvą į vientisą tinklą, tačiau ir riboja diskursą, nurodydami jo funkcionavimo taisykles. Todėl operacionalizuojant dispozityvo modelį būtina skirti dėmesį diskurso sampratai ir jo analizės metodams.

2.2.4 Diskursas ir diskurso analizės operacionalizavimas

Kadangi dispozityvas yra laikomas diskurso plėtiniu, svarbu išspręsti diskurso, kaip vieno svarbiausių dispozityvo dėmenų, analizės problemą. Galima išskirti mažiausiai dvi diskurso apibrėžimų grupes (Wodak: 2008 4–6): pirmoji būtų susijusi su lingvistika, kur diskursas suprantamas kaip „lingvistinis veiksmas, nesvarbu, ar rašytinė, žodinė ar vizuali, verbalinė ar neverbalinė komunikacija, atliekama socialinių veikėjų tam tikroje situacijoje/aplinkoje, kurią apibrėžia socialinės taisyklės, normos ir konvencijos“. Tuo tarpu antroji, iš Foucault kildinama, diskurso sąvoka yra abstraktesnė ir ja remiantis galima teigti, kad diskursas nėra apibrėžiamas griežta sąvokų sistema ir yra ne objektas, o veikiau santykių, esančių tarp diskursyvių įvykių, visuma.

Kritikuodama vieną populiariausių, bet tuo pačiu ir per daug supaprastintų diskurso apibrėžimų, kuri pateikė Teunas van Dijkas (1990: 164), teigęs, kad diskursas yra „tekstas kontekste“, Ruth Wodak mano, kad diskursas yra abstraktesnė sąvoka už tekstą: „diskursas apima žinių ir struktūrų modelius ir bendrybes, tuo tarpu tekstas yra unikali ir specifinė diskurso realizacija (Wodak 2008: 6).

Diskurso teoretikės Marianne Jørgensen ir Louise Phillips pritaria, kad diskurso sąvoka yra taip stipriai išseikvota ir išpopuliarinta, kad dažnai ji nereiškia nieko arba reiškia visiškai priešingus dalykus, todėl ją visuomet reikia apibrėžti atsižvelgiant į konkretaus tyrimo problemą ir specifiką. Preliminariai, kaip skėtinę sąvoką, jos apibrėžia diskursą kaip „specifinį kalbėjimo apie pasaulį (arba jo aspektą) ir jo supratimo būdą“ (Jørgensen ir Phillips 2004: 1). Pavyzdžiui, šiame darbe diskursas būtų specifinis

fotografavimo būdas (ir jo materializacijos – vizualinės išraiškos), kuri kūrė ir palaikė LTSR Fotografijos meno draugija. Dominuojantį diskursą galima kritikuoti ir probleminti, kitaip tariant, analizuoti, atskleidžiant vidinius prieštaravimus ir „neišraiškas“, t. y. tai, kas nebuvo parodyta/pasakyta. Phillips ir Jørgensen teigia, kad diskurso analizėje teorija ir metodas yra persipynę ir norint naudotis diskurso analize reikia pritarti pagrindinėms jos metodologinėms prielaidoms (Jørgensen ir Phillips 2004: 4–6): kritiniam požiūriui į savaime suprantamas žinias (mūsų žinios apie pasaulį nėra tiesioginės realybės reprezentacijos, bet diskurso produktai), istoriniam ir kultūriniam specifiškumui, sąsajai tarp žinių bei socialinių procesų ir tarp žinių bei socialinių veiksmų.

Dauguma šiuolaikinių diskurso analitikų remiasi Foucault diskurso samprata, teigiančia, kad diskursas yra taisyklėmis apibrėžtų teiginių rinkiniai, kurie įveda apribojimus tam, kas suteikia reikšmę. Viena iš savo apibrėžimų Foucault teigia, kad „diskursas yra teiginių grupė, jei šie priklauso tai pačiai diskursinei formacijai (struktūrai)“ (Foucault 1972: 117). Tuo tarpu Davidas Howarthas, remdamasis Foucault, (2000: 3) diskursą apibrėžia kaip karkasą, kuris formuoja tam tikros grupės pasaulio supratimą bei savivoką ir taip legitimuoja bei motyvuoja kolektyvinį veiksma – puoselėja bendrus suvokimo modelius. Pagrindiniai diskursyvaus socialinio tyrimo tikslai yra atrasti specifines taisykles ir konvencijas, kurios struktūruoja/formuoja reikšmės produkciją tam tikrame socialiniame kontekste (Howarth 2000: 11). Todėl dokumentų analizė (ir kartu taisyklių bei filosofinių teiginių) greta diskurso analizės gali padėti atskleisti įrašytas konvencijas.

Andrea D. Bührmann (2007) Foucault pagrįstą diskurso sampratą irgi apibrėžia kaip tam tikrą praktiką, kuri turi būti suvokiama labiau kaip kolektyvinė, o ne individuali realybė, nes diskursyvinė praktika egzistuoja socialinėse srityse ir konstruoja kolektyvines žinių tvarkas kaip *virš*individualias realybes. Vadinasi, veikėjo-tinklo, kaip kolektyvo, funkcionavimo rezultatas yra konkreti žinių tvarka, t. y. diskursas.

Diskusiją apie diskurso sampratą galima reziumuoti Jørgensen ir Phillips (2004) nuostata, kad apibrėžiant diskursą visuomet reikia atsižvelgti į konkrečią tyrinėjimo problemą ir specifiką. Čia pasirenkamas Howartha apibrėžimas, labai palankus empirinėje dalyje analizuojamam specifiniam fotografijos vartojimo būdai – „fotomenui“, kaip fotografijos sampratos karkasui. LTSR Fotografijos meno draugija per „fotomeno diskursą“ (nuotraukų grupės – teiginius – ir juos reguliuojančias konvencijas bei taisykles) formuoja pasaulio bei savęs, kaip grupės, suvokimą ir įteisina bei motyvuoja savo kolektyvinę veiklą. Žiūrint iš kitos pusės, pati veikla (veikėjo-tinklo funkcionavimas) ir yra specifinės fotografijos ribų apibrėžimas bei su ja susijusių reikšmių gaminimas objektų pavidalu.

Čia matosi ir tampri diskurso sąsaja su kitu dispozityvo elementu – stiliumi, tam tikrų medijos savybių rinkiniu, per kurį atsiskleidžia grupės pasaulėžiūra. Pagal klasikinį menotyros apibrėžimą, stilius yra pastovi formų, elementų ir savybių sistema, atskleidžianti menininko asmenybę bei platesnę grupės pasaulėjautą. Stilius yra grupės išraiškos priemonė, perteikianti ir įtvirtinanti moralines ir socialines vertybes per emociškai įtaigias formas (Schapiro 1994: 51–52). Meno sociologė Barbara Rosenblum, atlikusi fotografijos stilių susiformavimo tyrimą, teigia, kad „reikia suprasti socialines konfigūracijas (*arrangements*), kuriose fotografijos yra sukuriamos, tam, kad suprastume, kodėl jos atrodo būtent taip“ (Rosenblum 1978: 423). Ji domisi, kaip susiformuoja ir funkcionuoja konkretūs fotografijos stiliai: reklaminis, meninis, žurnalistinis. Stilių ji laiko socialinio proceso rezultatu, „susidedančiu iš numatomų savybių kombinacijų“ (Rosenblum 1978: 424). Rosenblum nubrėžia aiškų priežastingumo ryšį su institucija, kaip išankstinės fotografijos produkcijos sąlyga, todėl norint atskleisti fotomeno stiliaus susiformavimo ir egzistavimo priežastis reikia nagrinėti ne pavienes fotografijos, o visą fotografijos dispozityvą, t.y. jį sudarančių elementų (institucijos, taisyklių, nuotraukų ir t. t.) išsidėstymą. Vadinasi, stilius yra svarbus ne tik kaip komunikacinė konvencija, bet ir kaip dispozityvo elementas, siejantis diskursą su taisyklėmis ir institucija.

Diskurso tyrimo tikslas yra išryškinti teiginių ir vizualinių pasakymų grupes, kurios formuoja kontekstualią reikšmę ir kurių veikiamos žinios išverčiamos į materialias formas, t. y. fotografijas. Vizualiniams pasakymams savo ruožtu įtaką daro taisyklės, išdėstytos įvairiuose dokumentuose: nuostatuose, fotografijų vertinimo taisyklėse, institucijos įstatuose ir t. t., tad išanalizavus visą sistemą gautųsi pilnas diskurso, o jį papildžius kitais esminiais elementais – dispozityvo vaizdas. Be to, čia svarbi ir veikėjų grupės, kaip vientiso diskursą produkuojančio ir kontroliuojančio darinio, samprata, padėsianti susieti diskursą su veikėjo-tinklo teorijos sąvokomis.

Diskurso analizės operacionalizavimas

Diskurso analizės paskirtis, anot Teuno A. van Dijko, yra dvejopa: (1) ji įgalina komunikacijos ir verbalinės interakcijos formų bei mechanizmų analizę; (2) ji leidžia formuluoti esamo diskurso kritiką ir alternatyvas (cit. pgl. Telešienė 2005: 3). Čia vertingiausia pirmoji funkcija, kuri padėtų atskleisti fotografijos diskursą per jo materialias išraiškas – fotografijas ir reguliuojančias taisykles – bei atrasti santykį tarp jų ir kitų dispozityvo elementų, pvz., institucinių dokumentų, reguliuojančių diskurso (ir fotografijų) produkciją. Norint atskleisti diskurso struktūras ir šablonus, reikia pasitelkti turinio bei dokumentų analizes, kurios padės identifikuoti pagrindines diskurso temas ir struktūras. Tačiau prieš tai reikia operacionalizuoti diskurso analizę.

Diskurso teoretikas Siegfriedas Jägeris, vienas iš nedaugelio, bandžusių operacionalizuoti dispozityvo sąvoką, dispozityvo analizę bei jai giminingą kritiškąją diskurso analizę taip pat grindžia Foucault diskurso samprata. Pasak Jägerio, pagrindiniai kritiškosios diskurso analizės klausimai yra, „kokios apskritai yra žinios (įteisintos tam tikroje vietoje tam tikru laiku), kaip įteisintos žinios plėtojasi, kaip jos perduodamos, kokia jų funkcija konstruojant subjektą ir formuojant visuomenę bei kokią jų reikšmę visuomenės vystymuisi. Čia „žinios“ suprantamos kaip visokių tipų turiniai,

kurie sudaro žinojimą (vok. *Bewusstsein*), ir/ar visų tipų reikšmės, kurias atitinkami žmonės pasitelkia interpretuoti ir formuoti supančią realybę.“ (Jäger 2002: 32–33)

Taigi Jägeris apibrėžia diskursą kaip žinių srautą per laiko vienetą ir/ar visas saugomas socialines žinias, kurios lemia individualius ir kolektyvius (formuojančius) veiksmus ir vykdo bei panaudoja galią (Jäger 2002: 34). Patys diskursai yra institucionalizuoti, reguliuojami ir susieti su veiksmiais. Diskurso teoretikas Jürgen Linkas, kuriuo seka Jägeris, teigia, kad diskursas yra „instituciškai įtvirtintas kalbėjimo būdas priklausomai nuo to, kaip jis sąlygoja ir konsoliduoja veiksmą bei vykdo galią“ (Link 1983: 60). Vadinasi, institucijos analizė taip pat glaudžiai siejasi su diskurso analize, nes medijos diskursą reguliuoja, taigi ir formuoja institucija.

Nors dauguma teoretikų diskursą laiko kalbiniu konstruktą, fotografijos medijos analizėje svarbus vizualusis diskurso aspektas. Gilian Rose (2007: 142) teigia, kad vizualumą irgi galima laikyti tam tikru diskursu, kuris vienus dalykus padaro matomus, o kitus nematomus, o subjektai veikia tik tame matomumo lauke. Todėl fotografinio vizualumo arba tiesiog fotografijos diskursą galima nagrinėti taikant bendrąsias diskurso analizės prielaidas.

Foucault idėjomis paremtą, vadinamąją kritiškąją diskurso analizę (pagal Jäger, Maier 2009: 46–55), galima atlikti dviem pagrindiniais etapais:

- 1) **Diskurso pluošto struktūros analizė** (kiekybinė-apžvalginė, temų identifikavimas ir t. t.), kur diskurso pluoštas yra beveik lygiavertis diskurso sampratai, tik labiau konkretizuotas ir išreikštas. Diskurso pluoštas gali atspindėti vieną fotografijų tematiką, kurią dar galima skaidyti į potemes. Kiekvienas diskurso pluoštas turi sinchroninę ir diachroninę dimensijas. Sinchroninis pluošto pjūvis atliekamas atskleidžiant temų įvairovę konkrečiu laiko momentu. Keletas skirtingų pjūvių gali parodyti, kaip keitėsi konkretaus diskurso pluoštai. Kiekvienas sinchroninis diskurso pluošto pjūvis tam tikra prasme yra ir diachroninis, nes kiekviena tema turi savo genezę. Apskritai struktūrinė

diskurso pluošto analizė yra nukreipta tik į tam tikrus aspektus: tematiką, veikėjų skaičių, kolektyvinių simbolių naudojimą ir pan. Diskurso pluoštas susideda iš įvairių potemių, tad visų pirma jas reikia sugrupuoti. Kitas žingsnis yra nustatyti jų pasirodymo dažnį, o kartais – ir nebuvimą. Jei analizė yra diachroniška, reikia stebėti, kaip potemės pasiskirsto laike.

- 2) **Nuodugni pavyzdinių diskurso fragmentų analizė** (nuotrauka ar serija nuotraukų). Diskurso fragmentai sudaro diskurso pluoštą, tad šiai analizei atrenkami tipiški atitinkamo pluošto pavyzdžiai. Tyrinėtini aspektai ir keliami klausimai: institucinė struktūra – kontekstas (kodėl pasirinkta, kodėl tai tipinis pavyzdys, autorius ir t. t.), paviršinė struktūra (temos, temų sąsajos ir persidengimai, pavadinimas ir jo santykis su vaizdu), retorinės priemonės (kompozicija, kolektyvinis simbolizmas, naudojamos klišės ir metaforos (ar figūratyvumas), stilius, veikėjai), ideologiniai teiginiai (išreikšti turiniu).

Diskurso analizė užfiksuoja kokybinį intervalą, kas gali būti ir kaip yra pasakyta diskurso pluošte. Analizė yra baigta, kai ji nebeatskleidžia tolesnės informacijos ir naujų rezultatų (Jäger, Maier 2009: 51), t. y. kai tekstiniai ir vizualiniai teiginiai pradeda kartotis. Nors kokybinė turinio analizė yra diskurso analizės pagrindas, tačiau kartais praverčia ir kiekybiniai aspektai, pvz., kaip dažnai pasikartoja tam tikros temos, kurios priklausomai nuo savo intensyvumo įtvirtina specifines žinias. Pavyzdžiui, diachroninėje analizėje pasikartojimo dažnis gali padėti nustatyti tendencijas.

Taikant vieną iš diskurso analizės metodų – turinio analizę, „turinys“ analizuojamas „kaip socialinių ar institucinių diskurso produkcijos ir apskritai komunikacijos charakteristikų išraiška“ (Dijk 1985c: 10, cit. pgl. Telešienė, 2005). Taigi greta įvairių dokumentų, reglamentuojančių medijos produkcijos ir distribucijos procesus, būtina tyrinėti ir pačias fotografijas, kaip diskurso produkcijos išdavas, kurias reikia analizuoti tam, kad būtų apibūdintos konkretaus diskurso ypatybės.

Diskurso pluošto analizės tikslas – išnagrinėti paties diskurso gamybą ir retorinę organizaciją, t. y. pagrindinius teiginius, atvaizdų tipus ir temas, kurios yra identifikuojamos ir suskaičiuojamos (Rose 2007: 156–157). Tuo tarpu atliekant diskurso fragmento analizę, prasminga pasitelkti semiologines įžvalgas (Rose 2007: 74–105) ir kultūros studijoms būdingą požiūrį, kuriuo remiantis fotografijos nagrinėjamos neatskiriant jų nuo socialinio konteksto, kitaip tariant – nuo viso dispozityvo ir jo, kaip veikėjų tinklo, funkcionavimo. Iš esmės šios abi prieigos paremtos metodologine eklektika (Lister ir Wells: 2005: 61–90) ir nors jo nėra metodologiškai eksplicitiškos, o rezultatai yra subjektyvūs, tačiau gautas interpretacinės analizės rezultatų detalumas atlygina šiuos trūkumus.

Toliau poperacionalizuojant diskurso analizę, galima produktyviai įtraukti socialinės semiotikos sąvoką *logonominė sistema*, kurią Hodge'as ir Kressas apibrėžia kaip antrąjį pranešimų lygmenį, arba išsamiau – kaip „reguliuojantį taisyklių rinkinį, kuris nustato reikšmių produkcijos ir suvokimo sąlygas“ (Hodge, Kress 1988: 4). Taisyklės numato, kas turi teisę inicijuoti (gaminti ir skleisti) ar žinoti (priimti ir suprasti) reikšmes, apie kokias temas, kokiomis sąlygomis (kaip, kada, kodėl). Terminas „logonominis“ kildinamas iš graikų kalbos: *logos* čia reiškia mintį ar minties sistemą ir taip pat žodžius ar diskursą, per kuriuos mintis yra išreiškiama, o *nomos* yra kontroliuojantis ar nurodantis mechanizmas. Taigi logonominė sistema įgalina produkcijos ir suvokimo režimus, kiekvienu atveju tai – taisyklės, sąlygojančios šiuos du komunikacijos veiksmus. Logonominių taisyklių moko ir jas prižiūri tam tikri socialiniai agentai. Be to, jos negali būti nematomos ar paslėptos, nes kitaip neveiktų. Konkrečios medijos atveju paranku analizuoti taisykles, taip sužinant daugiau apie konkretaus diskurso produktus ir jų reikšmes. Taigi diskursas šiame kontekste yra visuomet apribotas logonominės sistemos, kuri su kitais elementais sudaro dispozityvo kompleksą. Logonominė sistema sukuria specifinį medijos produkcijos režimą, kuriame sukurti turiniai įgyja specifines reikšmes. Čia nagrinėjimo fotografijos dispozityvo logonomines taisykles atskleisti padės įvairių Fotografijos meno draugijos dokumentų, veikusių kaip

nurodymai ir gairės, kaip gaminti ir skleisti fotografijas (ir jų specifinės temos, fotografavimo būdai, stilius, žanrai ir t. t.), analizė.

Čia pateiktas pagrindines diskurso analizės prielaidas galima papildyti Wodak (Wodak 1996: 17–20; cit. pgl. Telešienė 2005: 4) įžvalgomis, jog kritiškoji diskurso analizė yra interpretacinė ir analizuoja galios bei vyravimo santykius ir jų išraiškas diskurse, o patys diskursai yra istoriški, todėl gali būti suprasti tik per santykį su konkrečiu kontekstu. Diskurso analize siekiama teksto (atvaizdo) ir jo socialinių sąlygų, ideologijų bei galios santykių ryšių analizės. Be to, analizės schemas ir metodų pasirinkimas visuomet yra eklektiškas ir pritaikytas specifiniams tyrimo tikslams (Williams 1999: 252).

Laikomasi nuostatos, kad tiek diskurso, tiek viso dispozityvo analizė yra brikoliažo principu taikoma metodologija, kur diskurso analizė persipina su faktų ir dokumentų interpretacija, galios dekonstrukcija ir kritine analize (Jäger 2009: 60). Todėl čia išdėstytas teorines (ir metodologines) nuostatas bus operacionalizuotos ir pritaikytos tik tuomet, kai jos bus susietos su konkrečia empirine medžiaga, t. y. atliekant dispozityvo analizę trečiojoje disertacijos dalyje.

Apibendrinant galima teigti, kad diskursas yra vienas iš esminių dispozityvo dėmenų, kuris atskleidžiamas remiantis diskurso analizės prieiga ir taikant turinio bei dokumentų analizės metodus. Diskurso analizė derinama su veikėjo-tinklo teorija ir pasitelkiami interviu, dokumentų analizės bei turinio analizės metodai, kurių visuma suformuoja kompleksinę dispozityvo analizės metodologiją.

2.2.5 Metodų derinimas

Visuminė dispozityvo, kaip heterogeniško sąveikaujančių dėmenų tinklo, analizė paremta veikėjo-tinklo teorijos metodologine prieiga, aprašymų bei žemėlapių/schemų, reprezentuojančių tinklą, sudarymu (nubraižymu) ir

diskurso analize. Dispozityvas yra analizuojamas pasitelkiant tokių metodų kompleksą:

- 1) Kokybinis pusiau struktūruotas interviu naudojamas nagrinėti institucijos veiklos mechanizmą, stilių ir filosofinius teiginius. Surinkti subjektyvūs teiginiai padeda atskleisti nagrinėjamo reiškinių kompleksiskumą ir veikėjų sąveiką su dokumentais (pastarųjų veikimą). Taip pat interviu metu išryškinami ne tik teiginiai, bet ir jų vertinimai, kurie padeda atskleisti veikėjų pozicijas. Gautų duomenų patikimumą didina motyvuotai pasirinkti veikėjai, tyrėjo pasirengimas ir nagrinėjamo reiškinių išmanymas, todėl prieš darant interviu būtina atlikti dokumentų ir tekstinio diskurso analizę.
- 2) Dokumentų analizė pasirinkta atskleisti institucijos ir institucinių taisyklių funkcionavimą ir jų įtaką diskursui, nes dokumentuose įrašyti pagrindinės kasdienės institucijos operacijos ir veiklos modeliai. Dokumentų analizė padidina interviu metu gautų duomenų patikimumą, nes leidžia palyginti juos su faktine informacija. Renkantis dokumentus analizei svarbus ne tik jų turinys, bet ir funkcijos bei jų, kaip veikėjų, reikšmė tinkle.
- 3) Kokybinio interviu ir dokumentų analizės metodai derinami, nes (1) norima padidinti gautų duomenų patikimumą bei (2) taip lengviau aprašyti veikėjo-tinklo susiformavimą ir dinamiką (interviu su veikėjais padeda atskleisti tinklo jungimosi motyvus, o dokumentuose pateikti statistiniai duomenys leidžia atvaizduoti tinklo masto kitimą). Paprastai veikėjo-tinklo raidai atskleisti taikomas stebėjimo metodas, tačiau šiuo atveju jis neįmanomas dėl tyrinėjamo reiškinių istoriškumo, todėl daroma prielaida, kad veikėjo-tinklų dinamiką padės atskleisti metodų derinimas. Taip pat šis metodų derinys parankus analizuojant technologines sąlygas. Be to, veikėjui-tinklui aprašyti ir atvaizduoti taikomi vizualizavimo ir žemėlapiavimo metodai, nes jie padeda atskleisti sudėtingas struktūras ir sąsajas tarp jų.

- 4) Tekstinio diskurso analizė, t. y. nagrinėjamo laikmečio straipsnių ir leidinių (šaltinių) analizė atskleidžia filosofinius teiginius ir nuostatas bei vyraujančias komunikacines konvencijas. Gauti rezultatai nuolat lyginami su dokumentų analizės metu gautais rezultatais taip padidinant tyrimo patikimumą. Kadangi norima surasti sąveikas tarp skirtingų dėmenų, ieškoma bendrų teiginių tarp tekstinio ir vizualinio diskurso. Diskurso analizė yra pripažinta viena pagrindinių dispozityvo nagrinėjimo priemonių.
- 5) Vizualinio diskurso analizė atliekama dviejų etapų turinio analize: pirmajame siekiama atskleisti diskurso pluošto temas, jų pasiskirstymą bei struktūrą, antrajame siekiama identifikuoti tipiškus diskurso fragmentus ir juos išanalizuoti. Tuomet ieškoma koreliacijos tarp gautų turinio analizės rezultatų. Apibendrinant visą dispozityvo vaizdą, ieškoma atitikimų bei sąsajų tarp skirtingų dėmenų analizės metu gautų rezultatų.

Šių metodų pasirinkimas ir derinimas sukuria adekvatų nagrinėjamo reiškinių vaizdą. Čia metodų suderinamumas atskleistas teoriškai, o detalesnės metodų taikymo sąlygos bus pristatomos greta konkrečios empirinės medžiagos trečiojoje dalyje.

Nagrinėjant medijos instituciją – LTSR Fotografijos meno draugiją – veikėjo-tinklo teorijos sąvokomis, bus galima atskleisti ryšius tarp atskirų institucijos elementų ir juos susieti su visu dispozityvu. Todėl čia svarbus įrankis yra dispozityvo, kaip veikėjo-tinklo, grafinis atvaizdavimas žemėlapiuose, kuris išdėliojus atskirus elementus ir nubrėžus ryšius tarp jų atskleidžia sąveikas, galėjusias pranykti tekstiniame aprašyme. Šis metodas (idėjų ir veikėjų žemėlapiavimas) padeda atskleisti dispozityvo esmę, juk dispozityvas yra ne jį sudarančių elementų suma, o tinklas, sunertas tarp jų.

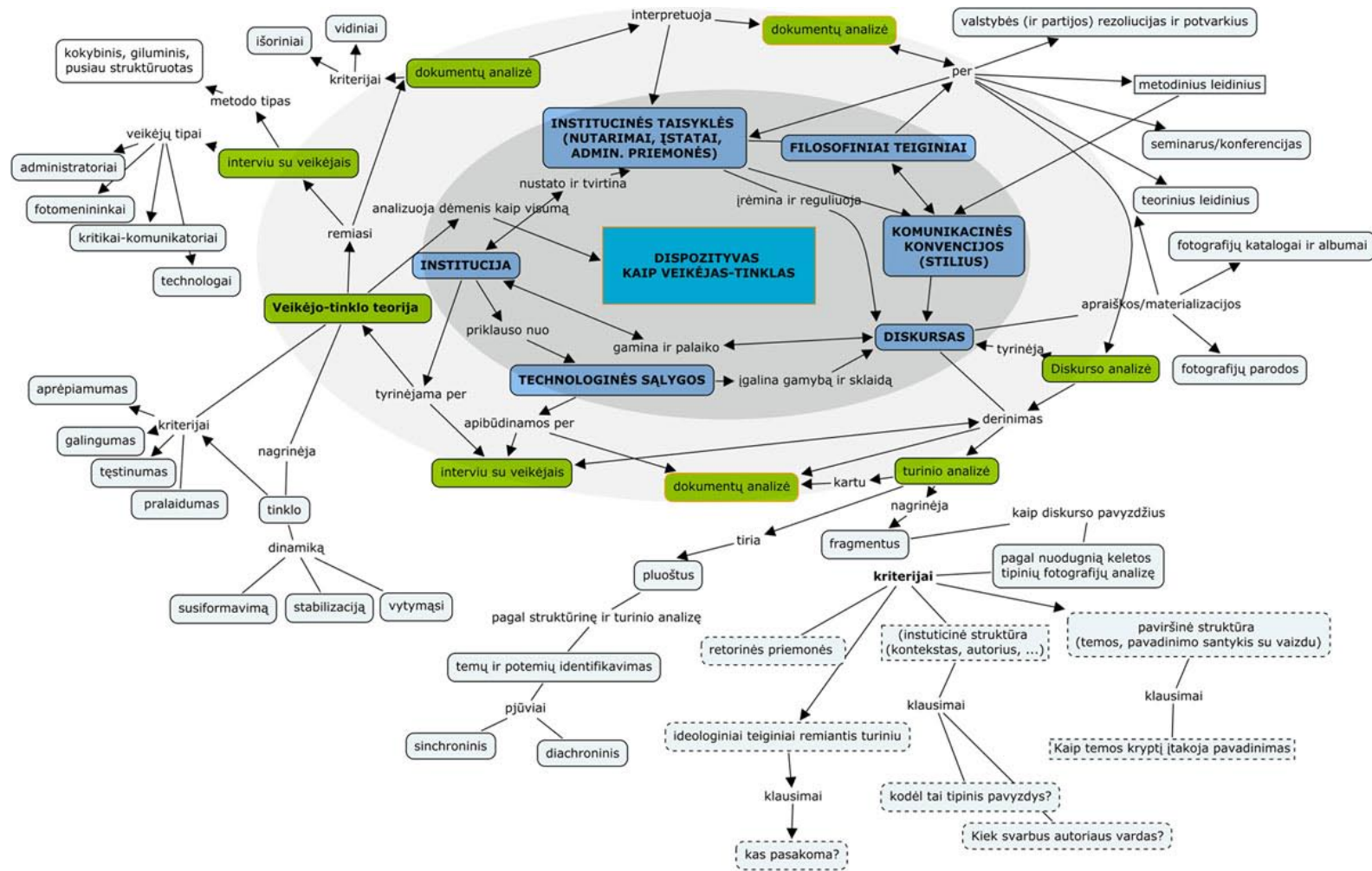
Paveiksle „Medijos dispozityvo modelio operacionalizavimas“ (pav. Nr. 5) atvaizduojama naudojamų analizės metodologijų ir metodų visuma

bei ryšiai tarp jų. Pilnavidurė elipsė žymi pagrindinius dispozityvo dėmenis: instituciją, diskursą, nutarimus, įstatymus ir administracines priemones (komunikacines konvencijas ir institucines taisykles), filosofines ir moralines nuostatas bei technologines sąlygas. Tuščiavidurė elipsė jungia visų metodų visumą į kompleksinę metodologiją, kuri bus taikoma konkrečiai medžiagai analizuoti. Šiame sąvokų žemėlapyje keliais sluoksniais atvaizduoti ryšiai tarp dispozityvo dėmenų bei metodų jiems analizuoti, jų kriterijų, klausimų ir objektų padeda atskleisti dispozityvo analizės visumą.

Šiame paveiksle akivaizdžiai matosi tinkliškas metodologijos charakteris. Sukonstruotą metodologiją taikant konkrečioms empiriniams duomenims, bus atliekama fotografijos dispozityvo analizė, leisianti atsakyti į klausimus apie įkontekstintą laiką ir erdvęje fotografijos medijos funkcionavimą, jo ypatybes bei padarinius. Pats žemėlapis yra gidas, vedantis per skirtingus dispozityvo dėmenis ir aiškinantis jų sąryšio logiką.

Apibendrinant galima teigti, kad metodologinės dalies diskusijose atskleistas ryšys tarp medijų mokslų, dispozityvo prieigos ir veikėjo-tinklo teorijos ir sukonstruotas medijos dispozityvo modelis yra galimas fotografijos medijos ir ją reguliuojančios institucijos (FMD) laiko ir erdvės kontekste analizės instrumentas, nes jis atspindi pagrindinę teorinio pagrindo (poststruktūralizmo) nuostatą – **norint suprasti objektą, reikia tyrinėti ne tik jį patį, bet ir žinojimo sistemas, kurios jį pagamino**. Tačiau šiai hipotezei patvirtinti reikia pasitelkti empirinius duomenis ir išnagrinėti, kaip visi elementai susijungia į vientisą fotografijos dispozityvą, XX a. septintojo–devintojo dešimtmečio Lietuvoje turėjusį galią produkuoti specifines žinias.

Paveikslas Nr. 5. Medijos dispozytyvo modelio operacionalizavimas



3. LIETUVOS FOTOGRAFIJOS DISPOZITYVO ANALIZĖ

Fotografija sovietmečio Lietuvoje buvo svarbi kaip visuotinės modernizacijos idėją atitinkantis menas ir medija: tiek turiniu, tiek pačiu komunikacijos mechanizmu. Mechaninis ir neribotas atvaizdų reprodukovimas, dokumentalumas, realistiškumas, įvaizdinimo automatizacija ir t. t. buvo svarbiausios medijos savybės, reikalingos vizualaus diskurso „industrializacijai“. Sovietinė valstybė veikė pagal modernizacijos logiką, nes „intensyviai plėtojo industrializaciją, kurią neišvengiamai lydėjo urbanizacijos, profesinės specializacijos, masinio švietimo ir aukštesnių formalaus išsilavinimo lygių plėtojimosi, biurokratizacijos bei komunikacijos procesai“ (Keturakis, Leonavičius 2002: 43). Fotografijos vystymasis, profesionalaus medijos vartosenos lauko susiformavimas ir jo institucionalizavimas taip pat atitiko daugumos modernizacijos procesų poreikį ir pobūdį.

Fotografija greta kinematografijos valstybinėms struktūroms buvo svarbi kaip medijų kultūros formavimosi katalizatorius, kurį buvo nesudėtinga kontroliuoti ir juo manipuliuoti. Kaip meno forma, fotografija buvo lengvai suprantama plačiajai auditorijai, nes jos konvencijoms perskaityti nereikėjo tiek daug konteksto supratimo ir specifinių žinių kaip, pavyzdžiui, tapybos ar skulptūros. Ne ką mažiau svarbus buvo ir fotografijos *prieinamumas* kiekvienam piliečiui, nes sovietinės kultūros ideologai akcentavo meno ir kultūros „partiškumą ir liaudiškumą“ (Matulytė 2005) – mėgėjų būrimasis į fotoklubus buvo skatinamas kaip laisvalaikio praleidimo būdas.

LTSR Fotografijos meno draugija (toliau – FMD) sovietmečio Lietuvoje buvo vienintelė institucija, kuri specializuotai užsiėmė fotografijos produkcija, distribucija ir edukacija. Jos veikla aprėpė profesionalią ir mėgėjišką fotografijos meno raišką intensyviai (visas medijos funkcijas) ir ekspansyviai (visos respublikos mastu). Todėl fotografiją analizuojant kaip

savarankišką mediją bei tyrinėjant jos raiškos kontekstą, pirmiausia būtina atlikti ją palaikančios institucijos analizę.

Tiriamosios dalies tikslas yra pritaikyti (bei patikrinti) dispozityvo modelį fotografijos medijos, funkcionuojančios tam tikru laikotarpiu (XX a. septintajame–devintajame deš.) ir tam tikroje socialinėje-kultūrinėje situacijoje, analizei. Kadangi analizuojama fotografija, pats medijos dispozityvas yra irgi charakterizuojamas pagal fotografijos ypatybes. Be to, analizuojant dėmesys koncentruojamas į vieną fotografijos rūšį – meninę fotografiją, nes būtent ji buvo kaip atskira sritis suformuota, institucionalizuota ir sistemingai palaikoma LTSR Fotografijos meno draugijos. Paveiksle „Fotografijos medijos vartojimo kontekstai“ (Nr. 6) pateikiamas išplėstinis fotografijos vaizdas, kurį sudaro fotografijos rūšys, žanrai, paskirtis ir sklaidos būdas. Ši schema sudaryta remiantis dokumentų analize ir interviu su veikėjais.

Paveikslas Nr. 6. Fotografijos medijos vartojimo kontekstai tyrinėjamu laikotarpiu



Šioje dalyje nagrinėjamas toks pagrindinis klausimas:

Kaip Lietuvoje XX a. septintajame–devintajame dešimtmečiuose funkcionavo FMD reguliuojama fotografijos medija, sukurdamą fotomeno diskursą ir vientisą stilių bei medijos infrastruktūrą?

Taigi siekiant išanalizuoti fotografijos dispozityvo, funkcionavimą, reikia atskleisti institucinius medijos funkcionavimo mechanizmus per organizacijos (FMD) ir jos veiklos suformuoto fotografijos medijos vartojimo būdo, stiliaus bei diskurso analizę. Technologinės sąlygos yra neatsiejamos nuo pačios fotografijos medijos struktūros, todėl jos analizuojamos kartu su kitais dėmenimis. Institucinės taisyklės ir filosofiniai teiginiai, palaikantys vientisą diskursą bei stilių, taip pat analizuojami kartu su pagrindiniais dėmenimis: institucija, stiliumi ir diskursu.

Prieš analizuojant fotografijos dispozityvą, reikia įvardinti pagrindinius jo sudedamuosius elementus, juos konkretizuoti, atsižvelgiant į prieinamą medžiagą ir šaltinius, ir nusibraižius visumos žemėlapi pradėti analizuoti fotografijos medijos konfigūraciją. Fotografijos dispozityvo analizė atliekama naudojantis antrojoje dalyje pateiktų metodų kompleksu, taikant jį surinktai medžiagai ir pasitelkiant kontekstą aptariančius šaltinius.

3.1 Fotografijos dispozityvo sandara ir analizės medžiaga

Fotografijos dispozityvas – istoriškai specifiška medijos konfigūracija susidedanti iš tinklo tarp institucijos, komunikacinių konvencijų, technologijos, reguliuojančių dokumentų ir gamybos bei sklaidos mechanizmų, kurie pasireiškia per tam tikrą diskursą ir sukuria specifinį medijos vartojimo būdą. Todėl objektui ištirti reikia pasitelkti didelės apimties medžiagą, kuriai sugrupuoti ir sąsajoms nutiesti skirta keletas vaizdinių schemų ir žemėlapių.

Pats fotografijos dispozityvas traktuojamas kaip tinklas, susidedantis iš šių elementų (konkretizuojamų remiantis medžiaga):

- 1) **institucijų** (pagrindinės (LTSR Fotografijos meno draugija) ir papildomų – veikiančių dispozityvą – LTSR Kultūros ministerija, kitos kūrybinės sąjungos);

- 2) **komunikacinių konvencijų, išreikštų per stilių** (moksliniai straipsniai apie fotografiją ir meną, straipsniai spaudoje, monografijos, interviu su veikėjais);
- 3) **diskursų** (fotomeno ir taikomosios fotografijos), materializuotų parodose, leidiniuose ir dokumentuose;
- 4) **šiuos dėmenis reguliuojančių** institucinių taisyklių, nutarimų (meninės fotografijos įvertinimo nuostatai), įstatymų (organizacijos įstatai, valstybės įstatymai), administracinių priemonių (vidaus darbo taisyklės, potvarkiai), filosofinių, moralinių ir mokslinių teiginių (teoriniai leidiniai apie fotografiją ir estetinės bei ideologinės nuostatos, išreikštos metodiniuose leidiniuose);
- 5) be to, šie dėmenys priklausė nuo **technologinių sąlygų** (fotografijos technologija, fotografijos gamybos laboratorijos, fotografijos medžiagos, distribucijos technologijos).

Didžiąją dalį dispozityvo dėmenų įmanoma atskleisti per dokumentus, todėl jie yra vieni svarbiausių analizės šaltinių. Aiškumo dėlei turimą dokumentinę medžiagą (praktiškai ji visa buvo išleista FMD) galima sugrupuoti pagal pobūdį:

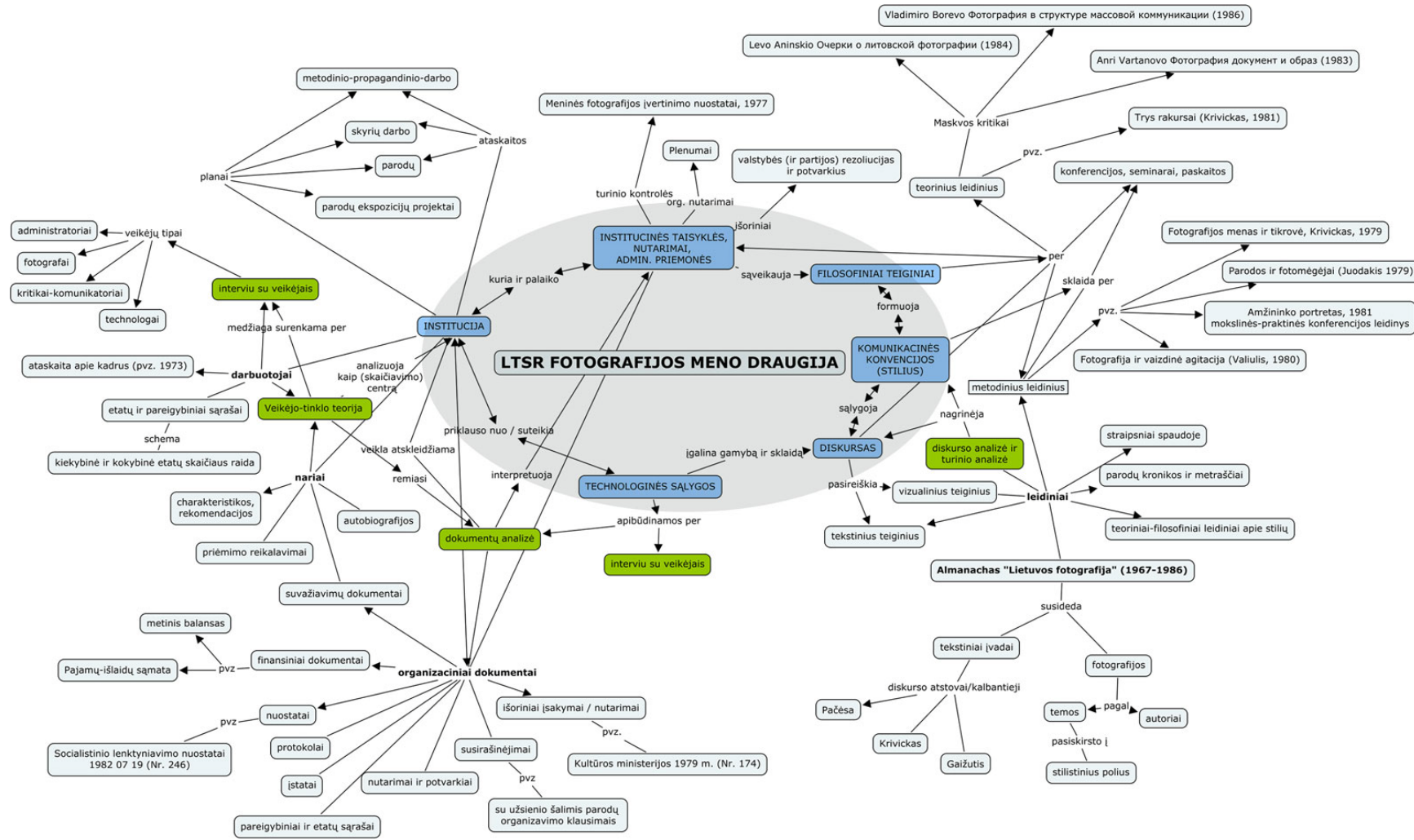
- 1) Su institucijos reguliavimu susiję organizaciniai dokumentai:
 - a. Draugijos įkūrimo dokumentai, įstatai, darbo taisyklės;
 - b. metinė apyvarta ir balansai;
 - c. darbuotojų etatų ir pareigybių bei atsakomybių sąrašai;
 - d. skyrių darbo planai ir ataskaitos.
- 2) Su fotografijų produkcija ir distribucija susiję dokumentai:
 - a. parodų bei leidybos planai ir jų ataskaitos;
 - b. propagandos ir metodiniai planai,
 - c. parodų (Lietuvoje ir užsienyje) kronikos.
- 3) Su fotografijos diskursu susiję dokumentai ir kiti institucijos leidiniai:

- a. metodiniai (edukaciniai) leidiniai, seminarų, plenumų ir konferencijų publikacijos (pvz., *Fotografija ir vaizdinė agitacija*, 1980);
- b. Meno tarybos ir meninės fotografijos įvertinimo nuostatai (patvirtinti 1977 m.).

Pirmosios dvi dokumentų grupės pasitelkiamos analizuojant instituciją, ją reguliuojančias taisykles, technologines sąlygas. Trečioji grupė daugiausiai analizuojama siekiant aprašyti diskursą ir jį reguliuojančius teiginius. Nors iš dokumentų galima susidaryti gana išsamų fotografijos dispozityvo vaizdą, tačiau jo funkcionavimui atskleisti ir ypač diskursui apibūdinti jų neužtenka. Pagal sukonstruotą metodologinę prieigą būtina atlikti pačių atvaizdų, fotografijų vizualinių (albumų) ir teorinių leidinių turinio analizę bei interviu su veikėjais. Iš albumų svarbiausi yra metraščiai-almanachai „Lietuvos fotografija“ (1967–1984), apibrėžiantys oficialų fotografijų diskursą. Taip pat kontekstui atskleisti reikalinga papildoma laikmečio teoretikų, kritikų ir menotyrininkų tekstų, publikuotų spaudoje ir kituose leidiniuose, analizė.

Schemoje „Fotografijos dispozityvo analizės medžiaga“ (pav. 7) visuma išdėstyta tinklo principu, kuriame matyti elementų sąryšiai. Be to, pačių elementų išdėstymas atitinka metodologinio instrumento schemą (pav. 5). Detalus surinktos medžiagos planas leidžia suprasti nagrinėjamo reiškinių kompleksiskumą ir sandarą.

Paveikslas Nr. 7. Fotografijos dispozityvo analizės medžiaga



Interviu metodo taikymas

FMD kaip veikėjui-tinklui analizuoti buvo pasitelktas ir kokybinio pusiau struktūruoto interviu metodas, pagrįstas 2 dalyje. Čia bus pristatytas jo atlikimo būdas, imtis bei pagrindinės klausimų gairės. Kadangi interviu gauti rezultatai yra naudojami visuose 3 dalies skyriuose, jo atlikimo specifiką būtina aptarti šios dalies pradžioje, tuo tarpu kitų metodų taikymas bus aptartas atitinkamuose skyriuose ir poskyriuose tam, kad būtų paprasčiau suvokti sąsajas tarp metodo ir gautų rezultatų.

Interviu respondentai buvo atrinkti pagal jų dalyvavimo diskurse aktyvumą (žr. žemėlapi – pav. 14) ir pagal užimamas pareigas organizacijoje bei ilgametį tęstinį darbą joje. Tyrimo imtis buvo Draugijos darbuotojai ir veiklos dalyviai, o pagrindinis atrinkimo kriterijus buvo nuolatinis jų dalyvavimas (administravimas, tekstų rašymas ir fotografijų kūrimas) visu analizuojamu laikotarpiu. Išanalizavus dokumentus bei atlikus pirminius žvalgomojus interviu, pagrindiniai veikėjai buvo suskirstyti į tokias grupes:

- 1) Administratoriai (Antanas Sutkus, Aleksandras Macijauskas);
- 2) Technologai (Stanislovas Žvirgždas, Jonas Ramoška);
- 3) Kritikai-komunikatoriai (Skirmantas Valiulis, Sigitas Krivickas);
- 4) Fotografai-kūrėjai (fotomenininkai: Romualdas Rakauskas, Algimantas Kunčius).

Tuomet buvo atlikti giluminiai interviu su dviem kiekvienos grupės atstovais. Kai kurie respondentai atliko keletą funkcijų, pavyzdžiui, Žvirgždas buvo ir administratorius, ir technologas, ir (vėliau) fotomenininkas, o Macijauskas ir Sutkus buvo ne tik administratoriai, bet ir fotomenininkai.

Kiekvienam respondentui buvo pateiktos dvi klausimų grupės: pirmasis – bendra informacija apie pačios organizacijos funkcionavimą, to laikmečio fotografijos kontekstą ir veikėjų santykį su juo. Antroji klausimų grupė buvo skirta kiekvienam veikėjų tipui atskirai, priklausomai nuo konkrečios veiklos, atsakomybių bei pareigų.

Pirminis – žvalgomasis interviu, kurio tikslas buvo surinkti ir patikslinti faktinę informaciją, atliktas su administratoriumi (atsakinguoju sekretoriumi) ir fotomenininku Stanislovu Žvirgždu, kritiku Skirmantu Valiuliu (vienu iš Draugijos steigėjų ir nuolatinio tekstų rašytoju), Kauno skyriaus pirmininku (administratoriumi) ir fotomenininku Aleksandru Macijausku.

Antrasis – konceptualus, naratyvinis interviu buvo atliekamas su svarbiais tinklo veikėjais (čia pateikiami ir jų atrinkimo motyvai):

- Antanu Sutkumi, centriniu veikėju: jis buvo ilgametis Draugijos, vėliau – Lietuvos fotomenininkų sąjungos vadovas, be to, publikavęs daugiausiai fotografijų ir surengęs parodų;
- fotomenininku Algimantu Kunčiumi, 10 metų dirbusiu Meno tarybos pirmininku ir pagal diskurse cirkuliuojančių fotografijų kiekį buvusiu vienu pagrindinių fotomeno veikėju;
- fotomenininku Romualdu Rakausku, vienu iš draugijos steigimo iniciatorių ir pagal cirkuliuojančių fotografijų diskurse kiekį buvusiu vienu pagrindinių fotomeno veikėju;
- kritiku Povilu Sigitu Krivicku, vienu iš draugijos įkūrėjų ir nuolatinio tekstų apie fotografiją rašytoju bei kritiku;
- Stanislovu Žvirgždu, pradėjusiu karjerą nuo technologo (nuotraukų spausdintojo) pareigų ir tapusiu aukšto lygio administratoriumi (atsakinguoju sekretoriumi);
- technologu Jonu Ramoška, vienu seniausiu organizacijos darbuotoju (nuo 1971 m.), be to, 14 metų dirbusiu Gamybos skyriaus viršininku.

Remiantis Steinaru Kvale (2007: 44), interviu baigiami daryti, kai pasiekiamas sodrumo taškas, t. y. kai tolimesni interviu pradeda suteikti mažai naujų žinių. Paprastai kokybiniam interviu atlikti užtenka nedidelės imties – 15±10 respondentų (Kvale 2007: 44). Sodrumo taškas šio metodo taikymo

metu buvo pasiektas atliekant devintąjį interviu, tad jis ir buvo paskutinis, nors nemažai pasikartojimų buvo jau ir septintajame interviu.

Prieš atliekant pusiau struktūruotą interviu buvo suformuotos tokios temų grupės, kurios priklausomai nuo interviu eigos išplėstos 2–5 klausimais:

- 1) Asmeninė-autobiografinė tema: veikėjo sąsaja bei santykis su fotografija ir FMD (narystės ir darbo santykiai).
- 2) Priežastingumo tema: kokia buvo fotografijos situacija XX a. septintajame dešimtmetyje ir kodėl kilo poreikis įsteigti organizaciją – FMD.
- 3) Institucijos veiklos naratyvas: kokios buvo kasdienės funkcijos, kaip kito veikla per dešimtmečius.
- 4) Medijos specifikos tema: kokia buvo technologijos įtaka fotografijai, kokios buvo fotografijos sąsajos su daile ir kitomis kūrybos sritimis.
- 5) Medijos gamybos tema: kokios buvo kūrybos sąlygos, kokią įtaką joms darė instituciniai mechanizmai.
- 6) Medijos sklaidos tema: parodos, leidiniai, socialinis užsakymas.
- 7) Konceptuali tema, sąvokoms ir jų santykiams atskleisti: fotografijos menas, meninė fotografija, žurnalistinė fotografija ir t. t.
- 8) Medijos turinio klausimai: populiariausios fotografijų temos, kas lėmė jų atsiradimą, ką buvo galima rodyti ir kodėl.
- 9) Fotomeno diskurso tema: prieinami leidiniai, kūrybos idėjos, įtakų fotomenininkams šaltiniai.
- 10) Specifinės temos pagal veikėją: Meno tarybos pirmininkui apie Tarybos veiklą, technologui apie technologinį kontekstą, kritikui apie leidinius bei kritiką ir pan.

Tokiu būdu, taikant interviu metodą, surinkta papildoma medžiaga, kuri padeda išsamiau atskleisti institucijos, kaip veikėjo-tinklo, funkcionavimą, technologines fotografijos sąlygas bei veikėjų sąveiką su diskursu.

Naudojantis surinkta medžiaga ir pasitelkiant veikėjo-tinklo teoriją galima iškelti pagrindinius klausimus, kurių atsakymas suformuos antrojo skyriaus turinį. Jo pagrindas yra institucijos, kaip vieno esminių dispozityvo sudedamųjų dalių, analizė. Kita svarbi dispozityvo sudėtinė dalis yra diskursas, kuris bus detalai nagrinėjamas ketvirtajame skyriuje. Tarp jų įsiterpia skyrius apie fotomeno stilių, kuris viena vertus yra viso diskurso kontekstas, kita vertus – pačios institucijos ir diskurso galios ir žinojimo sąveikos rezultatas. Taigi stilius čia yra terpė, turinti galią sąlygoti diskursą, nes stilius pasireiškia kaip komunikacinių konvencijų visuma, sąveikaujanti su konkrečiomis medijos savybėmis. Stiliaus apibūdinimas neatsiejamas nuo medijos analizės, nes jis susiformuoja iš tipišku pačios medijos ypatybių bei jų panaudojimo būdo ir istoriškai specifinio medijos konteksto. Be to, trečiojo skyriaus ketvirtame ir penktame poskyriuose atskleidžiami ir kiti veiksniai, formavę tiek instituciją, tiek diskursą – tai patys fotomenininkai ir jų intencijos, kurios yra neatsiejama veikėjo-tinklo dalis.

3.2 Fotografijos meno draugijos (FMD) susiformavimas ir įsitvirtinimas

Fotomeno sąvoka ir diskursas yra sukonstruotas institucinių mechanizmų ir pačių tinklo veikėjų, kurių sąveikos detali analizė leidžia atskleisti fotografijos, kaip medijos, funkcionavimą.

Fotomeno dispozityvo susiformavimas ir raida traktuojama kaip veikėjo-tinklo įsisteigimas ir dinamika, kur FMD ir fotomenas yra veikėjo-

tinklo dalis. FMD tinkle atlieka centrinio mazgo, dar kitaip vadinamo „skaičiavimo centru“, funkciją, o fotomenas yra pagrindinis jungiantysis elementas, pasklidęs tarp visų dėmenų. Todėl svarbiausias šio skyriaus uždavinys yra aprašyti ir išanalizuoti FMD kaip centrinio mazgo veiklą.

Veikėjo-tinklo teorijos keliamus klausimus pasitelkus kaip tyrimo gaires, galima pritaikyti FMD atvejo analizei:

- 1) Pirmasis klausimas, į kurį reikia atsakyti: kokiais būdais tinklas nugali pasipriešinimą ir sustiprėja iš vidaus, pasiekdamas darnumą ir tankumą – t. y. stabilizuojasi? Čia svarbi tinklą jungiančių elementų, susikertančių mazgų ir jų koncentracijos taškų, t. y. „skaičiavimo centrų“ (šiuo atveju draugijos valdymo ir kontrolės organų), analizė. Tinklo vidaus mechanizmus atitinka pačios institucijos, FMD, veiklos sekcijos ir jų vykdomas darbas, tad reikia nagrinėti, kaip susiformuoja pati organizacija ir kaip jos kasdieninės funkcijos (Meno tarybos, valdybos, prezidiumo, galerijų funkcionavimas) tampa atliekamos be trukdžių.
- 2) Antras klausimas: kaip tinklas organizuoja (sudėlioja) ir perteikia savo elementus? Be pačių elementų išskyrimo, čia būtina atskleisti, kaip vyksta komunikacija tinklo viduje: pvz., kaip perteikiamos idėjos, metodai, technologiniai gebėjimai ir, žinoma, žinios (kaip ir ką fotografuoti).
- 3) Tuomet galima iškelti klausimą, kaip tinklas apsaugo veikėjus nuo jų pačių interesų ir tampa tęstinis bei patvarus? Nagrinėjant šį klausimą, svarbu surasti tinklo pastovumo pagrindą (keliant hipotezę, kad tai galėtų būti vieninga fotografijos meno samprata) ir atskleisti jos galią ir gebėjimą egzistuoti ilgą laiką. Kaip ir kodėl FMD sugebėjo išlaikyti daugmaž vieningą fotografijos meno stilių, kuris iš esmės atitiko individualią raišką (fotografų intencijas) ir kolektyvinės auditorijos (valstybės ir visuomenės) poreikius?

- 4) Suradus tinklo patvarumo priežastis, svarbu atskleisti, kaip tinklas įtraukia kitus tapti dalininkais arba sekti jo programa. Čia verta analizuoti paties fotomeno, kaip medijos vartojimo būdo, patrauklumą bei naujų narių priėmimo sąlygas ir procesą. Tuomet iškyla klausimas, kaip tinklas suteikia savo savybes ir motyvacijas veikėjams (įsteigia tam tikrus vaidmenis – nuolat kartojamus scenarijus)? Tai išsiaiškinama nagrinėjant produkcijos ir distribucijos aparatą bei edukacijos principus.
- 5) Išnagrinėjus tinklo tęstinumą laike ir naujų veikėjų įtraukimą, reikia atsakyti į klausimą, kaip tinklas tampa transportuojamas ir „naudingas“, t. y. supaprastėja? Institucinė edukacija čia yra taip pat svarbus analizės objektas.
- 6) Ir galiausiai belieka aprašyti, kaip tinklas tampa funkciškai nepakeičiamas („vartininkas“ fotografams, norintiems tapti fotomenininkais). Čia slypi tinklo galios mechanizmas, išryškėjantis, kai kiekvienas naujas fotografijos veikėjas bando organizuoti(s) veiklą pats individualiai, tačiau neįstengia ir tampa tinklo veikėju.

Šie klausimai atsakomi ne tik šiame, bet ir vėlesniuose skyriuose, kuriuose nagrinėjant kitus dispozityvo elementus gautos išvados papildo veikėjo-tinklo teorijos efektyvumą ir išryškina dispozityvo funkcionavimo padarinius. Pavyzdžiui, diskursas yra veikėjo-tinklo funkcionavimo erdvė ir tuo pačiu rezultatas, nes diskursą nuolat (re)produkuoja galios ir žinių sąveika. Todėl klausimai apie diskursą bei jo galią įsiterpia tarp šių veikėjo-tinklo funkcionavimo klausimų ir yra nagrinėjami nuolatos. Be to, detalai diskurso analizei yra skirtas atskiras skyrius (3.4), kuriame bus aprašoma diskurso struktūra ir turinys.

Prieš pradėdant nagrinėti fotografijos veikėjo-tinklo susiformavimą ir instucionalizavimą, būtina apibūdinti to laikmečio fotografijos technologinį ir organizacinį kontekstą, kuris padės suvokti medijos produkcijos ir distribucijos ypatybes ir atskleis profesionalaus fotografijos medijos vartojimo poreikį. Tuomet bus išnagrinėtas fotografijos meno, kaip

medijos vartojimo būdo, susiformavimas, tapęs medijos institucijos įsteigimo priežastimi. Toliau nagrinėjama institucijos (FMD) veikla ir medijos produkcijos bei distribucijos procesai leis suvokti, kaip veikėjas-tinklas stabilizavosi ir tapo nepakeičiamu fotografijos diskurso gamintoju.

3.2.1 Technologinis ir organizacinis fotografijos kontekstas

Lietuvoje vientisą fotografijos dispozityvą iki XX a. septintojo dešimtmečio identifikuoti sunku, nes iki tol nebuvo sistemingos fotografinės veiklos. Viešajame gyvenime egzistavo praktiškai tik spaudos (žurnalistinė) fotografija, kuriai buvo taikomi griežti atrankos (teminės ir ideologinės) kriterijai¹² bei, žinoma, cenzūra¹³. Gamyklose ir įvairiose organizacijose bei susivienijimuose prie profsąjungų būdavo steigiami fotoklubai, tačiau jie burdavo fotografijos mėgėjus bei entuziastus ir jų veikla dažniausiai būdavo vidinė, tai reiškia, kad jų sukurtos fotografijos į viešumą retai patekdavo. Fotoklubai veikdavo saviveiklos principu ir buvo vienas iš būdų (greta šokių, choro ir t. t.) gamyklų ir įstaigų darbuotojams praleisti laisvalaikį. Profesionaliai ir sąmoningai dirbančių su fotografija buvo vos vienas kitas, tačiau pasireikšti kaip kūrėjai jie neturėjo jokių galimybių¹⁴. Tad apie fotografijos, o tuo labiau fotografijos meno dispozityvą iki XX a. septintojo dešimtmečio pabaigos sunkiai įmanoma kalbėti, nes nebuvo institucionalizuotos savarankiškos fotografijos praktikos.

¹² Margarita Matulytė (2005), „Totalitarinė fotografija: kova už sielas“ apie oficialią stalinizmo laikotarpio Lietuvos spaudoje skelbtą fotografiją. Straipsnyje analizuojami teigiamą socialistinę santvarką vaizduojančių fotografijų kriterijai bei konstravimo metodai.

¹³ Žr. Arūnas Streikus, „Sovietinė literatūros ir meno cenzūra Lietuvoje 1944–1955 m.“, in *Kultūros aktualijos*, 6(59), 2007. Arūnas Streikus, „Sovietinė literatūros ir meno cenzūra Lietuvoje 1956–1972 m.“, in *Kultūros aktualijos*, 1(60), 2008.

¹⁴ Apie kontekstą žr.: Margarita Matulytė, „Sovietinės fotografijos funkcijos ir specifika 1940–1953 m.“, in *Genocidas ir rezistencija*, Nr. 2003, Nr. 2 (14), p. 69–102, bei Margarita Matulytė „Lietuvių fotografijos meno raiška kultūros sovietizavimo kontekste (1958–1970 m.)“, in *Genocidas ir rezistencija*, Nr. 1(17), 2005, p. 7–33.

Kiekvienoje Tarybų Sąjungos respublikoje veikė unifikuota kultūros ir meno valdymo sistema, kuri sąveikaudama su vietine specifika ir iš centro (Maskvos) diegiama ideologija suformavo specifišką meno gamybos, sklaidos ir kontrolės mechanizmą. Panašiu būdu veikė ir vietinė biurokratija – nomenklatūra, kuri nors ir gaudavo įsakymus bei nurodymus iš Maskvos, funkcionavo pagal savas ilgainiui susiformavusias taisykles, tapusias savotiška kasdiene rutina (Ivanauskas 2008). Tačiau fotografijos atžvilgiu visoje Tarybų Sąjungoje aiškios ir vieningos politikos nebuvo, kadangi nebuvo jos veiklą koordinuojančios organizacijos, tad fotografinė veikla buvo fragmentiškai išsibarsčiusi po laikraščių ir žurnalų redakcijas bei mėgėjų fotoklubus.

Apskritai kūrybos sklaida viešumoje užsiimti individualiai buvo praktiškai įmanoma, todėl visi kūrėjai buvo suburti arba susiburdavo patys į atitinkamas kūrėjų sąjungas ir draugijas. Kiekviena viešai pasirodanti fotografija turėjo būti patikrinta įvairių kontroliuojančių institucijų, pavyzdžiui, FMD Meno tarybos (Interviu su Žvirgždu 2008-2). Be galimybės rengti parodas ir siųsti darbus į užsienį individas, priklausantis kūrybinei organizacijai, „įgydavo teisę nedirbti valdiško darbo, turėti dirbtuvę, pateikus pažymėjimą „Dailės“ krautuvėje nusipirkti dažų, teptukų, drobės“ (Lubytė 1997: 10). Analogiškas teises turėjo ir vėliau įsikūrusios FMD nariai, kuriems organizacija suteikė galimybę ne tik rengti parodas, bet ir užsidirbti pragyvenimui, duodama taikomuosius fotografijos užsakymus ir suteikdama fotografinių medžiagų.

Technologinės sąlygos

Menkas fotografijos technologijos išsivystymas Tarybų Sąjungoje lėmė tai, kad kasdienybėje fotografiniai atvaizdai cirkuliavo daugiau kaip objektai (atvaizdai, susieti su konkrečia laikmena – fotopopieriumi) nei kaip informacija (atvaizdai, turintys reikšmę daugiau dėl savo turinio ir funkcionuojantys kaip nematerialūs vertės objektai). Nedidelis nuotraukų kiekis ir neintensyvi sklaida visuomenėje iš esmės atitiko industrinės visuomenės būklę: fotografijos buvo laikomos lygiavertėmis kitiems fiziniams

objektams, o ne nenutrūkstančiu ir iš dalies nevaldomu informacijos srautu. Kiekviena viešai pasirodanti fotografija buvo svari ir vertinga, nes, nepaisant pačios medijos neriboto reprodukuojamumo galimybės ir logikos, ji buvo priklausoma ir nuo turinio kontrolės institucijų, ir nuo ekonominės tikrovės – nuolatinis fotografinių medžiagų ir spaudos galimybių deficitas ribojo atvaizdų sklaidą. Lyginant su XX a. septintojo–devintojo dešimtmečio Vakarų visuomenėmis, kur jau buvo konstatuojamas naujas visuomenės raidos etapas – postindustrializmas (Bell, *The Coming of Post-industrial Society*, 1973), informacinės visuomenės priešaušris ar postmodernizmas (Lyotard, *La Condition postmoderne: Rapport sur le savoir*, 1979; liet. *Postmodernus būvis*, 1993), matyti akivaizdus medijos gamybos, sklaidos ir vartojimo skirtumas.

Lietuvoje sovietmečiu nebuvo fotografijos paslaugas atliekančių laboratorijų tinklo (Vilniuje buvo tik 2 foto-kino laboratorijos), tad nuotraukas praktiškai visi turėjo spausdinti namie, o tam reikėjo specialios įrangos ir žinių. Vienintelė galimybė buvo ieškoti fototechnologų, kurie spausdino nuotraukas pagal užsakymą. Pasak profesionalaus laboranto ir fotomenininko Stanislovo Žvirgždo (technologinį kontekstą apibūdinantys skaičiai čia pateikti remiantis interviu su Žvirgždu 2008-1), Vilniuje tyrinėjamu laikotarpiu buvo 14 fotoateljė, bet jose tik fotografuodavo gyventojus. Fotografijų atspausdinimą kaip paslaugą siūlė Buitinio aptarnavimo centrai, tačiau irgi nebuvo išvystyto jų tinklo. Vilniuje veikė tik 1 Buitinio aptarnavimo centras, kuris atlikdavo visas fotografines paslaugas gyventojams ir jame dirbo tik 15 fotografų-laborantų. Paslaugų įmonėse dažniausiai dirbdavo fotografai-technologai, skirstomi į 5 kategorijas, 6-oji kategorija buvo fotomeistras, o 7-oji – aukščiausios kategorijos fotomenininkas, kurių Lietuvoje 1970 metais buvo tik 5, nes juos buvo brangu išlaikyti dėl didelės algos (Interviu su Žvirgždu 2008-1). Vadinasi, fotografijos menas ir jį atliekantis žmogus buvo iš esmės priklausomas nuo technologinio meistriškumo, nes tik perėjęs 6 technologines kategorijas, galėdavo tapti fotomenininku. Todėl fotografinių atvaizdų gamybos (ir sukūrimo – fotografavimo) procesas buvo iš esmės

personifikuoto manualinio pobūdžio, nes kiekvienam jo etapui įgyvendinti reikėjo specialisto rankų darbo.

Technologinis fotografavimo ir fotoaparatus sudėtingumas apribojo nuotraukų gamybą ir sklaidą ne tik kiekybiškai, bet ir socialinio paplitimo prasme. Reikėdavo skirti daug laiko technologiniam procesui perprasti, kol buvo galima pereiti prie kūrybinių-idėjinių klausimų. Dauguma fotografų mėgėjų buvo vyrai, turintys žinių, kaip galima technologiškai sukurti (nufotografuoti ir atspausdinti) fotografinį atvaizdą bei gebantys tai padaryti patys savarankiškai. Nors Tarybų Sąjungos šūkis buvo „Kiekvienai šeimai po fotoaparatus“ (Interviu su Žvirgždu 2008-1), tačiau praktiškai masinė fotografija (šių dienų prasme) neegzistavo, nes nebuvo patogių automatinių fotoaparatus, išvystyto fotografijos paslaugų ir minilaboratorių tinklo, o namų sąlygomis atspausdinti nuotraukas galėjo ne kiekvienas. Jei ir galėdavo, tai būdavo daroma labai ribotais kiekiais dėl medžiagų stygiaus ir ilgo proceso. Vadinasi, Tarybų Lietuvoje fotografija komunikacijos sistemoje buvo žymiai silpnesnė medija nei to paties laikotarpio Vakarų visuomenėse, kur buvo išvystytas minilaboratorių tinklas ir fotografuoti galėjo tikrai kiekvienas, nes visą technologinį procesą atlikdavo specialistai minilaboratorijose. Vakaruose fotografijų gamybos procesas buvo automatizuotas ir atsietas nuo paties fotografavimo veiksmo, o fotografui (vartotojui) tereikdavo tik nuspausti mygtuką. Šis veiksmas buvo juo paprastesnis dėl technologiškai pažangesnių automatinių fotoaparatus.

Technologinės sąlygos sovietmečio Lietuvoje fotografijos kūrimui buvo lemiamą įtaką, nes be jų nebuvo įmanoma ne tik profesionaliai kurti atvaizdus, bet ir pereiti į tolimesnį etapą – kūrybinių klausimų sprendimą, todėl atsirado poreikis išspręsti šią problemą kolektyviniu būdu.

Organizacinis kontekstas

Iki LTSR Fotografijos meno draugijos įsikūrimo, be LTSR Žurnalistų sąjungos fotosekcijos ir žurnalų bei laikraščių redakcijų, fotoklubai

Lietuvoje ir visoje Tarybų Sąjungoje buvo vienintelė oficiali ir organizuota fotografijos raiškos bei medijos vartojimo forma.

Rusų fotografijos teoretiko Valerijaus Stignejevo (2005: 68–69) teigimu, visoje Tarybų Sąjungoje XX a. šeštajame–septintajame dešimtmetyje vienintelė viešai rodomos fotografijos rūšis buvo fotožurnalistika. Tik vėliau pradėjo aktyviai kurtis fotomėgėjų klubai, kurių veikla davė atspirtį meninei fotografijai, bet ji vis tiek liko „fotožurnalistų provincija“. Be to, ir pirmosios meninės fotografijų parodos buvo surengtos žurnalistų iniciatyva, tad galima sakyti, fotožurnalistika buvo viena iš pagrindinių meninės fotografijos kilmės bei įtakos šaltinių, nes žinojimas, kaip naudoti mediją, atėjo būtent iš žurnalistinio diskurso. Egzistavo ir atvirksčias raidos scenarijus: nemažai fotografų mėgėjų, pradėję veiklą fotoklubuose, vėliau tapdavo lyderiaujančiais fotožurnalistais, tad mėgėjiška fotografijos veikla buvo savotiška saviedukacijos forma, nes ir aukštosiose mokyklose fotografija dėstoma nebuvo.

Fotoklubus materialiai rėmė įvairios kultūrinės organizacijos bei profesinės sąjungos. Be to, dažna profsąjunga turėjo savo fotoklubą, tačiau visų jų veikla apsiribojo tik laisvalaikiu, nes visi nariai turėjo kitas profesijas: mechaniko, inžinieriaus, gydytojo, mokytojo ir t. t. Valstybė buvo pagrindinė fotoklubų finansuotoja – suteikdavo patalpas, nupirkdavo fotografijos įrangą, apmokėdavo parodų rengimo ir dalyvavimo seminaruose išlaidas.

Kūrybiška ir laisvesnio turinio fotografija egzistavo tik fotoklubuose. Jei fotomėgėjai susidomėdavo fotografija ir skirdavo jai daugiau laiko, jie galėdavo tapti profesionalais, tačiau turėdami tik vienintelę galimybę jais išlikti – dirbti kaip fotožurnalistai. Stignejevas pabrėžia, kad tik vienintelėje Lietuvoje, kur egzistavo LTSR Fotografijos meno draugija, jai priklausantys fotografai galėjo būti laikomi fotografijos profesionalais, nors ir nedirbdami valstybinio darbo (Stignejev 2005: 69). Visoje Tarybų Sąjungoje, pasak Stignejevo, fotomėgėjai, klubuose kurdami meninę fotografiją, vis tiek turėdavo paklusti valstybinei ideologijai ir fotožurnalistikos estetikos principams, kurie buvo reiškiami spaudoje (pvz., tokiuose žurnaluose ir

laikraščiuose, kaip *Sovetskoje Foto, Pravda, Izvestia, Sovetskaja kultūra* ir kt.). Iš esmės iki institucionalizacijos „fotografijos meną Lietuvoje kūrė fotožurnalistai ir mėgėjai“, kurių veiklą organizavo fotoklubai (Matulytė 2005: 31).

Taigi Lietuvoje institucijos (FMD) sukūrimas ir jos veikla buvo esminis impulsas fotografijai, kaip savarankiškai medijai, susiformuoti ir fotomeno diskursui kurtis, nes ji, atstovaudama dispozityvą, ne tik įsteigė ir įteisino fotomenininko profesiją, bet ir prisidėjo prie fotomeno estetikos principų kūrimo. Vadinasi, nors prielaidos fotomeno diskursui susikurti egzistavo, tačiau iki XX a. septintojo dešimtmečio pabaigos dispozityvas nefunkcionavo, nes nebuvo institucionalizuotos ir pripažintos fotomeno praktikos.

3.2.2 Fotomenas kaip specifiskas medijos vartojimo būdas

Fotomeno, kaip medijos vartojimo būdo, pradžia žymi pagrindinių veikėjų pasirodymas diskurse. Tai XX a. septintojo dešimtmečio pabaigoje aktyviai kurti pradėjusi jaunų fotografų karta (kurių veiklos pradžia buvo LTSR Žurnalistų sąjungos fotoklubas/sekcija) – Antanas Sutkus, Algimantas Kunčius, Vilius Naujikas, Aleksandras Macijauskas. Norint įteisinti kuriamos fotografijos stilių ir padėti pamatus fotografijai, kaip nepriklausomai saviraiškos medijai, (su intencija kurti fotografijos meną), buvo reikalingas institucinis palaikymas. „Visa fotografinė atmosfera [prieš Draugijos įkūrimą] buvo gana nyki. Laikraštininkai darė informaciją, kur meno visiškai nereikėjo. O mums norėjosi to meno <...> ir svarbiausia – su lietuviška atributika [motyvais].“ (Interviu su Rakausku 2009)

Pirmasis besiformuojančio fotomeno diskurso artefaktas buvo 1967 m. išleistas fotografijų almanachas-metraštis *Lietuvos fotografija*. Tai bene pirmasis leidinys, kuris siekė pristatyti išskirtinai Lietuvos fotografiją kaip savarankišką mediją ir aptarti ją kaip reiškinių, nes iki šiol leisti fotografijų leidiniai ir albumai buvo arba teminiai ir/ar reprezentaciniai (pvz., *Vilniaus*

šiokiadieniai, Sutkus ir Rakauskas, 1965), arba proginiai (pvz., LTSR 20-mečio proga išleistas fotoalbumas *Lietuva šalis gražioji*, Vilnius, 1960). Almanacho tiražas – 10 000 vienetų ir apimtis – 42 autorių 113 fotografijų buvo svarūs kiekybiniai besiformuojančios diskurso galios įrodymai. Leidinyje publikuotos tekstų santraukos rusų, anglų, prancūzų ir vokiečių kalbomis rodo ketinimą pristatyti pasauliui Lietuvos fotografiją kaip eksportinę prekę, tai reiškia, atvaizdų kontrolė turėjo būti dar didesnė nei paprastai, nors gal būtent dėl to buvo išvengta atvirai ideologiškų atvaizdų (Lenino paminklų ir pan.).

Sudarytojas Sigitas Krivickas pirmojo almanacho įvade rašo, kad tų dienų fotomeniui būdingos dvi tendencijos: (1) dėmesys turiniui ir temai – tai fotoreportažas ir (2) akimirkos įspūdis bei kartu šviesos ir šešėlių žaismas (Krivickas 1967) – čia turimos omenyje estetiškos atvaizdo ypatybės. Jau pirmajame fotografijos leidinyje akcentuojamos socialistinio realizmo veikiamos meninės fotografijos estetiškos nuostatos: (1) svarbiausias jos objektas yra žmogus, o dar tiksliau darbo žmogus, ir (2) „meninė fotografija turi vien jai būdingą savybę: ji visiškai tiksliai atspindi konkrečią tikrovę“ (Krivickas 1967). Taigi, iš įvado matyti, kaip buvo formuojamas fotomeno diskursas, t. y. kokiomis nuostatomis ir principais remiantis vertinama meninė fotografija. Krivickas išskiria dar vieną svarbią savybę (faktorį), kuri jau priklauso nuo paties fotografo – tai yra „mokėjimas konkrečių faktų apibendrintai, meniškai įprasminti“ bei „gyvenimo tiesą paversti menine tiesa“. Tad jau pačiame įvade, kurį galima laikyti programiniu to laikotarpio tekstu, žyminčiu diskurso ašį, pabrėžiama, kad fotografijos medijai yra svarbu:

- 1) fotografo intencija ir gebėjimas ją išreikšti;
- 2) fotografijos turinys – tema;
- 3) fotografijos vartojimo pobūdis – stilius.

Krivickas (1967) teigia, kad šio leidinio tikslas yra dvejopas: fotografijos meno sklaida („supažindinti su geriausiomis įvairių žanrų nuotraukomis“) ir auditorijos ugdymas bei fotografijos raštingumo kėlimas („paskatinti plačiąją visuomenę reikliau žiūrėti į šią meno šaką“). Jis

akcentuoja diskurso plėtros poreikį ir žiūrovų, kaip būtinos grandies žinių gamybos procese, įtraukimą, nes tik užsiimant fotografijos meno, kaip specifinio medijos vartosenos būdo, sklaida, įmanoma užtikrinti jo tęstinumą.

Bepradedančio formuotis fotomeno diskurso teiginių cirkuliaciją užtikrina netrukus po almanacho išleidimo viename svarbiausių kultūros žurnalų *Kultūros barai* pasirodžiusi filosofo Romualdo Ozolo recenzija, pavadinimu „Lietuvos fotografija“. Kritikas, kaip ir metraščio įvado autorius, palaiko ir formuoja diskurso karkasą, pritardamas to laikmečio kontekstinėms socrealizmo nuostatoms ir teigdamas, kad „brandžiausi šio almanacho <...> darbai yra būtent tie, kuriuose fotografas net ir reportažiniu metodu dirbdamas, su dailininkui būdingu atidumu organizuoja kadrą, išlaukdamas iki tos lemtingos sekundės, kada natūra „prakalba“ taip, kaip fotografas tikėjosi“ (Ozolas 1968: 4). Jis akcentuoja fotografijos sąsajas su realybe, taip teigdamas, kad fotografo intencija iš esmės turi atitikti tik pačiai medijai būdingą funkciją – aplinkos stebėjimą ir įrašymą.

Teksto pradžioje Ozolas kritikuoja leidinyje ryškia žurnalizmo įtaką, kuri suteikė albumui eklektiškumo ir jo nepraturtino „nei jausmu, nei savitesne gyvenimo situacija“. Kritiką papildė pastebėjimas, kad apskritai kultūriniam ir visuomeniniam gyvenime fotografijos medijai trūko savarankiškumo, nes „daugeliu atvejų fotografija atlieka utilitarinį grafišką ar informacinį vaidmenį“ (Ozolas 1968: 4). Be to, tame laikmetyje tarp žurnalistų ir fotografų menininkų tvyrojo idėjų įtampa dėl fotografinių atvaizdavimo principų, o Ozolo teiginiai palaikė pastaruosius. Galiausiai, reziumuodamas straipsnį, Ozolas pabrėžia, kad iki šiol nebuvo nė vieno specialaus meninės fotografijos leidinio, o fotografai su žiūrovais bendravo tik parodose ir periodinėje spaudoje. Tad jo straipsnį apie šio leidinio pasirodymą galima įvertinti kaip pirmąjį žingsnį diskurso kūrimo link bei tolimesnio jo tęstinumo siekį, nes tekste išreiškiamas profesionalios meninės fotografijos sklaidos poreikis.

XX a. septintojo dešimtmečio pabaigoje įvyko ir keletas svarbių parodų, kurias galima laikyti diskursyviais įvykiais, lėmusiais viso diskurso

atsiradimą. Pirmoji buvo paroda *4 fotografai* Lietuvos dailės muziejuje 1968 m. sausio mėnesį, kurioje dalyvavo 4 jauni fotografai: Antanas Sutkus (g. 1939), Algimantas Kunčius (g. 1939), Vilius Naujikas (g. 1940) ir Romualdas Rakauskas (g. 1941). Nors jie dirbo spaudoje ir buvo laikomi fotožurnalistais, patys teigė, kad ši paroda yra „meninės fotografijos“ paroda. Iš parodos bukletu matyti, kad fotografijos skyrėsi nuo viešumoje (dažniausiai spaudoje) publikuojamų fotografijų, nes jose vyravo etnografiniai motyvai, kasdienybė, lyricizmas bei humanizmas. Fotografijų temos daugiausia – gamta, kaimo žmonės ir žymių žmonių portretai. Fotografijų pavadinimai dažniausiai konkretūs, įvardijantys vaizduojamą objektą (pvz., „Apsnigta žolė“, „Vincas Mykolaitis-Putinas“, „Strėva. Peizažas“, „Kaukių drožėjas Kvasas“), tik Rakausko pavadinimai buvo abstraktesni, orientuoti labiau į nuotaikos (pvz., „Vienatvė“, „Svajos“, „Skausmas“) nei objekto apibūdinimą. Dauguma fotografijų atliktos „sugauto kadro“ ar „pamatyto vaizdo“ principu, tad čia akivaizdus jų panašumas su viešumoje vyravusia žurnalistine fotografija, tačiau kitokios temos jas iš esmės leido įvardinti kaip naujo medijos vartojimo būdo apraišką. Vis dėlto nors naujas diskursas jau buvo pradėjęs formuotis, dar buvo galima teigti, kad parodoje stipri žurnalistinių darbo principų įtaka tiek vizualiniam – atvaizdo sukūrimo, tiek tekstiniam – įvykio-objekto aprašymo lygmeniui.

Viena iš labiausiai išreikštų diskurso užuomazgų galima laikyti *Kultūros barų* 1969 metų sausio mėnesio 1 (49) numerį, kurio pagrindinė tema buvo „Fotografijos menas“. Šis LTSR Kultūros ministerijos mėnesinis žurnalas, leidžiamas nuo 1965 m., buvo vienintelis profesionalus periodinis kultūros leidinys, atspindėjęs Lietuvos kultūrinį gyvenimą ir pateikęs oficialų jo vaizdą, t. y. turėjęs stiprią galią legitimuoti naujų diskursų atsiradimą. Šiame teminiame numeryje fotografijos meno reiškiniui pristatyti ir jo problemoms spręsti iš viso buvo skirta 16 puslapių. Du svarbiausi straipsniai yra fotografų, kritikų ir politikų pokalbis prie apskritojo stalo „Fotografijos menas“, kurio pagrindinė mintis yra būtinybės steigti meninę fotografiją besirūpinančią organizaciją išreiškimas, ir fotografų Rimanto Dichavičiaus, Algimanto

Kunčiaus ir Aleksandro Macijausko tekstiniai-vizualiniai pasvarstymai, kas yra fotografijos menas.

Apskritojo stalo diskusijoje dalyvavo to laikmečio skirtingų kultūros sričių autoritetai: filosofas Romualdas Ozolas, žurnalistas ir fotografijos kritikas Sigitas Krivickas, dailininkai Augustinas Savickas ir Feliksas Daukantas, „Minties“ leidyklos vyr. dailininkas A. Gedminas, dailininkas-konstruktorius J. Urbonas, poetas Sigitas Geda, fotografai Liudvikas Ruikas bei Antanas Sutkus ir galiausiai LTSR Kultūros ministras Lionginas Šepetys. Pašnekovų funkcija buvo legitimuoti fotografiją kaip naują meno priemonę, remiantis kuo daugiau skirtingų pozicijų: nuo teorinių iki kūrybinių ir politinių.

Diskusijos pabaigoje Antanas Sutkus, apibendrindamas visas fotografijos meno problemas, teigia jas kylant iš to, kad „meninė fotografija tebėra palikta atskirų asmenų iniciatyvai ir egzistuoja saviveiklos pagrindais“. Argumentuodamas, kad fotografijos parodos vyksta jau keletą dešimtmečių ir tik asmeninėmis pastangomis, ir kad vienintelis būdas užsiimti menine fotografija yra tik spauda (iki šiol buvusi „vienintelis šio meno vartotojas“), jis akcentuoja būtinybę fotografijai tapti savarankiška medija, apibūdina fotografijos meno tolesnio vystymosi perspektyvą (galimybę atstovauti Respublikai šalyje ir užsienyje) ir iškelia profesionalaus požiūrio į meninę fotografiją poreikį. Galiausiai reziumuoja, kad „meninės fotografijos srityje dirbantiems žmonėms būtina susiburti į juridiskai įteisintą vienetą. Tik tokiu keliu išspręsimė praktines kūrybinio darbo problemas ir sudarysimė normalią, kūrybišką atmosferą sėkmingam mūsų fotografijos meno vystymuisi.“ (Kultūros barai 1969: 7)

Apskritai ši diskusija gerai reprezentuoja tuometines nuomones apie fotografijos meną, kaip savarankišką sritį, ir yra ypač svarbi priešasčių kurti savarankišką organizaciją, kuri rūpintųsi fotografija kaip nepriklausoma menine kalba, koncentracija. Tai diskurso kūrimosi pradžios taškas ir svarbi ano meto ikidiskursyvinių įvykių ir idėjų apžvalga. Maždaug po metų nuo diskusijos pasirodymo spaudoje, jos vaisingumą patvirtino 1969 m. spalio mėn.

8 d. įkurta LTSR Fotografijos meno draugija. Taigi iš esmės institucijos įkūrimas ir fotomeno diskurso legitimacija vyko saveikaujant skirtingiems dispozityvo elementams: pagrindinių teiginių ir nuostatų paviešinimas pradėjo naują diskursą, kuris savo ruožtu įgavo galios ir sudarė prielaidas organizacijai susikurti.

Fotomenas: fotografiją apibūdinančių sąvokų daugia- prasmiškumas

Kuriantis draugijai oficialiai ir viešai pradėta naudoti „fotografijos meno“ sąvoką. Prie žodžio „fotografija“ pridėtas „menas“ patikslino ir nurodė fotografijos rūšį ir pobūdį. Draugijos iniciatyvinė grupė norėjo atsiriboti nuo „tiesiog fotografijos“, kuri tuo metu dažniausiai buvo suprantama kaip žurnalistinė-informacinė.

Junginys „fotografijos menas“ gali būti suprantamas dviprasmiškai: ar vartojant jį turima omeny meistriškai atlikta, profesionali fotografija ir visa jos sritis (kitai tariant, profesionalus ir meistriškas gebėjimas panaudoti mediją), ar tai vis dėlto meno sritis, kurioje fotografija pasitelkiama kūrybiškai kaip raiškos priemonė. Įtraukiant į vartoseną dar vieną sąvoką „meninė fotografija“, būtų galima išspręsti šią problemą, priskiriant jai antrąją sąvokos „fotografijos menas“ reikšmę, tačiau pačios Draugijos dokumentuose ši skirtis nėra akivaizdžiai akcentuota ir pakaitomis sinonimiškai vartojami abu junginiai. Viena aišku, kad ši painiava atsiranda būtent dėl fotografijos medijos specifikos ir ambivalentiškumo, nes, pavyzdžiui, niekada sąvoka „meninė tapyba“ neegzistuoja, kadangi pastarąjį šimtmetį tapybai yra likusi praktiškai tik meninė funkcija, o visas kitas (pvz., portretų, peizažų ir apskritai realybės atvaizdavimo) perėmė fotografija.

Vis dėlto abi šios sąvokos su savo reikšmėmis kalbėjo apie fotografiją kaip apie atskirą ir savarankišką medijos vartosenos sritį ir kai kuriais aspektais buvo betarpiškais susijusios. Pavyzdžiui, gera meninė fotografija buvo įmanoma tik tada, kai ji buvo puikiai meistriškai atlikta: „Vaizdo kokybė buvo svarbu, ir meistrystė su atsakomybe – jei aš padariau, tai

pasirašau.“ (Interviu su Kunčiumi 2009) Taip fotografijos technologija siejosi su turiniu (ir idėja) bei estetinė forma, kurių sąveika ir paties fotografo konkrečios intencijos buvo būtinos kuriant meninę fotografiją Draugijos kontekste. Vėliau atsirado ir trečia sąvoka – „fotomenas“, junginio „fotografijos menas“ trumpinys; tokia prasme ji bus vartojama ir šiame darbe, o sąvokos „fotografijos menas“ ir „meninė fotografija“ bus vartojamos sinonimiškai.

Sąvokos dviprasmybė ir jos pasitelkimas organizacijos pavadinimui sukurti gali būti paaiškinamas ir tuo, kad organizacija atsirado siekiant išspręsti dvi fotografijos medijos problemas: pirmą, bendrą – profesionalumo ir kokybiškų atvaizdų stygių visose medijos srityse ir antrą, specifinę – fotografijos, kaip savarankiškos meno medijos, menką pripažinimą. Pastarajai problemai spręsti buvo pasitelkti žinomi dailininkai (Vincas Kisarauskas, Augustinas Savickas ir kiti), jų tekstai apie fotografiją bei parodų rengimas dailės erdvėse (pvz., Lietuvos dailės muziejuje).

Pirmieji meninę fotografiją ir jos komunikacines konvencijas pripažįstantys ir įtvirtinantys teiginiai pasirodė meno diskurse dar prieš įsteigiant Fotografijos meno draugiją, todėl jie buvo ypač svarbūs naujo fotomeno diskurso tolimesnei plėtrai ir institucionalizacijai. Vėliau prie stipresnio įtvirtinimo prisidėjo Rusijos menotyrininkai ir komunikacijos specialistai, ne tik nuolat rašę straipsnius ir monografijas apie lietuvių fotografiją, bet ir patys aktyviai dalyvavę parodų aptarimuose ir konferencijose. Tolimesnė fotografijos meno legitimacija vyko nuosekliai įsitvirtinant fotomeno diskursui ir plėtojantis savarankiškai medijos kalbai bei stiliui.

3.2.3 Fotografijos institucionalizavimas

FMD kaip instituciniam veikėjui-tinklui susikurti lemiamą įtaką turėjo keletas svarbiausių diskursyvinių įvykių, kurių laikinės ir erdvinės

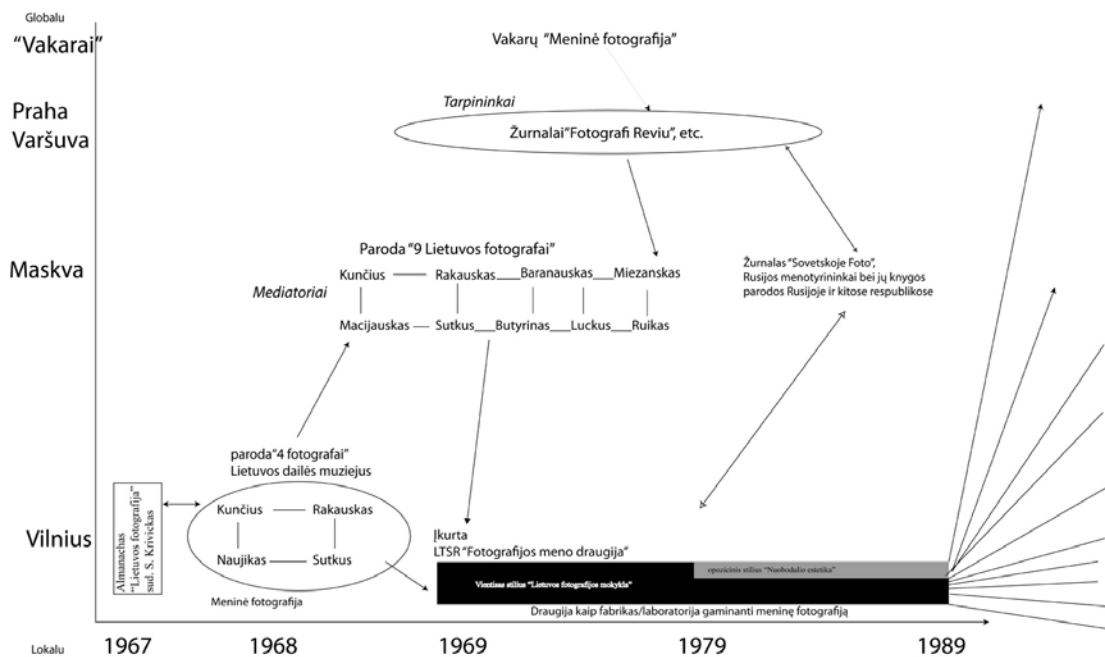
sąsajos atvaizduojamos paveiksle Nr. 8, turinčiame dvi ašis: erdvės (globalu–lokalu) ir laiko (1967–1989). Čia per pagrindinius įvykius išryškinamas veikėjo-tinklo susiformavimas ir funkcionavimas. Tinklo susiformavimo užuomazga yra bendra keturių fotografų (Kunčiaus, Rakausko, Sutkaus ir Naujiko) paroda Lietuvos dailės muziejuje. Tinklo veikėjai yra ne tik žmonės (fotografai), bet ir daiktai bei idėjos, t. y. visi dalykai, turintys veiksnumą ir galintys kažką pakeisti: pačios fotografijos, kaip materialūs objektai, dokumentai, parodos, technologijos, fotografavimo koncepcijos, leidiniai (pvz., almanachas „Lietuvos fotografija“, 1967) ir t. t. Kalbant Bruno Latouro terminais, toks tinklo atvaizdavimas pateikia jo panoramą, leisdamas iš toli pamatyti nagrinėjamo reiškinių visumą. Paveiksle matomas fotomeno vientisumas visu laikotarpiu (atvaizduotas juoda spalva) bei į jį įsiterpiantis opozicinis „nuobodulio estetikos“ (Narušytė 2008) fotografijos judėjimas. Čia akivaizdi tinklo izoliacija nuo tarptautinių fotografijos procesų, kurie buvo pasiekiami tik per mediatorius, dažniausiai – specializuotus fotografijos žurnalus. Kadangi tokių žurnalų buvo vos keletas, veikėjas-tinklas funkcionavo kaip pats save palaikantis aparatas, kurio rezultatas buvo naujo fotografijos medijos vartojimo būdo suformavimas.

FMD susikūrimas žymi fotografijos meno institucionalizavimą ir kartu – autonominio fotografijos meno diskurso pradžia. Diskursas neatsiejamas nuo galios-žinojimo produkcijos, todėl svarbu atkreipti dėmesį į Boriso Groysso knygoje *Art Power* (2008: 13–14) keliamą klausimą, ar menas turi galią pats savaime, ar jis tik sugeba „dekoruoti išorines galias“, nepriklausomai nuo to, ar tai būtų išsilaisvinimo, ar priespaudos galios. Nors Groysas daro išvadą, kad galima kalbėti apie meno autonomiškumą, tačiau tai nebūtinai reiškia meno institucijų, meno sistemos ar meno rinkos autonomiškumą. Groysso manymu, meno sistema yra paremta tam tikrais estetinės vertės nustatymais, atrankos kriterijais bei inkliuzijos ir ekskliuzijos taisyklėmis. „Jos atspindi dominuojančias socialines konvencijas ir galios struktūras“ (Groys 2008: 13), todėl tiesiog neįmanoma autonomiška vertinimo sistema, kuri galėtų reguliuoti meno pasaulį. Vadinasi, institucija, „kuruojanti“

tam tikrą meną (fotografiją), yra neišvengiamai priklausoma nuo tam tikros politinės ir socialinės sistemos, taip pat ir nuo viso dispozityvo.

Politiką ir meną sieja vienas fundamentalus panašumas: šiose abejuose srityse vyksta nuolatinė kova už pripažinimą (Groys 2008:14), konkrečiai meno sferoje – už individualių formų ir meninių veiklų legitimaciją. Su šiuo tikslu ir buvo įsteigta FMD, turėjusi kovoti už fotografijos, kaip meno formos, legitimaciją ir vadinamųjų „lygių estetinių teisių“ su kitomis vizualios raiškos formomis suteikimą. Iki XX a. septintojo dešimtmečio pabaigos Lietuvoje nebuvo nė vienos organizacijos, „kuruojančios“ profesionalią fotografiją, nors veikė LTSR Dailininkų sąjunga, kuri rūpinosi

Paveikslas Nr. 8. FMD tinklo susiformavimas ir erdvinė bei laikinė dinamika



tapyba, grafika ir kitomis tradicinėmis vizualinės raiškos priemonėmis (jų kūryba ir eksponavimu) bei Vilniaus dailės institutas, kuris užsiėmė dailės edukacija. Tuo tarpu be mėgėjiškų fotoklubų ir nedidelės LTSR Žurnalistų sąjungos fotosekcijos nebuvo nė vienos organizacijos, besirūpinančios fotografijos medijos edukacija, produkcija bei distribucija. Be to, visoje Tarybų Sąjungoje FMD buvo vienintelė profesionali fotografijos mediją palaikanti organizacija.

Kitas ne mažiau svarbus procesas greta savarankiškumo įgijimo yra fotografijos, kaip naujosios (meno) medijos, įsitvirtinimas. Iki XX a. septintojo dešimtmečio pabaigos beveik nė viename bendrame LTSR kultūros ir meno (politikos) dokumente fotografija nebuvo minima greta kitų meno šakų (Matulytė 2005: 10), tad **LTSR Fotografijos meno draugijos susikūrimas ir jos vykdoma nuosekli veikla buvo tas institucinis diskursyvus mechanizmas, kuris įteisino fotografiją kaip naująją mediją meno kontekste.** Kadangi fotografija, kaip raiškos priemonė, buvo pirmoji aparatinė medija, galinti tarnauti tiek meninėms, tiek socialinėms intencijoms, iškilo daug neaiškumų ir neapibrėžtumų, kada ji tampa menu, o kada tik atlieka komunikacines funkcijas. Būtent todėl FMD buvo svarbi institucija, formuojanti fotomeno dispozityvą, kuris sąlygojo fotografijos vartojimo būdo intencijas. Be to, dėl tokio ambivalentiškumo net ir meninė fotografija atliko ir kitas medijai būdingas (ar iš jos reikalaujamas) funkcijas.

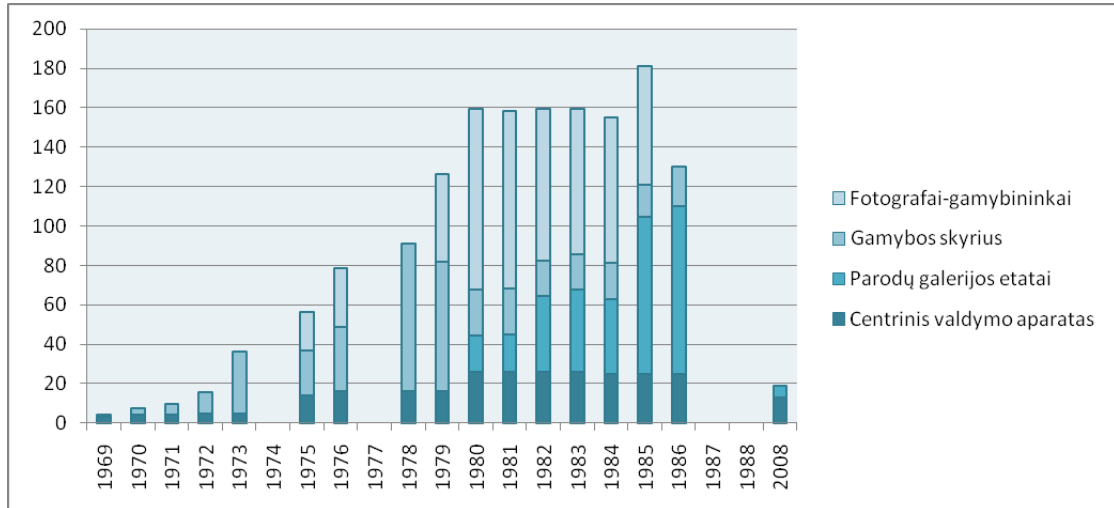
Jeigu (remiantis Foucault) dispozityvas yra formavimosi struktūra, kurios pagrindinė funkcija yra reaguoti į neatidėliotiną poreikį visuomenėje, fotografijos dispozityvas nagrinėjamu laikotarpiu reagavo į **fotografijos (meno) savarankiškumo ir profesionalumo poreikį.** Jis kilo iš dviejų pusių: individualiosios (fotografo siekio būti pripažintu kūrėju) ir valstybinės (sistemos siekio kontroliuoti naujai išskylančią diskursą ir galimai pritaikyti savo veikloje). Taigi šių dviejų komunikacijos subjektų susidūrimas (kūrėjų, kaip siuntėjo, ir visuomenės, kaip gavėjo, bei ją atstovaujančios valstybės) ir **abipusių interesų patenkinimo sėkmė lėmė naujo dispozityvo formavimosi pradžia.** Kadangi institucija yra viena iš kertinių jo palaikymui reikalingų veiksmų, nuodugni jos analizė padės atskleisti dispozityvo funkcionavimo logiką ir ypatybes.

3.2.4 Fotografijos produkcijos ir distribucijos aparatas

Formuojantis naujam medijos vartojimo būdui, pagal jo poreikius veikti ir nuosekliai plėstis pradėjo ir institucija, kurios kasdieniam

funkcionavimui palaikyti buvo įsteigti specializuoti etatai (tam tikras funkcijas atliekantys veikėjo-tinklo scenarijai). Todėl FMD, fotografijos gamybos ir sklaidos centrui, analizuoti svarbi jos sudėtis pagal funkcijas¹⁵.

Paveikslas Nr. 9. FMD darbuotojų skaičiaus pagal skyrius kaita



Remiantis FMD etatų sąrašais ir metiniais balansais buvo sudarytas darbuotojų kaitos grafikas pagal veiklos skyrius, atitinkančius medijos funkcijas: produkciją (fotografai-gamybininkai ir gamybos skyrius) ir distribuciją (parodų galerijos etatai) bei visą sistemos palaikymą – centrinis valdymo aparatas (pav. Nr. 9). Tuščios grafos reiškia, kad tų metų duomenų archyve nėra. Taip pat pavyko surasti ne visų metų duomenis apie fotografus-gamybininkus, kurie nebuvo etatiniai darbuotojai, nes gaudavo užmokesį pagal honorarus. Palyginimui pateiktas dabartinės Lietuvos fotomenininkų sąjungos darbuotojų skaičius (2008) rodo, kad veikla dabar yra stipriai susiaurėjusi ir jai organizuoti užtenka nedidelio valdymo aparato ir keleto galerininkų (šis skaičius apima Vilniaus, Kauno ir Klaipėdos skyrius).

¹⁵ Pavyzdžiui, pagal FMD etatų sąrašą 1983 metais (veikėjo-tinklo funkcionavimo stabilizacijos metu) draugijoje buvo iš viso 159,5 etato, kurių metinis darbo užmokesčio fondas buvo 234 000 rublių. Iš šių etatų centriniam valdymo aparate (įskaitant atsakinguosius skyrių sekretorius) buvo 26, parodų galerijose – 41,5, gamybos skyriuje – 18 ir jokiame skyriui nepriklausančių fotografų-gamybininkų – 74. Be to, fotografinė veikla vyko ne tik intensyviai organizacijos viduje, bet ir ekstensyviai, nes FMD turėjo skyrius visoje Lietuvoje.

Nuolatinis darbuotojų skaičiaus augimas tyrinėjamu laikotarpiu rodo, kad FMD per pirmąjį veiklos dešimtmetį nuolat plėtėsi ir galiausiai nuo 1980 m. visas medijos aparatas stabilizavosi ir nekito penkerius metus. Tie metai laikytini stabilaus veikėjo-tinklo funkcionavimo įrodymu, nes visos funkcijos buvo iš esmės nusistovėjusios. Plėtimosi sustojimas rodo ir FMD santykio su valstybe stabilizavimąsi, kadangi etatų skaičių patvirtindavo atitinkamos ministerijos ir žinybos. Per tuos penkerius stabilius metus kito tik pareigybių pasiskirstymas organizacijos viduje. Pastebima, kad nuo 1980-ųjų nuolat didėjo parodų galerijos skyriaus darbuotojų skaičius (įskaitant ir regioninių skyrių darbuotojus), vadinasi, plėtėsi parodinė veikla. Tad kito ir pačios FMD funkcijos – fotografijos sklaida stiprėjo, o gamybos sritis – stabilizavosi ar net traukėsi. Galima teigti, kad nuo 1980-ųjų FMD sukauptas fotografijų fondas tapo vienu iš strateginių išteklių, kuris nuolat plėtėsi, tad jo priežiūrai ir rodymui reikėjo įsteigti atskirus etatus ir kasmet priimti vis daugiau personalo. Vadinasi, susiformavo poreikis profesionalizuoti fotografijų apdorojimą ir sklaidą. Sukauptas institucijos veiklos rezultatas – fotografijų archyvas – žymi tinklo stabilizavimąsi bei tapimą transportuojamu, nes nuolat buvo vykdomas parodų komplektavimo ir sklaidos procesas, kuris aprūpino Lietuvos ir užsienio ekspozicijų erdves. Taigi institucija palaikė medijos turinių archyvą, kuris iš esmės atstovavo visą dispozityvą ir buvo efektyvaus veikėjo-tinklo funkcionavimo padarinys – t. y. materializuota idėjų, reguliuojančių nuostatų ir technologijos sąveikos visuma.

Atskirai nagrinėjant distribucijos aspektą, galima pasitelkti intensyvią „parodų galerijos“ sekcijos veiklą archyvuojantį leidinį „Fotografijos parodų metraštis“, kuris dokumentuodavo kasmetinę fotografinę veiklą ir funkcionavo tinkle kaip įrašai (Latouro terminu – „nekintami judrumai“), perteikiantys tinklo elementus bei idėjas ir taip užtikrinantys veikėjo-tinklo darnumą bei mobilumą. Pavyzdžiui, „Fotografijos parodų metraščio“ (1986) statistika teigia, kad Lietuvoje tais metais buvo surengtos 436 fotografijos parodos, o visoje Tarybų Sąjungoje ir užsienyje – 89 lietuvių fotografų parodos. Fotografinė kultūra vis labiau skverbėsi į kasdienybę,

užpildydama visas darbo ir poilsio įstaigas ir taip priartindama fotografiją prie visuomenės, t. y. išplėsdama dispozityvo funkcionavimo diapazoną.

Veikėjo-tinklo vaidmenims apibūdinti ir detalizuoti galima padaryti Draugijos narių ir darbuotojų pasiskirstymo vienerių metų kiekybinį pjūvį. Pavyzdžiui, 1986 m. draugijoje buvo 664 nariai, iš kurių – 330 tikrųjų narių ir 334 kandidatai į narius¹⁶. Pačioje Draugijoje dirbo 130 nuolatinųjų darbuotojų, kurie iš esmės palaikė institucinį veikėjo-tinklo funkcionavimą (LLMA B. Nr. 335, 1986: 12–18). Be jų, pagal honorarines sutartis dirbo fotografai-gamybininkai, kurie paprastai atlikdavo taikomuosius užsakymus. Etatų sąrašė išvardinti visi darbuotojai, nuo administratorių iki technologų. Daugiausiai darbuotojų (85) dirbo „Parodų galerijos“ sekcijoje, tai rodo, kad svarbiausia Draugijos veikla buvo fotografijų distribucija, kuri stipriai išsiplėtė lyginant su 1980 m., kai pirmąkart dokumentuose buvo pateiktas šios sekcijos etatų skaičius – 18,5 etato. „Parodų galerijos“ sekciją sudarė įvairios pareigybės, reikalingos užtikrinti fotografijų distribucijos veiklą. Jos buvo suskirstytos į grupes pagal skirtingas funkcijas:

- 1) *Metodinio darbo organizavimo grupė* (5 etatai) – jos funkcija buvo edukacinė ir konsultacinė veikla, t. y. veikėjo-tinklo idėjų perteikimas tiesiogiai kitiems veikėjams.
- 2) *Redakcinio-leidybinio darbo organizavimo grupė* (5) – jos funkcija buvo fotografijų sklaida (masinis tiražavimas) leidybos kanalu.
- 3) *Parodų ekspozicijų atrinkimo ir komplektavimo grupė* (7) – taip pat atliko fotografijų, skirtų eksponavimui, sklaidos funkciją ir rūpinosi medijos turiniu: teminių rinkinių sudarymu.
- 4) *Parodų rengimo, parodinių fondų saugojimo ir ūkinio aptarnavimo grupė* (31,5) – iš esmės atliko fotografijų, kaip

¹⁶ Didžioji dalis narių buvo Vilniaus skyriuje – 385, Kauno skyriuje – 148, Klaipėdos – 58, Šiaulių – 39, Panevėžio – 34. Draugijos valdybą sudarė 39 nariai, o valdybos prezidiumą, kuris iš esmės sprendavo svarbiausius klausimus ir valdydavo organizaciją, – 15 (Fotografijos parodų metraštis. 1986, 1988: 6).

objektų, apdorojimo bei saugojimo funkciją ir rūpinosi techniniu parodų įgyvendinimu: fotografijų atspausdinimu, eksponavimu ir priežiūra. Toks kiekis etatų rodo, kad draugija tuo metu jau buvo sukaupusi didelį fotografijų fondą, kuriam išlaikyti ir naudoti reikėjo didelių resursų.

- 5) *Regioninės parodų rengimo grupės*: Kauno (23,5), Kapsuko (3), Panevėžio (2,5), Šiaulių (1,5), Klaipėdos (4), Alytaus (2) iš esmės savo funkcijomis atkartojė centro parodų rengimo modelį. Toks platus geografinis pasiskirstymas rodo, kad veikėjo-tinklo aprėptis buvo didelė ir kiekviena sekcija veikė kaip pagrindinio „skaičiavimo centro“ satelitas.
- 6) *Gamybos cechais* (20) atliko technologinę fotografijų reprodukcijos funkciją, kuri užtikrino pajamas Draugijai išlaikyti – tai buvo veikėjo-tinklo materialio egzistavimo bazė.

Darbuotojų etatų skaičius ir jų pasiskirstymas pagal funkcijas rodo FMD aparato sudėtingumą ir fotografijos veiklos profesionalumą, nes kiekviena medijos funkcija turėjo atsakingus ja besirūpinančius darbuotojus-specialistus. Vadinas, kiekvieno veikėjo vaidmuo buvo įsteigtas kaip scenarijus, kuris žymėjo ir formalizavo kasdienės tinklo praktikas. Taigi FMD, kaip veikėjas-tinklas, perduodavo veikėjams savo ypatybes, kurios iš esmės atitiko pačios medijos funkcijas: jos produkciją, saugojimą ir apdorojimą bei distribuciją.

Pati FMD buvo ne tik fotomeno diskurso kūrėja, bet ir funkcionavo kaip veikėjas-tinklas, kuriantis vizualius atvaizdus kasdieniams tikslams. Taikomoji fotografija buvo naudojama civilinės saugos plakatams tiražuoti, įvairių įstaigų užsakymams atlikti, garbės lentoms apipavidalinti, atvirukams ir kitiems atvaizdams kurti. Keletas užsakovų buvo ypač stambūs, pvz., „Inturist“ (atvykstamojo turizmo biuras), TSRS Gynybos ministerija ir visos TSRS kariškieji, kuriems buvo gaminami mokomieji stendai (Interviu su Sutkumi 2009). FMD Kauno skyriaus pirmininkas Aleksandras Macijauskas

pasakoja, kad būtent dėl užsakomosios fotografijos „buvome labai turtinga draugija, daug nubyrėdavo ir mūsų autoriams. Fotomenininkai, Draugijos nariai, veltui gaudavo fotojuostų, fotopopieriaus, ryškinimo medžiagų, veltui važinėdavo į kūrybines komandiruotes visoje Sąjungos teritorijoje, veltui rudenį keletą savaitių praleisdavo seminare Nidoje.“ (Kauno diena: 2004-07-17) Taikomoji fotografija suteikė tam tikrą nepriklausomybę nuo technologinių sąlygų ribotumo – dažniausiai ekonominę, o kartais ir politinę, kai FMD fotografai fotografuodavo partijos ir nomenklatūros narius ir jų šeimas tam, kad galėtų gauti jų pritarimą vienu ar kitu organizacijai svarbiu klausimu (Interviu su Sutkumi 2009). Technologinė-materialinė veikėjo-tinklo dimensija buvo būtina vystant fotomeno diskursą ir skatinant veikėjų (fotografų) kūrybiškumą¹⁷.

Aiški, fotografijos medijos funkcijas atitinkanti veiklos specializacija, žymėjo FMD, kaip veikėjo-tinklo, profesionalumą ir tęstinumą, nes kiekviena funkcija buvo nepakeičiama visoje veiklos grandinėje. Be to, etatų skaičiaus kaita rodo pačios FMD funkcijų kitimą: iš pradžių buvusi labiau gamybinė organizacija, vėliau ji vis daugiau rūpinosi fotografijų sklaida, nes per ilgus metus sukauptas archyvas kėlė naujus poreikius ir buvo pereita nuo diskurso steigimo prie jo palaikymo ir plėtimo.

LTSR Fotografijos meno draugija veikė kaip centralizuotas tinklas, kurio pagrindinis mazgas, palaikantis medijos funkcionavimo mechanizmą, buvo atkartojamas draugijos sekcijose kituose miestuose. Organizacijos funkcijos apėmė ne tik darbą su nariais ir jų aprūpinimą kūrybinėmis bei technologinėmis sąlygomis, bet ir fotografijos profesionalumo bei tam tikro turinio (temų) sklaidą visoje respublikoje. FMD įstatuose nurodomas vienas jos uždavinių: „vykdo įstaigų ar organizacijų užsakymus teminėms fotografijoms, parodoms, albumams, garbės lentoms, vaizdinės

¹⁷ Pavyzdžiui, 1981 metais FMD pajamos, kurių didžiąją dalį sudarė fotografijų produkcija ir distribucija, vien tik I ketvirčiu buvo 159,1 tūkst. rublių, tuo tarpu administracijos išlaidos tą ketvirtį kainavo tik 14,7 tūkst. rublių (LLMA, Balansas, 1981).

agitacijos stendams, fotografijų rinkiniams, diapozityvų komplektams sukurti ir atlieka fotografijos darbus interjerams, pramoninėms parodoms bei reklamai.“ (LTSR FMD Įstatai 1984: 4) Įgyvendindama šį uždavinį FMD veikė kaip fotomeno ir taikomosios fotografijos diskurso reprodukcijos mašina, nes turėjo atlikti fotografines paslaugas bet kokiai organizacijai užsakius, taip ne tik skleisdama savo sukurtas vizualias žinias, bet ir būdus, kaip tas žinias pagaminti. Taip specifinis fotomeno stilius (t. y. tam tikrų medijos savybių rinkinys) plito per įvairius distribucijos ir pritaikymo kanalus: nuo meninių parodų iki tokių dekoratyvinių-taikomųjų tikslų, kaip garbės lentų darymas.

Kai būdavo sudaroma reikšminga fotografijos meno paroda (pvz., skirta kokiam nors Sąjungos ar istorinio įvykio jubiliejui), ji keliaudavo kelis ar keliolika kartų per visiškai skirtingas erdves: nuo meno galerijų iki fabriku, provincijos kultūros rūmų ir kolūkių¹⁸. Fotografijos menas privalėjo būti prieinamas kiekvienam ir jis turėjo savo žiūrovą (Interviu su Sutkumi 2009), tad jei žmonės negalėjo ateiti į galerijas, menas buvo atvežamas į jų darbovietes¹⁹. Taigi fotografijos menas buvo aktyvus kasdienybės dalyvis – beveik kiekvienoje viešojoje institucijoje ar gamybinėje įstaigoje nuolat vykdavo fotografijos parodos, kurias rengdavo (komplektuodavo ir platindavo) FMD. Fotografinė kultūra buvo nuosekliai vystoma ir propaguojama, nes per fotografijas buvo galima paprasta ir visiems suprantama forma perteikti žinias ne tik apie to meto visuomenės ir ekonomikos laimėjimus ar kasdienius žmonių džiaugsmus ir vargus, bet ir universalias socialistinės visuomenės grožio ir tiesos idėjas. Intensyvi fotografijų distribucija buvo tarp pagrindinių

¹⁸ Pavyzdžiui, vien Kelmės rajone 1984 m. buvo surengtos 54 fotografijos parodos tokiose vietose: Janaučių kultūros namai, Kletiškės kultūros namai, Kražių zoniniai kultūros namai, Liolių kultūros namai, K. Poželos kolūkio fotografijos salonas, Šaukėnų zoniniai kultūros namai, Tytuvėnų sodininkystės tarybinio ūkio administracijos salė (Informacinis sąrašas ir rodyklės, LTSR FMD 1984).

¹⁹ Pavyzdžiui, viena fotografo Stanislovo Bagdonavičiaus paroda, sudaryta iš 20 darbų, 1981 m. buvo eksponuota Panevėžyje net tris kartus: Autokompresorių gamykloje, II stomatologinėje poliklinikoje, Autoremonta dirbtuvėse ir galiausiai darsart parodyta 1983 m. Kurčiųjų draugijos Panevėžio gamybiniame mokymo kombine.

FMD uždavinių: vienu iš penktojo FMD plenumo, vykusio 1979 m. rugpjūčio 1 d., nutarimu buvo siekiama „aktyviau padėti gerinti vaizdinės agitacijos būklę respublikoje: rengti daugiau parodų įmonėse, įstaigose ir kolūkiuose“ (Fotografija ir vaizdinė agitacija 1980: 84). Be to, kiekybiniai rodikliai rodė veiklos efektyvumą ir pagrindė organizacijos egzistavimo prasmę valstybiniu požiūriu.

Tačiau būtent dėl didelio fotografijos veikėjo-tinklo išplitimo bei lengvai pasiekiamos didelės auditorijos, fotografijų turinys buvo griežtai kontroliuojamas, nes privalėjo atlikti ideologinę-estetinę funkciją, po kuria slypėjo auklėjamasis tikslas. Draugijos ataskaitos skelbė, kad fotografijos parodų rengimas gamyklose buvo svarbus, nes „vaidino rimtą vaidmenį estetiškai auklėjant dirbančiuosius“ bei morališkai juos skatino (Skrebė 1980: 66). Tad FMD buvo galinga medijos (re)produkcijos ir distribucijos mašina, kuri dėl lengvo technologinio fotografijų tiražavimo ir fotografinės kalbos aiškumo (artimumo realybei bei socialistinio realizmo stiliui) galėjo save pačią ir tuo pačiu diskursą be didelio vargo reprodukuoti.

Kasmet leidžiamos FMD veiklos kronikos – veikėjo-tinklo įrašai – iš pirmo žvilgsnio atrodo kaip fotografijos meno laimėjimų ataskaitos, nes jose buvo nuosekliai išdėstomi kiekybiniai parodų, geografinių jų vietų, nuotraukų bei lankytojų skaičiaus rodikliai ir taip sistemingai dokumentuojami visi įvykiai fotografijos diskurse. Išties kronikos turėjo ir aiškią funkciją – įrodyti fotomeno diskurso reprodukcijos mastą, nes dauguma jų įrašų atspindi tik kiekybinius duomenis: kur, kada ir kiek vyko parodų, kiek jose dalyvavo autorių ir po kiek fotografijų buvo rodoma kiekvienoje parodoje. Kokios buvo fotografijos ir apie ką, kronikos nutyli. Be to, dažna paroda net neturėjo pavadinimo – užtekdamo tik paskelbti autoriaus vardą ir pavardę, jei tai personalinė paroda, organizacijos pavadinimą, jei tai grupinė paroda, arba progą, jei tai proginė paroda. Tai patvirtina, kad ir į kūrybinę veiklą buvo žiūrima kaip į bet kokį kitą darbą (visi fotografai, kaip ir dailininkai, būdami profesinių kūrybinių sąjungų nariai, buvo ir valstybės darbuotojai), todėl būdavo dokumentuojama, kas „dirbo“, o ne pavadinimai ir turiniai. Kaip

dokumentavimo pavyzdį kronikoje galima pateikti tokį įrašą apie vieną 1978 m. vykusią parodą:

Telefono-telegrafo stoties ir ryšių mazgo fotomėgėjų sekcijos paroda, skirta komjaunimo 60-mečiui. Panevėžys, Telefono-telegrafo stotis. Lapkritis. Eksponuota 30 darbų. (LTSR FMD Kronika 1980)

Įrašas žymi specifinio pobūdžio fotografinės veiklos apraišką: tai proginiu tikslu surengta vienos organizacijos (greičiausiai jos profsąjungos) inicijuoto saviveiklos būrelio (skirto darbuotojams praleisti laisvalaikį) paroda. Tokioje fotografinėje praktikoje svarbios ne tiek autorių pavardės, kiek jų kolektyvinė priklausomybė bei kolektyvinė veikla, o valstybiniai jubiliejai buvo saviraiškos ir viešo prisistatymo proga. Nors tokios praktikos ir negali būti laikomos fotomeno diskurso dalimi, tačiau jas būtų galima vadinti paraleliniais, satelitiniais diskursais. Apie jų veiklą pagrindinio fotomeno diskurso dokumentacijoje (kronikose) būdavo pranešama greičiausiai tam, kad būtų įrodytas Draugijos veiklos mastas, įtraukiantis kiekvieną pilietį. Mėgėjiška fotografinė veikla buvo tarsi nauja liaudies meno forma, kurią išmokti praktikuoti buvo galima gana greitai ir be didelių investicijų: „fotografija yra tapusi viena prieinamiausių, populiariausių ir demokratiškiausių meninės kūrybos sričių“ (Fotoparodos ir mėgėjai 1979: 26). Tokia masiška fotografinės kultūros plėtra buvo vykdoma remiantis visą dispozityvą įreminančiais ir funkcionavimo gaires nustatančiais partijos nutarimais. Pavyzdžiui, TSKP CK 1978 m. balandžio 2 d. nutartyje rašoma: „Šiuo metu meno saviveikloje dalyvauja daugiau kaip 25 milijonai žmonių. Masinis darbininkų, kolūkiečių, inteligentijos, studentų, moksleivių ir armijos jaunimo dalyvavimas meno kūryboje yra būdingas socialistinio gyvenimo būdo bruožas, ryškiai atspindintis tarybinės liaudies dvasinį turtingumą.“ (Fotoparodos ir mėgėjai 1979: 26)

Patys fotomėgėjų klubai buvo tokia užimtumo formos išraiška, kuriai buvo būtina pagalba iš profesionalios fotografijos organizacijos – FMD,

kaip platesnio fotografijos dispozityvo centro. FMD rengdavo edukacinius seminarus fotoklubams, leisdavo metodinę literatūrą ir perteikdavo savo sukauptų žinių bagažą fotografijos mėgėjams ir entuziastams, keldama vizualaus raštingumo lygį ir ugdydama sau auditoriją. Čia galima išvelgti dar vieną svarbią fotografijos funkciją – žiūrovo įtraukimą į patį diskurso kūrimą ir reprodukavimą, taip paverčiant pasyvų žiūrėtoją aktyviu dalyviu, skleidžiančiu kasdienybės reprezentacijas ir tarsi įteisinančiu fotografijos meno poreikį.

Taigi diskursas funkcionavo kaip tam tikra terpė, kurios viena funkcijų buvo tam tikro stiliaus suformavimas ir jo sklaida, o pati FMD dėl savo reprodukcinių ypatybių ir ekstensyvaus išplitimo tapo lengvai transportuojamu ir nepakeičiamu veikėju-tinklu, kuris perteikdavo fotomeną, kaip medijos vartojimo būdą, visoje Respublikoje bei motyvuodavo naujus veikėjus įsitraukti į veiklą.

Nepaisant to, FMD turėjo teisę užsiimti tik nedideliu fotografijų tiražavimu (nuo 1 iki keliasdešimt vienetų), t. y. tiek, kiek buvo įmanoma padaryti ribotu fotografiniu reprodukcijos būdu savose laboratorijose. Masinio tiražavimo veiklą (leidyklų ir spaustuvių) stipriai kontroliavo valstybė ir Lietuvoje buvo vos keletas veikiančių leidyklų, kurias, be to, tiesiogiai prižiūrėjo Glavlitas²⁰. Technologas Stanislovas Žvirgždas teigia, kad net ir plakato spausdinimui reikėjo gauti leidimą, nes kiekvienas spaudinytis turėjo atlaikyti griežtą Kultūros ministerijos ir Glavlito kontrolę. Nors FMD galėjo sudaryti katalogus ar almanachus *Lietuvos fotografija*, t. y. rūpintis fotografijų turiniu, tačiau neturėjo teisės jų masiškai tiražuoti: juos leisdavo tik leidyklos „Vaga“ arba „Mintis“, kurios atlikdavo dar vieną atrankos etapą (Interviu su Žvirgždu 2008-2). Taip dispozityvas tam, kad galėtų pilnavertiškai išnaudoti produkcijos galią, greta pagrindinės institucijos (FMD) privalėjo įtraukti į savo funkcionavimą ir kitas institucijas. Griežta masinio tiražavimo kontrolė rodo, kad visgi FMD diskurso reprodukcijos galimybės buvo ribotos, nes ji galėjo

²⁰ Glavlitas (Главное управление по охране государственных тайн в печати) – Vyriausioji valdyba literatūros ir meno reikalams, įsteigta 1922 m. Rusijoje, kontroliavo ir cenzūravo beveik visas Rusijos, o vėliau ir TSRS kultūrinio gyvenimo sritis.

skleisti tik pavienes fotografijas per parodas. Kita vertus, tiražavimo apribojimas suteikė pačiai fotografijos meno sampratai tam tikro elitiškumo, nes jis negalėjo būti prieinamas bet kam ir bet kada. Tiražavimo ribotumas buvo viena iš priežasčių, kodėl fotomeno diskursas taip intensyviai vystėsi eksponavimo erdvėse ir parodose. Taip jis buvo mažiau kontroliuojamas nei kiti vieši diskursai, kurie reiškėsi per masinę komunikaciją (pvz., literatūra ir kinas).

Medijos produkcijai ir distribucijai užtikrinti reikėjo skatinti fotografinį kūrybiškumą (suteikti sąlygas fotografams) bei fotografinį raštingumą – taip besiplečiantis veikėjas-tinklas užtikrindavo nuolatinį veikėjų įtraukimą – tiek pačių fotografų, tiek auditorijos. Technologinės ir estetinės žinios buvo perduodamos ir organizacijos viduje, ir išorėje taip palaikant tinklo funkcionavimą, kurio pagrindinis cirkuliuojantis objektas buvo fotomenas. FMD sudarė technologines ir kūrybines sąlygas, be kurių fotografijos meno veikla būtų sunkiai įmanoma. Draugijos veikla tapdavo ir ekonominiu fotografijos meno kūrimo pagrindu. „Už tuos pinigus, kuriuos užsidirbdavo Draugija, mes pirkdavom knygas ir darbus“ (Interviu su Kunčiumi 2009) arba „duodavom galimybę atlikti taikomuosius užsakymus sunkiau besiverčiantiems nariams“ (Interviu su Ramoška 2009). Taip Draugija užtikrindavo paties fotomeno tęstinumą, nes iš lėšų, gautų atlikus užsakymus ir pardavus darbus, būdavo formuojama Draugijos kolekcija, perkant narių darbus, kurie vėliau patekdavo į parodas.

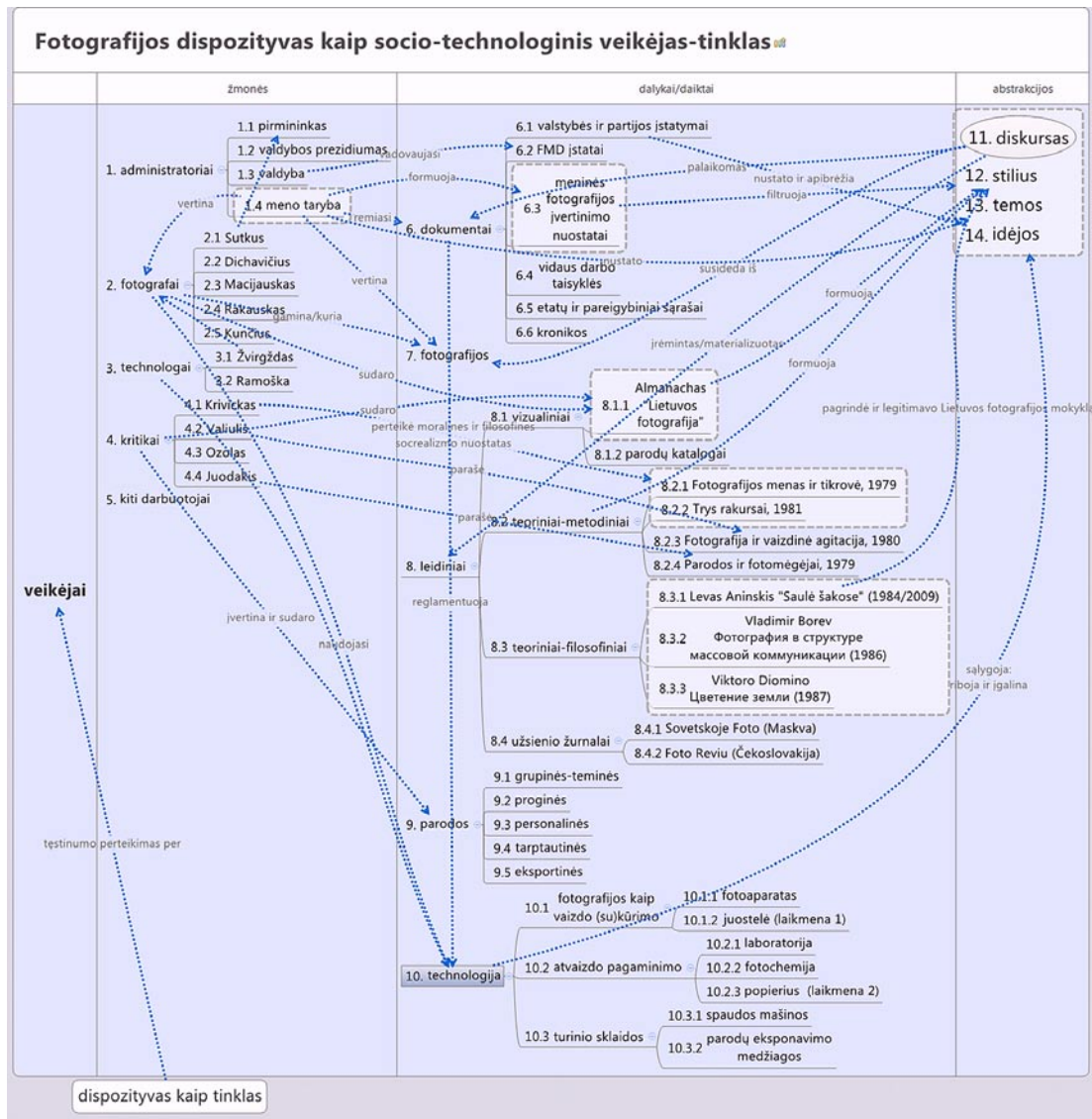
Distribucijos ir idėjų perteikimo priemonė buvo ir edukacija: kuo daugiau žmonių suprato, „kas yra gera fotografija“, tuo labiau ta „gera fotografija“ ir kartu jos stilius įsitvirtino kaip sektinas pavyzdys ir siekiamybė. Edukacija buvo vykdoma ir netiesiogiai – parodomis ir leidiniais, t. y. diskurso materializacijomis, ir tiesiogiai – paskaitomis visoje Lietuvoje bei susitikimais su lietuvių ir užsienio fotografijos veikėjais. Institucijos viduje idėjas ir motyvacijas perteikdavo Meno taryba, kuri rūpinosi fotografijų profesionalumu, meniškumu ir idėjiškumu bei naujų narių priėmimu.

Reziumuojant galima teigti, kad FMD veikė kaip laboratorija, kurioje buvo „konstruojamos“ meninės fotografijos. Institucinis dispozityvo dėmuo suteikdavo fotografijos meno gamybai politines, ekonomines, technologines ir kūrybines sąlygas, t. y. visa, kas būtina fotomeno veikėjui-tinklui funkcionuoti. Kiekvienas laboratorijai priklausantis veikėjas turėjo pereiti nuoseklų kvalifikacijos kėlimą: pirmiausia atitikti nariui-kandidatui keliamus reikalavimus, tuomet tapti tikruoju nariu, o juo tapus – susipažinti su egzistuojančiomis konvencijomis bei fotografijų kūrimo taisyklėmis (diskurso ribomis). Galiausiai, norėdamas pavišinti sukurtą fotografiją, turėjo pateikti ją kelių lygių meno taryboms ir gavęs leidimą ieškoti eksponavimo ar publikavimo galimybių. Tad meninės fotografijos diskursas buvo „gaminamas“ laboratorijoje pagal nuoseklias taisykles, kurių laikymusi rūpinosi kompleksiškas medijos produkcijos ir distribucijos aparatas.

Reziumuojant FMD, kaip institucinio galios mechanizmo, reikšmę, matyti, kad fotografijos meno funkcionavimą palaikė visas dispozityvas – stabilizavęsis socio-technologinis veikėjas-tinklas. Sąveika tarp jo dėmenų vedė į specifiską medijos vartojimo būdą, kuris kūrė ir reprodukavo fotomeno diskursą bei specifinį medijos stilių. Įrašai apie veikėjo-tinklo funkcionavimo pėdsakus (kronikos, dokumentai, statistiniai duomenys) padėjo atskleisti fotografijos medijos ypatybes. Be to, patys įrašai traktuojami kaip turintys galią formuoti dispozityvą ir būti jo formuojami, nes yra neatskiriami veikėjo-tinklo elementai, kuriuose užfiksuota funkcionavimo dinamika.

Pats socio-technologinis veikėjas-tinklas (pav. 10), susidedantis iš žmonių, dalykų/daiktų ir abstrakcijų, buvo istoriskai specifiskas darinys, kuris susiformavo atitikus sociopolitiniam kontekstui ir veikėjų intencijoms. Vizualioje schemeje tarp veikėjo-tinklo elementų atskleidžiami ryšiai nėra hierarchiniai, o daugiau horizontalūs ir reikšminiai. Čia matoma atskirų veikėjų sąsaja ir kaip jų sąveika formavo vientisą medijos funkcionavimo sistemą, kuri rūpinosi fotomeno produkcija ir distribucija. Dispozityvo analizė leidžia įžvelgti priežastingumo ryšius tarp sudėtinių medijos elementų ir atskleisti galios/žinojimo santykį.

Paveikslas Nr. 10. Fotografijos dispozityvas kaip socio-technologinis veikėjas-tinklas



Iš schemos matyti, kad diskursą sąlygojo technologijos ir teoriniai-metodiniai bei filosofiniai leidiniai, o jų funkcionavimo rezultatas buvo tam tikros vizualinės žinios (fotografijų temos ir idėjos), pasireiškusios per fotografijų albumus-leidinius. Šis paveikslas iš esmės papildo fotografijos dispozityvo modelį ir paaiškina jį, kaip veikėjo-tinklo, funkcionavimą.

Veikėjo-tinklo teorija šiame skyriuje padėjo detaliau atskleisti dispozityvo susiformavimo kontekstą, priežastis ir tolimesnę jo dinamiką. Per pagrindinius medijos funkcionavimo etapus – produkciją, distribuciją bei juos papildančią edukaciją – fotografija tapo savarankiška medija, turinčia galią įvaizdinti žinias. Be to, tęstinę tinklo veiklą užtikrino institucijoje darniai

sąveikaujantys politiniai, administraciniai ir ekonominiai veiksniai bei efektyvus jos santykis su valstybine sistema, todėl tinklas galėjo plisti tiek geografiškai, tiek didindamas savo funkcionalumą bei produktyvumą.

Iš esmės svarbiausias veikėją-tinklą jungiantis veiksnys buvo vieninga fotomeno, kaip atskiros fotografijos rūšies, samprata, kurią dispozityvas suformavo ir koncentravo į vieningą Lietuvos fotografijos mokyklos stilių. Šis stilius, vėliau virtęs XX a. septintojo–devintojo dešimtmečių fotomeno kanonu, palengvino žinių cirkuliaciją ir sklaidą diskurse, nes jo pagrindas buvo to laikmečio vizualinės reprezentacijos principų visuma, priimtina valstybės struktūroms. Stilių formavo nuolatinė FMD veikla, nes ji palaikė pagrindines medijos funkcijas, tuo pačiu veikdama kaip tam tikrų medijos savybių ir temų filtras.

Apskritai stilius funkcionuoja kaip tam tikras diskurso luobas, kuris suteikia diskursui formą bei suprantamumą, todėl veikėjui-tinklui stiliaus vientisumas yra aktualus, nes padeda perteikti idėjas ir motyvacijas kitiems veikėjams. Tuo tarpu į tam tikrą stilių įvilktos idėjos tampa greičiau atpažįstamos, perduodamos bei perskaitomos. Todėl stiliaus analizė yra tuo pačiu ir dispozityvo veiklos rezultatų analizė, nes stiliaus vientisumas yra institucijos galios išraiška.

3.3 Stilius kaip komunikacinių konvencijų išraiška

Komunikacines konvencijas išreiškiantis stilius yra svarbus medijos elementas, nes išnaudodamas pačios medijos ypatybes jis suformuoja terpę, kuri padeda perduoti pranešimus ir susikalbėti kūrėjams ir auditorijai. Fotografijos medijai funkcionuoti taip pat būtinas tam tikras temų ir technologinių fotografijos savybių rinkinys, kurį pritaikydami fotografai formuoja savo grupinę tapatybę. Stiliaus susiformavimas yra dispozityvo veiklos rezultatas, o stiliaus plėtojimasis neatsiejamas nuo paties dispozityvo funkcionavimo ir jo elementų sąveikos. Būdamas diskurso kontekstas, jis

palengvina ir tam tikrų žinių perteikimą, kai į diskursą įtraukiama nauja tema ar temų grupė.

Tad šiame skyriuje bus nagrinėjama, kaip tam tikros medijos savybės ir jų vartojimo būdas suformavo vientisą stilių, atitinkantį to laikotarpio „superstiliaus“, arba kitaip kanono, – socrealizmo – principus. Taip pat svarbu atskleisti fotomenininkų intencijas pasitelkiant mediją įvaizdinti tam tikras temas, kurios gali būti traktuojamos kaip šių intencijų sąveikos su socrealizmu rezultatas, t. y. dispozityvo veiklos padarinys.

3.3.1 Lietuvos fotografijos mokyklos samprata

Įsitvirtindama kaip savarankiška medija, fotografija su FMD pagalba pradėjo ieškoti savo specifinės kalbos ir raiškos būdų. Parodos, jų aptarimai, spaudoje skelbiami straipsniai padėjo susiformuoti komunikacinėms konvencijoms ir lokalizuotai naujos fotografijos vartosenos sampratai.

Fotografijos menas kaip atskira fotografijos medijos vartosenos sritis Lietuvoje susiformavo XX a. septintajame dešimtmetyje (jo įtvirtinimo kulminacija buvo FMD įsteigimas) ir vyravo iki Nepriklausomybės paskelbimo bei vėliau. Lietuvišką medijos vartosenos savybių rinkinį Maskvos kritikai įvardino kaip „Lietuvos fotografijos mokyklą“ (toliau LFM): apie ją pradėta kalbėti Maskvoje 1969 m., aptariant parodą *9 Lietuvos fotografai*²¹, kurią visai Tarybų Sąjungai pristatė vėliau įkurtos LTSR Fotografijos meno draugijos iniciatyvinė grupė. Terminą sukūrė ir žurnale *Sovetskoje foto* pavartojo Anri Vartanovas ir Konstantinas Višniaveckis (Anninskis 2009: 6). Diskurso legitimatoriai Maskvos menotyrininkai išvelgė parodoje dalyvavusių ir vėliau FMD branduolį sudariusių autorių – Antano Sutkaus, Algimanto Kunčiaus, Vito Luckaus, Mariaus Baranausko, Liudviko Ruiko, Romualdo Rakausko, Antano Miežansko, Vitalijaus Butyrino ir Aleksandro Macijausko – darbų panašumą (Vartanovas 1997: 10–11). Tas panašumas buvo įvardytas tokiomis

²¹ „Встреча с литовскими мастерами в Москве“, in *Советское фото*, 1969, No. 9, c. 44. Cit pgl. Narušytė A., *Nuobodulio estetika Lietuvos fotografijoje*, 2008, p. 22.

sąvokomis: etnografinis turinys, reportažinis metodas, psichologiškumas, serijiškumas ir „metaforiška meninė forma“²².

Išsamiai Lietuvos fotografijos mokyklos kontūrus ir principus apibrėžė bei mokyklos logiką pagrindė rusų menotyrininkas Levas Anninskis, sovietmečiu parašęs monografiją „Saulės šakose“ (originalas rusų k. 1984, liet. 2009). Anninskis tapo pagrindiniu jos (stiliaus ir diskurso) legitimuotoju, vadindamas ją „tautine mokykla“ ir jos logiką grįsdamas fotografų intencijų vientisumu, nes juos vienijo „sąsajos ir sąveika, tas pats žvilgsnis į pasaulį, savita kūrybos struktūra ir vieninga dorovinė problematika“ (Anninskis 2009: 11). Tokiam veikėjo-tinklo įvertinimui iš išorės pritaria ir juo pasinaudoja ir vidiniai tinklo veikėjai, pvz., fotografas Algimantas Kunčius teigia, kad Mokykla – tai įvardijimas to, kas juos vienijo, tai bendra pasaulėjauta ir vertybės (Interviu su Kunčiumi 2009). Mokyklos susiformavimui ir jos stiliui svarbūs ne tik patys autoriai ir jų kūrybinės intencijos, bet ir kontekstas, kuriame jie gyvena ir kuria: „Tai ne tik R. Rakausko ir A. Sutkaus stilius, tai – jų perimtas, visuotinas laikmečio stilius, bendras atskaitos taškas.“ (Anninskis 2009: 13) Taip matosi, kad fotomeno dispozityvas formuoja savo veikėjus per vientisą stilių, įkūnijantį to laikmečio filosofines nuostatas, reguliuojančius nutarimus ir institucines taisykles.

Kritikų teiginius su fotografijų produkcija susieja pačių veikėjų fotografavimo nuostatos, t.y. jų pritarimas vyraujančioms komunikacinėms konvencijoms. Fotomenininkas Algimantas Kunčius teigia, kad fotografijos meno užduotis buvo ne tik fotografuoti savarankiškai, bet ir kokybiškai atspausdinti nuotraukas, panaudojant fotografijos medijos prigimtines savybes (kontrastą, tonalumą, ryškumą, grūdėtumą ir t. t.):

Yra [mus vienijanti Lietuvos fotografijos] mokykla, tai reikia padaryti tvarkingai, bet neišeina, nes juosta prasta ir tuomet prasideda išradimai. <...> Norėjosi elementariai, kad gautųsi tai,

²² Сергей Морозов. *Творческая фотография*. Москва: Планета, 1985, с. 289–290. Cit pgl. Narušytė 2008, p. 22.

kas privalu mokyklai, tai, kuo fotografija ypatinga yra, ką ji perteikia (Interviu su Kunčiumi 2009).

Taigi, fotografijos sukūrimo meistriškumas bei pačios medijos savybių išnaudojimas buvo viena iš svarbiausių LFM vienijančių gijų. Antra sąsaja buvo bendra tematika (pagrindiniai diskurso temų pluošai), kurią fotografijos ir kino kritikas Skirmantas Valiulis trečiajame almanache *Lietuvos fotografija* (1971) apibūdina taip: „tai meilė gimtajam kraštui, jo darbštiems žmonėms, minties šiuolaikiškumas, tvirtos humanistinės autorių pozicijos“. Šiame apibrėžime galima išžvelgti to laikmečio standartinę diskursyvią formuluotę, apibrėžiančią visą diskursą.

Visgi pagrindiniu, komunikacines konvencijas analizuojančiu ir susisteminančiu, leidiniu galima laikyti Levo Anninskio monografiją, kuris įtvirtino diskurso galią. Nors joje aptinkama mažiau angažuotumo sistemai nei lietuvių kritikų tekstuose, tačiau ši knyga irgi buvo paveikta tuometinių realybės atvaizdavimo principų. Anninskis iš pagrindų imasi lietuviškojo fotomeno konvencijų nustatymo, diskurso apibrėžimo ir legitimacijos. Jis, išžvelgdamas sąvokos „fotografijos menas“ dviprasmybę, suvokia, kad reikia ją atriboti nuo tapatinimo vien su fotografiniu meistriškumu, fotografijos amatu ir profesionalumu, tačiau drauge pripažįsta, kad tai labai sudėtinga, „turint galvoje kūdikišką fotografijos estetikos amžių“ (2009: 6). Ieškodamas atsakymo į šį klausimą, Anninskis nagrinėja kitas meno raiškos priemones (tapybą, skulptūrą, literatūrą ir t. t.) ir prieina prie išvados, kad lyginant su jomis fotografijai reikalingas tik minimalus įgūdžių kompleksas. Tačiau remdamasis istorija, Anninskis argumentuoja, kad „sąvoka „meninė fotografija“ įsigalėjo tik kritiškai įvertinus „fotografinį profesionalumą“, tai reiškia, kad kol fotografai didžiavosi savo profesionalumu, tol niekas nelaikė jų menininkais ir kvietė kaip amatininkus atlikti užsakymus (Anninski 2009: 8). Tad kol fotografijos technologija nepasidarė prieinama platesniam ratui žmonių, tol nebuvo poreikio ir tuo pačiu kritinės masės kūrėjų, galinčių

panaudoti mediją meniniams tikslams ir peržengus profesionalumo barjerą pradėti galvoti apie jos raiškos kalbą bei formą.

Anninskis parodo aiškų fotografijos meno skirtumą nuo eksperimentų su fotografija ir fotografine medžiaga, nepriskiridamas fotografijos menui nei tarpžanrinių eksperimentų (fotokoliažų ar fotografikos), nei nukrypimų nuo fotografijos medijos prigimties („natūralumo“), t. y. fotografijos funkcijos atvaizduoti tikrovę ir naudotis kokybiškomis medijos savybėmis (realistiško tikrovės atvaizdavimo). Pavyzdžiui, Anninskis nepripažįsta Lietuvos fotografijos mokyklos „maištininkų“ Alfonso Budvyčio, Algirdo Šeškaus ir kitų kaip fotografijos meno atstovų, nes jie nusižengia „prigimtinėms“ fotografijos medijos ypatybėms: fotografijos neryškios, nekokybiškai atspausdintos (pereksponuotos), subraižytos, be aiškaus objekto, trumpai tariant – „tai ne gyvenimo pažinimo ir jo vaizdavimo fotografijoje menas“ (Anninskis 2009: 106).

Reziumuojant galima teigti, kad Anninskio įžvalgose matyti gilesnis sąvokos „fotografijos menas“ suvokimas ir bandymas spręsti jos problemišumą greičiausiai todėl, kad ji išleista vėlyvuoju sovietmečiu (1984 m.), kai buvo susiformavęs fotomeno diskursas ir jau pradėta jį reflektuoti. Anninskis yra svarbus kaip tinklo veikėjas-komunikatorius, kuris apibūdina diskurso ir stiliaus grynumo kriterijus ir padeda juos suvokti kaip vienumą, arba kitaip tariant, kaip stabilų veikėją-tinklą, kurį opoziciniai veikėjai (kitokiu stiliumi fotografuojantys) ne susilpnina, o sustiprina, padėdami apibrėžti jo ribas.

LFM stilių galima laikyti nuoseklaus veikėjo-tinklo stabilizavimosi ir palaikymo veiklos rezultatu. Pirmiausia stilių identifikavo veikėjai iš išorės (kritikai iš Maskvos), tačiau palaipsniui jie tapo tinklo dalimi ir nepakeičiamais veikėjais, atliekančiais mediatorių funkcijas ir skleidžiančiais fotomeno kūrimo ir supratimo konvencijas.

Taigi vienas iš Lietuvos fotografijos dispozityvo funkcionavimo rezultatų buvo tam tikro stiliaus susiformavimas ir jo plėtojimas bei sklaida. Galima daryti išvadą, kad LFM tapo sąvoka, įvardijančia specifinį fotografijos

stilių ar net kanoną. Išsamiai jo analizei atlikti būtina atsižvelgti į tuo laikmečiu vyravusį bendrą vaizduojamojo meno stilistinį pagrindą – socialistinį realizmą.

3.3.2 Socialistinis realizmas kaip LFM stiliaus pagrindas

Stiliui įvardinti ir apibūdinti remiamasi tekstais apie fotografiją ir socialistinį realizmą, parašytais ne vien Nepriklausomybės laikotarpiu, kai buvo galima kritiškai ir iš atstumo įvertinti šį stilių. Samprata papildoma ir originaliais tekstais iš sovietmečio, kurie tiesiogiai kalbėjo apie estetikos tikroviškumą bei brėžė gaires, kaip jį perteikti per fotografiją. Minėti tekstai tuometiniame kontekste funkcionavo kaip diskursą įrėminantys ir apibrėžiantys teiginiai.

Vienas iš nedaugelio to laikotarpio lietuviškų tekstų buvo Sigitos Krivicko knyga *Trys rakursai* (1981, pirmą kartą išleista tik Draugijos vidinėms reikmėms pavadinimu *Fotografijos menas ir tikrovė*, 1979), kurioje jis sprendžia fotografijos meniškumo, medialumo bei stiliaus problemas. Tiek pagal turinį, tiek pagal paskirtį (pirmojo leidimo paantraštė buvo „Metodiniai patarimai fotografijos profesionalams ir mėgėjams“) šią knygą galima laikyti programiniu nagrinėjamo laikotarpio tekstu, atspindinčiu pagrindines fotografijos meno konvencijas ir nuostatas.

Krivickas bando atsakyti į klausimą, kokie faktoriai daro fotografiją meninę, nors jau pačioje knygos pradžioje pateikia angažuotą požiūrį į meninę fotografiją klausdamas, „kaip gyvenimo (dokumentinė) tiesa virsta menine tiesa“, taip pririšdamas fotografiją prie realybės (atvaizdavimo funkcijos) ir susiaurindamas jos galimybes. Fotomeno komunikacines konvencijas Krivickas pristato aprašydamas kūrybinį procesą: „Fotografijos kūrimo pradžia – tai stebėjimas ir atranka. Toliau seka optikos, fotografavimo taško, rakurso (fotografavimo kampo), sėkmingo momento, apšvietimo parinkimas. Tai iš dalies sąmoningai valdomi kūrybinio proceso etapai, per kuriuos autoriaus subjektyvusis „aš“ susilieja į vieną meninę visumą su tikrovišku objekto atvaizdu.“ (Krivickas 1981: 4–5) Vadinasi, jis teigia, kad

pagrindas fotografijai atsirasti yra reportažinis kūrimo principas, nes atvaizdas ne sukuriamas, o surandamas stebint, ir taip pripažįsta lietuviškojo fotografijos meno kilmę iš fotožurnalizmo. Tokia nuostata akivaizdžiai vyrauja visoje knygoje: „Menas – taip pat ir fotografija – gali ir turi kalbėti visu balsu apie tokį gyvenimą, koks jis yra, kalbėti taip, kaip yra įmanoma atitinkamai meno šakai.“ (Krivickas 1981: 66) Šiame apibrėžime slypi komunikacinių konvencijų imperatyvas, kad meninė fotografija turi atvaizduoti realybę, nes pastaroji yra fotografijos pagrindas.

Krivickas pastebi, kad stilių perteikiančio autoriaus individualybę ir braižą veikia „epochos estetiškos idėjos, fotografijos technikos išsivystymo lygis, vienos ar kitos „stilistinės mokyklos“ vyravimas“ (1981: 33), tai reiškia, kad autorius visuomet atlieka tam tikrą „socialinį užsakymą“ ir jo sukurtas atvaizdas yra ne tik asmeninės intencijos, bet, galima sakyti, ir viso konteksto, pasireiškiančio per dispozityvą, rezultatas. Apibrėždamas epochos estetines idėjas, Krivickas argumentuoja, kad fotografijos kūryboje populiariausias – fotoreportažinis metodas bei metodiškai patardamas pateikia diskursą palaikančias komunikacines konvencijas: „Fotografo kūrybinis metodas bus tikrai vaisingas, jei jis laikysis realistinės estetikos principų, jei apvaldydamas natūrą, visa savo esybe išgyvens stiprius jausmus. Kiekvienas fotografas menininkas privalo rasti teisingą realybės ir apdorojimo formaliosiomis priemonėmis santykį.“ (Krivickas 1981: 36)

Taigi fotomenas grindžiamas konvencija, kad meninėje fotografijoje turi atsiskleisti pirmapradės fotografijos medijos savybės (dokumentalumas): fotografas turi dirbti reportažiniu būdu, pridėdamas savo individualybės ir jausmo, bet tik tiek, kiek reikia atrinkti reikiamą fragmentą iš realybės ir pateikti jį atvaizde. Čia peršasi prielaida, kad fotografijos menas, laikomas realybės atžvilgiu betarpiškiausia meno forma, labiausiai atitinka socialistinio realizmo principus. Menininkai pasitelkia šią mediją ir ypač gerai atlieka temų įvaizdinimo funkciją, nes jų kūriniai yra paklausūs (bent jau iš ideologinės sistemos pusės) industrinėje ir modernioje sovietinėje visuomenėje. Socrealizmas iš kitų dailės sričių, pavyzdžiui, tapybos, taip pat

reikalavo „natūralių, konkrečių tikrovės formų“ panaudojimo meninėje struktūroje, dokumentalumo, „fotografiško“ vaizdo (Grigoravičienė 2005: 33). Krivickas taip pat akcentuoja fotografijos medijos ir socialinės raidos glaudumą teigdamas, kad „lemiamas realistinio meno vystymosi veiksnys buvo ir yra ryšys su dabarties socialiniais ir meniniais poreikiais bei uždaviniais. Šiuolaikinė fotografija atveria plačias galimybes visuomenės gyvenimo analizei.“ (1981: 63–64) Laikmečio teoriniame fotomeno diskurse akivaizdi žurnalizmo įtaka meninei fotografijai, nes žurnalistiniai vaizdo kūrimo principai (tikroviškumas, dokumentalumas) buvo parankūs sistemai ir bendrai meno sampratai.

Realistinio vaizdavimo principus su Lietuvos fotografijos mokyklos stiliumi susiejo ne tik vietiniai, bet ir rusų bei užsienio kritikai, taip įtvirtindami stiliaus sampratą ir lokaliu, ir globaliu mastu. Garsus to meto Vakarų fotografijos istorikas Ianas Jeffrey rašo apie LFM atstovų darbus: „Čia vyksta kasdieninis gyvenimas <..> iš esmės tai – intensyvus, jausminis gyvenimas. <...> Šie fotografai mėgaujasi gyvenimo malonumais, jie rūpinasi emocija ir skanavimu. <...> Natūralizmo pagalba šių fotografų sąmonėje gyvena idealas kaip „dar ne“ ar kaip prisiminimas.“ (Jeffrey 1986: 15) Kritikas teigia, kad Kunčius, Macijauskas, Rakauskas ir kiti LFM atstovai vaizduoja savo gimtinę kaip rojų žemėje. Toks kasdienybės temų idealizavimas ir optimizmo teigimas buvo ypač parankus socrealizmo principų valdomam meno diskursui. Todėl LFM fotografijos buvo eksportuojamos ir rodomos ne tik Sąjungoje, bet ir Vakaruose. Pavyzdžiui, 1986 m. britų leidykla „Thames and Hudson“ išleido albumą *Another Russia: Through the Eyes of the New Soviet Photographers*, kuriame iš pristatomų 18 visos Sąjungos fotografų net penki buvo lietuviai.

Kadangi Lietuvoje apie socrealizmo principus fotografijoje labai mažai diskutuota, galima palyginti ją su gretima vaizduojamojo meno sritimi – tapyba. Tokią analogiją patvirtina ir menotyrininkė Agnė Narušytė, teigdama, kad nagrinėjamo laikmečio fotografija atitiko stilistines tapybos nuostatas: „išraiškos požiūriu, Lietuvos fotografijos mokykla priklausė bendresniam

septintojo–devintojo dešimtmečių Lietuvos ekspresionistinės dailės kontekstui. Kaip ir tapytojai, fotografai siekė dinamišku vaizdu efektingai perteikti subjektyvius ir dramatiškus išgyvenimus.“ (Narušytė 2008: 131)

Pasak menotyrininkės Erikos Grigoravičienės (2005: 28), „nuosekliai išplėtotos, aiškios ir oficialios socrealizmo teorijos partija niekuomet neturėjo <...> Konkrečių ideologinių ir estetinių programų stoką kompensavo ištobulinta „kūrybinio darbo organizavimo“ praktika, vykdyta per TSRS Dailininkų sąjungą su jos „respublikiniais“ skyriais – totalitarinės sistemos įsteigtą monopolinį dailės gyvenimo ir individualių kūrybos procesų valdymo aparatą.“ Analogišku principu veikė ir kūrybinį darbą organizavo LTSR Fotografijos meno draugija, tik žinoma, jos veiklos mastai buvo mažesni (Interviu su Žvirgždu 2008-2). Todėl analizuojant fotomeną ir jo stilių analizuojami ne tik patys atvaizdai, bet ir institucinis aparatas, kurio funkcionavimas ir buvo pagrindinis mechanizmas, įgyvendinęs estetiškas ir ideologines programas. Be to, svarbūs buvo ir patys komunikacinėmis konvencijomis virtę socrealizmo principai, ir ypač žanrai, kurie turėjo aiškia vertinimo skalę.

Teminis paveikslas, pasak Grigoravičienės, buvo tapęs socrealizmo sinonimu, tai reiškia, vienu svarbiausių jo principų raiškos būdų. Jis buvo labiausiai vertinamas; antroje vietoje buvo portretas, o mažiausiai vertingi – peizažas ir natiurmortas. Rūšiuojant atvaizdus pagal temas, greta istorinio-revoliucinio teminio paveikslo gerai vertintas buitinis teminis paveikslas bei jo potėmės – „kolūkinė“ ir „pramoninė“. Pagrindiniai teminio paveikslo objektai buvo darbas, šventė, poilsis (Grigoravičienė 2005: 29).

Panašius principus fotografijos žanruose diegė ir FMD. Penktajame Valdybos plenumo 1979 m. ji nutarė „plėsti kūrybinių tematiką, ypatingą dėmesį skiriant tarybinio žmogaus asmenybės bruožams, skatinti turinčius potencialines galimybes fotomenininkus kurti temų serijas, ruošti temines parodas“ (Fotografija ir vaizdinė agitacija 1980: 84). Fotografijos medija buvo laikyta artima tikrovei, tad fotomenininkams, atrodo, nebuvo sunku kurti temines nuotraukas – nuvažiuoti į įvykio vietą ir užfiksuoti. Tačiau

to neužteko, nes reikėjo stengtis taip sukonstruoti atvaizdą, kad būtų „slepimas skurdas ir atskleidžiami optimistiniai temos aspektai“ (Interviu su Rakausku 2009). „Dokumentuoti realybę nebuvo galima, nes į kadra veržėsi tai, ko nebuvo. Pageidaujamą realybę reikėjo sukonstruoti, todėl iki pat „atšilimo“ fotografijoje dominavo žanrinės scenelės, be klaidų išreiškiančios tarybinį patosą.“ (Narušytė 2002)

Nagrindėdama socrealizmo įtaką dailei Grigoravičienė teigia, kad postalininėje Lietuvoje „ideologinę propagandą dailės priemonėmis palaipsniui pakeitė politizuota dailės propaganda. Kai XX a. aštuntojo dešimtmečio pradžioje SSKP liepė sustiprinti vaizdinės agitacijos vaidmenį darbo žmonių auklėjime, šioji nebuvo tik gatvėse iškabinti partijos šūkiai. „Masinio politinio darbo“ priemonėmis tapo dailės kūriniai viešosiose erdvėse, parodos ir net dailės kritika, todėl dailės propagavimas buvo ypač svarbus Dailininkų sąjungos uždavinys.“ (Grigoravičienė 2007: 77) Taigi nuo tiesioginio ir atviro ideologijos demonstravimo buvo pereita prie pagrindinių principų integravimo į vaizduojamojo meno rūšis tiek temos, tiek formos atžvilgiu. Fotografijoje vyko panašūs procesai, nes nuo surežisuotų ir dirbtinių „tikroviškų“ gyvenimo scenų fotožurnalizme buvo pereinama prie natūraliai užfiksuotų, emociją perduodančių ir optimistinių autoriaus požiūrį į temą atspindinčių meninės fotografijos darbų. Šie bruožai būtent ir buvo būdingi LFM pagrindą sudariusių fotografų kūrybai.

Dauguma kūrybinių sąjungų Lietuvoje buvo vietiniai Maskvoje esančių centrų padaliniai, todėl jų turinio kontrolė buvo griežtesnė, nes vykdavo visos Tarybų Sąjungos mastu. Neatsitiktinai partijos ir valstybės ideologinės nuostatos buvo diegiamos pirmiausia Dailininkų sąjungoje: „Ideologinės nuostatos ateidavo iš aukštesnių įstaigų bei aukštesnių kūrybos sferų, ypatingai rašytojų bei dailininkų sąjungų, nes šios senos raiškos formos buvo laikomos rimtesnėmis, tad jos būdavo atidžiau kontroliuojamos“ (Interviu su Kunčiumi 2009).

Vėliau dailės diskurso pagrindiniai teiginiai ir konvencijos adaptavo ir fotografija. FMD kėlė uždavinius fotografams ir kūrė fotografijos

meniškumo vertinimo kriterijus, t. y. komunikacines konvencijas ir institucines taisykles, kurios sąlygojo stilių ir plėtojo diskursą. Konvencijomis rūpinosi FMD Meno taryba, kuri buvo išleidusi „Meno tarybos ir meninės fotografijos įvertinimo nuostatus“ (1977). Juose pateikiama aiški žanrų hierarchija ir jų įvertinimas ekonomine išraiška. Pasak ilgamečio Meno tarybos pirmininko Kunčiaus, įvertinimo nuostatai buvo padaryti pagal analogiją su dailės kūrinių pirkimu ir jų reikėjo laikytis (Interviu su Kunčiumi 2009). Greta meninių uždavinių FMD turėjo rūpintis ir „estetine vaizdinės agitacijos kultūra“ (viešosios vizualinės komunikacijos kultūra): padėti gamykloms įrengti ir apipavidalinti garbės lentas bei rūpintis vaizdinės agitacijos kokybe viešose erdvėse. Taip dispozityvas reguliavo ne tik fotomeno, bet ir visuotinį fotografijos diskursą.

Estų fotografas ir menotyrininkas Peeteris Linnapas teigia, kad „socialistinis realizmas“ dar buvo vadinamas „absoliučiu realizmu“ arba „tikroviškumu“, o pačios „fotografijos užduotis buvo atvaizduoti optimistinį požiūrį į gyvenimą, herojišką žmogaus įvaizdį ir darbo kultą“ (Linnap 1993: 46). Taigi vaizduojamasis menas buvo pajungtas „realizmo galiai“ ir turėjo funkcionuoti kaip tarpininkas tarp tikrovės ir auditorijos taip, kad pati medija liktų nepastebima. Todėl fotografija su savo specifika buvo labai paranki socrealizmo kūrimo priemone, nes galėjo „betarpiškai“, „objektyviai“ ir „tikroviškai“ atvaizduoti realybę ir idėjas bei užfiksuoti momentus ir jausmus. Fotografijos vizualumo ir medialumo kodai (šviesos ir šešėlių santykis, kontrastas, žvilgsnio/fotografavimo kampas, objektyvo savybės (plačiakampis ar priartinantis), ryškumo zonos keitimas, kadravimas) buvo paprasti ir nesunkiai suprantami plačiajai auditorijai, todėl buvo parankūs sistemos ideologams.

Fotožurnalizmas buvo ta sritis, kurioje „taikyti tik ortodoksiškiausi ir nuodugnai sankcionuoti reikalavimai“ (Linnap 1993: 46), nes tokio tipo fotografija plito masiškais tiražais ir turėjo būti taip sukonstruota, kad pranešimas būtų vienmatis ir vienareikšmis visiems auditorijos tipams. Linnapas teigia, kad ideologinė kontrolė nebuvo tokia naivi ir paprasta, nes ji

suprato, kad socialistiniam realizmui reikia ir „opozicijos“, kurią puikiai įkūnijo mėgėjai ir begalinis skaičius jų klubų, dalyvaujančių tarptautiniuose fotografijos salonuose (FIAP) ir kuriančių „saldžius“ ir gražius vaizdus (peizažus, estetiškes kompozicijas, naivius simbolius, fotokarikatūras ir pan.). Fotomėgėjams buvo skelbiama ir leidžiama „kūrybinė laisvė“ bei stilių įvairovė. Tokiomis sąlygomis ir tokiame kontekste įsikūrė ir FMD, „savanoriška visuomeninė kūrybinė organizacija, jungianti respublikos fotografus profesionalus ir mėgėjus“ (Įstatai, 1984). Tačiau ši organizacija ir jos veikla aprėpė kur kas plačiau, nei mėgėjų kūrybiškumo skatinimas, nors pagal dalyvavimo salonuose statistiką tai buvo svarbi sritis. Vienas pagrindinių jos tikslų buvo suvienyti stilių, jo kūrimo principus bei temas ir suteikti galimybę kurti ir skleisti fotografijas, atitinkančias socialistinio ir humanistinio realizmo principus.

Socialistinio realizmo fotografiją galima palyginti su reklamine fotografija kapitalistinėse šalyse, nes abi šios fotografijos rūšys tarnauja analogiškiems tikslams (Linnapas 1993: 46). Jei reklaminė fotografija reklamuoja prekes, socrealistinė fotografija reklamuoja patį darbo procesą ir jį atliekančius žmones. Linnapas (1993: 46) brėžia panašią paralelę ir su vadinamąja korporatyvine fotografija, nes tiek jos, tiek socialistinio realizmo tikslas yra formuoti tam tikrą „korporacinę tapatybę“, nesvarbu, koks korporacijos dydis. Fotografijos dispozityvas ir sukuria tokią „korporacijos“ galios koncentraciją bei išreiškia ją per vaizdus ir kanonišką stilių. Linnapo įžvalgos padeda atskleisti dispozityvo, kaip formuojančio tinklo, galios aspektą ir įžvelgti paralelių tarp medijos vartosenos dviejose skirtingose politinėse sistemose. Tuo pačiu tai parodo, kad totalizuojanti fotografijos dispozityvo galia įmanoma tiek kapitalizme, tiek socializme.

Socialistiniam realizmui, kaip komunikacinių konvencijų ir reguliuojančių nuostatų visumai, gali būti priskiriamas logonominės sistemos vaidmuo. Ši sistema buvo nematomas (antrinis) vizualinės komunikacijos tarp valdžios, fotografų ir auditorijos lygmuo, kuris reguliavo, kaip fotografijos turėjo būti kuriamos ir perskaitomos socrealizmo kontekste. Tuomet patys

socrealizmo principai tampa logonominėmis taisyklėmis, kurių laikosi fotografai ir iš dalies auditorija bei kurios yra perteikiamos per FMD. Logonominės taisyklės buvo kuriamos ir propaguojamos Draugijos veikėjų, taip pat gaunamos dokumentų pavidalu iš Maskvos, Kultūros ministerijos bei gretimų kūrybinių sąjungų. Draugija sudarydavo propagandos planus, kurie numatydavo, kaip vyks tokių „logonominių taisyklių“ sklaida visoje Lietuvoje.

Socrealizmo principų akivaizdumą propagandiniame darbe rodo temų pavadinimai: „Darbo žmogaus paveikslas meninėje fotografijoje“, „Meninė fotografija ir gyvenimas“ ir pan. Juos lydėdavo pranešimai ne tik apie fotografiją, bet ir apie bendruosius kūrybos principus, pvz., tema „TSKP XXIV suvažiavimas apie aktualius tarybinio meno raidos uždavinius“. Tad logonominę sistemą ir jos veikimą fotografijoje įtvirtino propagandinis ir metodinis darbas, taip pat per parodos tam tikra tematika, o pačios logonominės taisyklės buvo orientuotos ne tik į diskurso gylį (specifinės fotografijos problemos), bet ir į plotį (fotografijos santykis su gyvenimu ir TSKP uždaviniais). Todėl socrealizmo principai, išreikšti per komunikacines konvencijas, yra svarbus diskurso kontekstas ir stiliaus pagrindas.

Logonominės sistemos funkcionavimas neįmanomas be pagrindinio jos mediatoriaus – fotomenininko, kuris išreikšdavo asmenines intencijas, sąveikaujančias su sistema. Iš šios abipusės sąveikos formavosi atvaizdų turinys, stilius ir kūrybos principai. Pats fotomenininkas, veikiantis pagal veikėjo-tinklo scenarijų, buvo esminis naujo medijos vartojimo būdo praktikuotojas ir skleidėjas.

3.3.3 Fotomenininkas kaip intenciją įvaizdinantis veikėjas

Tinklo veikėjas fotomenininkas yra svarbus temų įvaizdinimo procese, nes būtent per jo intencijos sąveiką su egzistuojančia (logonominė) sistema formuojasi diskursas ir jo specifinės temos. Todėl medijos produkcijos etapo analizei labai svarbus intencijos aspektas. Lietuvoje XX a. septintajame dešimtmetyje fotomenininko intencijos sąlyginis laisvumas buvo esminis

veiksny, atskyręs fotografijos meną nuo fotožurnalistikos bei leidęs susiformuoti naujam instituciniam dariniui – FMD. Fotomenininkas Rakauskas intencijos svarbą ir jos suderinamumą su užsakymu apibūdina taip:

Kasdieninė informacinė fotografija gali užmušti žmogų. Manęs neužmušinėjo, nes man tiko tos temos, kadangi dirbau „Literatūroje ir mene“, „Mūsų gamtoje“, „Nemune“, tai man padėjo augti, o Marių Baranauską tie dalykai užmušinėjo, nes jis dirbo ELTOJE. Ten yra reikalavimai bjaurūs, informacija, kasdien ir kasdien. Numelioruotas ir sausas dalykas. (Interviu su Rakausku 2009)

Iš tokio apibūdinimo matyti žurnalistikos supriešinimas su laisva intencija kuriama fotografija, kuriai nebuvo taikomi tokie griežti standartai kaip informacinei fotografijai. Be to, Rakauskas aiškina savo kūrybos temų pasirinkimo pobūdį buvusį laisvesnį, nors ir priklausantį nuo užsakymo, nes dirbdamas kultūrinėje spaudoje, gamtos žurnaluose jis galėjo fotografuoti „meniškas“ bei „gamtiškas“ temas. Vadinas, medijos temos ir stilius priklausė nuo konkretaus fotografijos vartojimo konteksto.

Pagrindinis skirtumas tarp fotografijos rūšių – tai operatoriaus kontrolės laipsnis fotografuojant, kuriant atvaizdą ir jį platinant. Meninėje fotografijoje vyravo paties fotografo intencijos. Jų sąlyginis laisvumas (o išties naujo diskurso teiginių atitikimas) ir buvo vienas iš esminių veiksnių formuojantis institucionalizuotam diskursui:

Kūrėm draugiją, nes norėjosi savarankiškumo. Kiek gi gali daryti tuos socialinius užsakymus, kurie buvo tik tokie [vienodi, pagal kanoną]. Tematika ir problematika visuomet laiko tave ir tiek, visos tos redakcijos užduotys. Poreikis buvo natūralus. Tuo metu Rakauskas ir Sutkus fotografavo labai laisvai. Norėjosi visiems fotografuoti kaimus, žydėjimus, šviesą ir t. t. (Interviu su Kunčiumi 2009)

Lyginant su kitų sričių fotografais Vakaruose meninės fotografijos kūrėjas (fotomenininkas) Lietuvoje nebuvo profesinė kategorija, todėl jo veikla iš esmės skyrėsi savo intencijos laisvumu nuo kitų fotografų. Nagrinėjant intenciją galios aspektu svarbu akcentuoti, kad fotomenininkas kontroliuoja techninius ir estetinius fotografijų produkcijos aspektus, tačiau visiškai laisvai kurti negali, nes jį smarkiai riboja distribucijos mechanizmas: galerijos, žurnalai, kuratoriai, kolekcionieriai, muziejai ir galiausiai pati rinka (Rosenblum 1978: 432).

Sovietmečiu fotomenininkas atsidūrė panašioje situacijoje – nors daugelio minėtų distribucijos elementų tiesiog nebuvo, tačiau jų funkciją atliko LTSR Fotografijos meno draugija. Žinoma, jos medijos produkcijos ir distribucijos taisyklės buvo kitokios nei spaudos ir tai iš esmės lėmė fotomeno, kaip specifinio medijos vartojimo būdo, susiformavimą.

Taigi fotomenininkas yra veikėjas, galintis laisvai kurti atvaizdus, tačiau šią laisvę riboja, arba kitaip sakant sukonstruoja, distribucijos kanalai. Taip atsiranda dialektinė įtampa tarp asmenine intencija sukurtų atvaizdų ir instituciškai vertinamų atvaizdų. Todėl čia svarbi intencijos sąvoka, nes ji padeda atskleisti ne tik asmeninius, bet ir socialinius fotografijos produkcijos ir distribucijos aspektus. Pasitelkiant Flusserio fotografijos analizės kategorijas, produkcijos etape vyksta kova tarp fotografo intencijos ir kameros programos, tačiau įvedus socialinę dimensiją tampa akivaizdu, kad kitoje pusėje yra ne tik technologiniai suvaržymai (kamos programa), bet ir socialiniai bei kultūriniai kodai: vyraujantis stilius ir temos, medijos vartojimo būdas, fotografavimo tradicija, kiti veikėjai fotografijos erdvėje ir t. t.

Priešingai nei Vakaruose, kur, anot Rosenblum, fotomenininkas buvo visiškai laisvas fotografijos produkcijos etape (lyginant su žurnalistinės ir reklaminės fotografijos kūrėjais), o jo kontrolė pasireiškė tik distribucijos etape, Lietuvoje jau fotografijos produkcijos etape akivaizdžiai veikė intencijos „nukreipimo“ ir kontrolės mechanizmai. Jie pasireiškėdavo per technologinių kūrybos sąlygų suteikimą, metodinių ir propagandinių leidinių publikavimą ir seminarų organizavimą, taip pat ir per pačią fotografijos tradiciją bei

atvaizdavimo kanoną. Komunikacinių konvencijų rinkinys diktavo temas ir atvaizdų kūrimo principus, prie kurių fotografai turėjo derinti savo intencijas. Būtent šie veiksniai ir FMD veikla įsteigė fotomenininką kaip profesiją, nes turėdamas tokį statusą fotografas galėjo vykdyti profesionalią veiklą visuomenėje, kurioje nebuvo galima gyventi neturint nuolatinio darbo.

Flusserio teorijoje minimą „kovą“ tarp fotografo ir abstrakčios programos Lietuvoje pakeičia „kova“ tarp fotografo ir konkrečios institucijos – FMD bei vyraujančio stiliaus – socrealizmo. Šiuo atveju institucija tampa ne tik produkcijos, bet ir visą distribucijos etapą kontroliuojančiu mechanizmu, žinoma, kartais ji atlieka tik filtro ar tarpininko funkciją, tačiau tai nesumenkina jos galios. Vieno iš pagrindinio distribucijos kontrolės mechanizmo – Meno tarybos – pirmininkas Kunčius situaciją apibrėžė taip:

Buvo įkaltas vidinis cenzorius: taip ne, taip ir ne. Tai mes Meno taryboje turėjome laviruoti, kad per daug savęs neužspaustume ir kad valdžios neužpykintume. Meno taryboje mes visi norėjome kažko siekti. Buvome užsibrėžę uždavinius, o kontrolė, jei buvo, tai buvo profesinė, tarp mūsų. Meistrystės reikalavimai. Aš buvau 10 metų Meno tarybos pirmininkas tarp 70-ųjų ir 80-ųjų. (Interviu su Kunčiumi 2009)

Ne tik fotografijos, bet ir sovietinės dailės cenzūra buvo prevencinio pobūdžio. Daugelis dalykų buvo sprendžiama abipusio konformizmo tarp kontroliuojančių ir kontroliuojamų institucijų ar asmenų keliu. Todėl galima konstatuoti veikus tam tikrą savicenzūros skatinimo mechanizmą (Pleikienė 2007: 192). Vadinasi programos intencijos (socrealistiniai kūrybos principai) buvo įsiskverbęsios jau į patį pirminį atvaizdų kūrybos etapą – fotomenininko mintis, nes jis pats atliko savicenzūrą, įvaizdindamas tik tokias temas, kurios turėjo paklausą tiek pačioje FMD, tiek visoje valstybinėje kultūros sistemoje. Pavyzdžiui, fotomenininkas Kunčius, kalbėdamas apie fotografijos kūrybinius principus, teigė: „vaizdai yra ne vien tavo išmonė, bet kartu neša ir tą dokumentinį tikrovės foną ir tavo stebėjimą“ ir

„fotografija yra tai, kas iš tikrųjų, kas tikrai buvo, ne tai, kad aš susijaudinau ir kažką pajutau“ (Interviu su Kunčiumi 2009).

Tam tikrų temų įvaizdinimas išreiškė fotografijos medijos galią, nes būtent vizualus diskursas formavo fotografų ir institucijos sąveikos padarinius. Fotomenininkai, būdami įvaizdinimo technologai ir sąveikaudami su komunikacinėmis to laikmečio konvencijomis, „filtravo“ temas, vienas labiau išryškindami, kitas nukeldami į paraštes, tačiau pagrindinis principas – „menas turi atitikti gyvenimą“ – buvo išlaikomas. Kadangi ši sąsaja buvo kertinis socrealizmo principas, ypač pasireiškęs žurnalistinėje fotografijoje, kaip atsvarą buvo siekiama įsteigti individualesnes raiškos intencijas atitinkantį medijos vartojimo būdą – „fotografijos meną“:

Žurnalistikoje buvo kietos fotografijos, teigimai, statyba, industrija ir t. t. Buvo aiškūs nurodymai, kaip turi tą gyvenimą rodyti. <...> Nors ir vykdavo žurnalistų rengiamos fotografijų parodos, bet norėjosi daryti, kaip pasaulyje daro. Temas patys sau susigalvodavome, nes niekas gi nemokėjo už senukų fotografijas.
(Interviu su Kunčiumi 2009)

Tačiau ir fotografijos mene buvo stipri žurnalizmo įtaka, todėl abu fotografijos medijos vartojimo būdai turėjo daug bendrų bruožų ir abu rėmėsi socrealizmo principais, nes kitaip jų distribucija ir viešas rodymas būtų buvęs tiesiog neįmanomas: „Mes buvom pririšti prie spaudos ir toli nenušokom, o jie [Budvytis, Balčytis – vėliau, devintajame deš., kurti pradėjusi karta] darė ką norėjo. Jeigu jie būtų spaudoje buvę, tai tikriausiai taip nebūtų kūrę.“ (Interviu su Rakausku 2009) Vadinasi, ir patys fotomenininkai pripažino savo intencijų priklausomybę nuo socialinės programos, kurią vykdė griežčiau kontrolojamą sferą – žurnalistinę fotografiją. Tačiau fotografo intencija, kad ir dalinė, išliko, nes fotomenininkas pats sau „nusistatydavo“ užduotis (tuo tarpu fotožurnalistu užsakovas buvo redakcija, reklaminės fotografijos Vakaruose – agentūra ar klientas). Tai akivaizdu ir FMD atveju, nes, pavyzdžiui, pagal Fotografijų įvertinimo nuostatus (1977) nuo to, ar fotografija buvo sukurta savo noru, ar

vykdant užsakymą, priklauso jos meniškumas ir vertės kategorija. Be to, meninė fotografija reikalauja, kad fotografas būtų originalus ir dirbtų pagal savo temas ar stilių tam, kad būtų lengvai atpažįstamas ir išskiriamas iš kitų. Tai ryšku ir Lietuvos fotografijos mokyklos atstovų kūryboje, kuri iš esmės susideda iš kiekvienam fotomenininkui savitų ilgamečių teminių ciklų. Visgi fotomenininko intencijos laisvė buvo tik sąlyginė, nes ji pakluso kompleksiskai įvairių elementų sąveikai, t.y. dispozityvi.

Per institucinius mechanizmus ir viso dispozityvo funkcionavimą susiformavo tam tikras fotografijos medijos vartojimo būdas, kuris įvardijamas kaip fotomenas. Jo atlikėjas buvo fotomenininkas, kuris lyginant su fotožurnalistais turėjo sąlyginai laisvą intenciją įvaizdinti temas, tačiau iš esmės užsakovo (pasak Flusserio, programos atstovo) funkciją atliko FMD. Be to, kadangi fotomenininko produkcijos ir distribucijos procesus iš esmės palaikė institucija, tai rodo, kad susiformavęs stilius yra socialinės organizacijos rezultatas, o ne tik bendrų suvokimo kodų visuma, kurią suformuoja pavieniai fotografai ar jų grupė. Fotomeno diskursą veikiančios komunikacinės konvencijos, paremtos intencijos laisvumu, iš esmės atskyrė jį nuo fotožurnalistikos. Toliau nagrinėjant medijos produkcijos ir distribucijos sąveiką svarbu atskleisti, kokią įtaką susiformavęs stilius darė fotomenininkų intencijoms. Tuomet paaiškės, kaip galios santykiai sąlygojo žinių produkciją visame fotografijos dispozityve.

3.3.4 Fotomenininko intencijos ir stiliaus sąveika

Fotografijos technologijai ypač svarbi operatoriaus intencija, nes būtent ji technologiją paverčia medija, kurios vartojimo pobūdį galima nusakyti pagal intencijos tipą. Tačiau pati kūrėjo, taip pat ir siuntėjo intencija nėra visiškai savarankiška, nes priklauso nuo specifinio fotografijos dispozityvo ir yra jo formuojama. Jis apima ir laikotarpio kontekstą, ir medijos savybių rinkinį bei komunikacines konvencijas, išreiškiamas stiliaus. Todėl tęsiant dispozityvo analizę reikia panagrinėti individualių intencijų sąveiką su

vyraujančiu stiliumi ir atskleisti jų įtakas vienas kitam. Fotomenininkų intencijos buvo vienas iš esminių veiksnių, inicijavusių naujo diskurso ir drauge medijos vartojimo būdo formavimąsi, tačiau jos reiškėsi aiškiai apibrėžtoje terpėje, kurią kontroliavo įvairūs partiniai nutarimai bei Meno tarybos nustatyti svertai.

Į klausimą apie intencijų ir stiliaus sąveiką padės atsakyti žvilgsnis į gretimą vizualinį diskursą – tuometinę lietuvių dailę. Menotyrininkas Alfonsas Andriuškevičius, retrospektyviai apžvelgdamas 1956–1986 metų lietuvių dailę, apibendrina didžiosios dalies tuo laiku kūrusių dailininkų stilių ir, neradęs nei akivaizdaus prisitaikymo prie socrealizmo, nei opozicinio nusiteikimo, įvardijo jį kaip semi-nonkonformizmą (Andriuškevičius 1997: 12–23). Pasak Andriuškevičiaus (1997: 13), „režimas, pajungdamas savo tikslams dailę, reglamentavo tiek temas, siužetus, tiek meninę kalbą. <...> Buvo reikalaujama vaizduoti Raudonosios armijos žygdarbius, klasių kovą, „pasiaukojamą tarybinių žmonių kuriamąjį darbą“, portretuoti revoliucionierius, pramonės bei žemės ūkio pirmūnus ir t. t. Meninės kalbos požiūriu dailė buvo kreipiama į akademistinio tipo natūralizmą <...>.“ Šis dailės diskurso teiginys atspindi jį reguliuojančius nuostatus. Fotografijoje analogiškai buvo reglamentuojamos (ar rekomenduojamos) tam tikros temos ir propaguojama realistinė kalbą vartojanti, t. y. tikrovę atitinkanti, fotografija. Žinoma, dėl savo nevienalytės paskirties (taikomosios ir meninės) fotografija visuomet turėjo paisyti platesnio direktyvų rinkinio, kuris priklausė nuo jos cirkuliavimo srities – žurnalistikos ar meno.

Nors dailininkai ir turėjo laikytis socrealizmo principų, tačiau Andriuškevičius (1997) pastebi nuo 1956-ųjų tapyboje atsiradus naują tendenciją: užuot laikęsi visų nurodymų, dailininkai rinkdavosi „privalomus“ siužetus, tačiau atvaizduodavo juos nonkonformistine forma (ne socrealizmo stiliumi). Taip jie tuo pačiu metu kurdavo ir kaip konformistai, ir kaip nonkonformistai, todėl jų kūryba buvo pavadinta pusiau konformistine. Iš esmės privalomų temų pasirinkimas, kitaip – siužetinis konformizmas, leido iš dalies vystyti ir plėtoti meninę kalbą formos atžvilgiu.

Tuo tarpu fotografams kūryboje buvo sunkiau pasirinkti nonkonformistinę formą (būtent dėl fotomeno diskurso jaunumo bei pačios fotografijos medijos savybių – palankumo socrealizmo principams (tinkamumo objektyviai atvaizduoti realybę)), tad dauguma jų kuradavo konformistine kalba (socrealizmu), tačiau kai kurie rinkdavosi nonkonformistinius siužetus, pavyzdžiui, tautiškumo, lietuviškumo apraiškas: etnografiją, kaimo turgus ir pan. Tokios tematikos fotografijas, nors ir sunkiai, buvo leidžiama publikuoti:

[Valdžia] mūsų bijojo, kad mes tęsiam tradicijas: iš literatūros, iš dailės. Apie mus rašydavo rusų menotyrininkai (Anninskis), nes jie galėdavo tą pasakyti, todėl ir buvo galima tokias fotografijas publikuoti. Jie domėdavosi mūsų laisva dvasia, kaimo tematika, netgi menotyros institutui Maskvoje čia buvo įdomus poligonas darbams. (Interviu su Kunčiumi 2009)

Kadangi tapyboje egzistavo žanrų hierarchija, pvz., teminis figūrinis paveikslas buvo žymiai vertingesnis nei peizažas ar natūrmortas, analogiškai buvo vertinama ir fotografija, kuri privalėjo turėti idėjinį ir meninį turinį, susijusį su tinkama (kasdieniška ir realistiška) tema ir išreikštą tinkamu žanru. Šią fotografijos tendenciją vėliau bus patvirtins arba paneigs diskurso pluošto analizė. Tuo tarpu jei kūrinio tema ar forma būdavo originalesnė, jo pavaldumą kanonui įrodydavo teisingas pavadinimas, nes jis leisdavo koreguoti suvokimą ir nukreipti žiūrovo žvilgsnį. Pavyzdžiui, Algimanto Kunčiaus fotografijų ciklas „Sekmadieniai“, kuriame vaizduojami kaimo žmonės, einantys į bažnyčią ar susitinkantys po jos, buvo sovietmečiu publikuojamas kitais pavadinimais, kurie tiesiog nurodydavo veiksmo vietą ir laiką (pvz., „Labanoras. 1969“) ir taip suteikdavo nonkonformistinio turinio fotografijai dokumentalumo ir neutralumo aspektus. Vadinasi, dokumentinės fotografijos bruožai arba nuorodos į juos leisdavo fotomenininkams prisitaikyti prie socrealizmo reikalavimo – glaudžios sąsajos su gyvenimu ir tikrove, nors pati fotografijų tema ir buvo nonkonformistinė, nes buvo vaizduojama (kaip šiuo atveju) nepageidaujama tema.

Andriuškevičius (1997: 16–19) išskiria kūrinių nuotaikas, kurios buvo pageidaujamos – tai optimizmas, herojiškumas, ir nevertinamos – ironija, perdėtas dramatismas, pesimizmas. Vieno LFM mokyklos pradininkų Romualdo Rakausko parodą „Švelnumas“ menotyrininkė Gražina Mareckaitė (Mareckaitė 1971) apibūdina taip: „kūryboje vyrauja jaunystės tema, jo žvilgsnis į tikrovę jaunatviškas ir šviesus, lyriškas ir optimistiškas.“ Šiuose epitetuose akcentuojamas fotografijų tikroviškumas ir optimizmas atitiko socrealizmo stiliaus principus ir todėl buvo įvertintas valstybės – buvo paskirta respublikinė Komjaunimo premija už fotografijas jaunimo tematika. Rakausko kūryboje akivaizdi jo intencijų ir bendro stiliaus vienovė, t. y. konformistinis kūrybos pobūdis. Be to, darant prielaidą, kad mene nuolat egzistuoja „socialinis užsakymas“, galima teigti, kad šio fotografo nuostatos iš esmės atitiko laikmečio situaciją. Pats Rakauskas komentuoja savo fotografijų paklausumą tame laikmetyje taip: „Gyvenime žmonėms reikia to gražumo, grožio. O kas yra grožis: aktai, gražūs peizažai... romantizmai, poetizmai.“ (Interviu su Rakausku 2009)

Fotomenininkų nonkonformistinį konformizmą, kalbėdama apie besiformuojančią naują fotografijos mokyklą, išvelgia ir fotografijos istorikė Margarita Matulytė: „Kylantis lietuvių fotografų sąjūdis buvo pasirengęs spręsti kūrybinės raiškos atsinaujinimo problemas bei gilintis į bendrąsias žmogiškas temas, neprieštaraujančias humanistinės visuomenės kūrimo komunistiniais pagrindais principams.“ (Matulytė 2005: 9) Vadinas, socialistinis ir humanistinis realizmas stipriai veikė fotografų intencijas ir, galima teigti, dažnai stilistinė ir teminė fotografijos programa būdavo stipresnė už individualias fotografų intencijas. Intencijos, atitikusios socrealizmo logonominės sistemos principus, buvo esminis veiksnys, leidęs įkurti Draugiją, o fotografijoms tapti paklausioms tiek Lietuvos, tiek visos Tarybų Sąjungos viešajame diskurse.

Tačiau Matulytė (2005: 8) taip pat argumentuoja, kad Lietuvos fotografija XX a. septintajame dešimtmetyje iš esmės nors ir išsivadavo iš formaliosios dokumentikos lauko, tačiau „netapo grynuoju menu“, nes „jos

vaizdinės kalbos forma ir turinys tiesiogiai priklausė nuo partinių direktyvų suformuotų nuostatų“, publikuotų tiek specializuotoje spaudoje (žurnale *Sovetskoje foto*), tiek įvairiuose metodiniuose leidiniuose. Iš esmės fotografijos „meninė kalba buvo sąmoningai nukreipta viena linkme – kurti pozityvios socialistinės santvarkos įvaizdį ir pristatyti jį pasaulyje“ (Matulytė 2005: 8). Nors formavosi naujas fotomeno diskursas, kuris, pasak pačių fotografų („Kūrėm draugiją, nes norėjosi savarankiškumo. Kiek gi gali daryti tuos socialinius užsakymus, kurie buvo tik tokie [pagal kanoną].“ (Interviu su Kunčiumi 2009)) buvo laisva fotografinė saviraiška, tačiau jis buvo nonkonformistinius tik iš dalies. Tai buvo „tam tikra idėjinė adaptacija“ (Matulytė 2005: 9), kuri vyko nukreipiant fotografų intencijas į „tinkamas“ temas. Taigi lyginant LFM stilistiką su septintajame dešimtmetyje vyravusiu „kietuoju“ (žurnalistiniu) fotografijos stiliumi, galima teigti, kad bent lyginant su žurnalistika ji buvo iš dalies nonkonformistinė.

Priešingai Matulytei, britų fotografijos kritikas Benas Lewisas, šiandien analizuodamas LFM lyderio Antano Sutkaus fotografijas, įvardija jas kaip „kontrvaizdus“, kurie buvo kuriami „kaip opozicinis aktas prieš dominuojantį, oficialų, viešą vaizdą“ (Lewis 2009). Jų opoziciškumą kritikas apibūdina kaip nuolatinį žaidimą su forma/kompozicija ir turiniu, nes fotografas sugebėjo, nedarydamas akivaizdžiai opozicinių atvaizdų (skurdo, eilių prie parduotuvių ir pan.), sukurti fotografijas, neatitinkančias valstybės atvaizdavimo ideologijos. Tačiau Benas Lewisas išvelgia ir tai, kad tie vaizdai išties nebuvo „iki galo“ kontrvaizdai ir pripažįsta dalinį jų konformizmą: „Savo fotografijose A. Sutkus žaidžia su oficialiosiomis taisyklėmis, nesulaužo jų visų iš karto, laikosi kai kurių iš jų, bet ignoruoja likusias. Jei žmonės juokėsi, tai jie buvo apsirengę skarmalais. Jei jie atrodė liūdni, tai buvo pasipuošę oficialiai progai.“ (Lewis 2009)

Nors „nebuvo tokios griežtos kontrolės, galėjai į stalčių kurti ką nori, bet jei norėdavai viešumoje parodyti, tuomet reikėdavo derintis“, – teigia fotomenininkas Kunčius (Interviu su Kunčiumi 2009). Vis dėlto tikrų nonkonformistų, „kūrusių į stalčius“, praktiškai nebuvo – per dvidešimt

Nepriklausomybės metų nebuvo „atrastas“ praktiškai nė vienas rezistentas fotografas ir buvo surengta tik viena, iš dalies su nonkonformizmu susijusi paroda „Su cenzūros žyme“ (2002, „Arkos“ galerija, kuratorė Margarita Paškevičiūtė). Tačiau ir šioje parodoje kai kurios rodytos fotografijos buvo viešinamos ir sovietmečiu, tik vienos nebuvo siunčiamos į užsienį, kitų buvo pakeičiami pavadinimai, pavyzdžiui, minėtų Kunčiaus „Sekmadienių“.

Nonkonformistinio fotografijos meno stygių galima paaiškinti ir pačios medijos diktuojamomis savybėmis (dokumentalumo ir tikroviškumo), ir tiesiogine pastarųjų įtaka temoms bei turiniui, nes ir pačių fotomenininkų supratimu, fotografija turėjo būti tikroviška ir kalbėti apie gyvenimą: „Mano tema yra gyvenimo stebėjimas ir mano reakcija į tai. Mes apsisprendėm būt nuo jaunystės gyvenimo stebėtojai, tai yra fotografai.“ (Interviu su Kunčiumi 2009) Be to, tikrovės atvaizdavimo imperatyvą fotografijai taikė ir FMD Meno taryba, tad fotomenas negalėjo atvaizduoti to, ko, pasak sistemos, „nebuvo“: skurdo, girtuoklystės ir pan.

Dar viena fotografijos meno dalinio konformizmo priežastimi galima įvardinti žurnalistinę fotomenininkų patirtį (pagal pirmojo almanacho *Lietuvos fotografija* (1967) gale pateiktas trumpas biografijas, dauguma jų dirbo įvairių laikraščių, žurnalų ar spaudos agentūrų korespondentais (pvz., Kunčius – „Kultūros barų“, Macijauskas – „Vakarinių naujienų“, Rakauskas – „Nemuno“, Sutkus – „Tarybinės moters“) ir priklausė LTSR Žurnalistų sąjungai). Be to, dauguma fotomenininkų naudojo reportažinį darbo metodą (jie buvo įpratę „dirbti spaudai“), tad natūraliai fotografijos buvo kuriamos iškart tokios, kad jas būtų galima publikuoti. Vadinasi, jau pati fotomenininko intencija sukurti fotografijos meną buvo iš anksto „užprogramuota“ kurti socializmo principus atitinkančius atvaizdus, nes tik tokie turėjo didesnę galimybę pereiti įvairiais meno tarybas ir būti publikuoti.

Taigi kultūros ir partinė sistema bei jos sąlygojamos komunikacinės konvencijos fotomenininkų kūrybines intencijas ir energiją nukreipė į sistemai reikalingų ir tinkančių vaizdų gamybą, nes kiekvienas, norėdamas viešai parodyti savo kūrybą, turėjo atitikti vyraujančio stiliaus

principus. Iš esmės sistema veikė prevenciniu būdu: įteigdama temas ir atvaizdavimo būdus patiems kūrėjams dar produkcijos etape, kad būtų mažiau vargo atrenkant kūrinis priešdistribuciniame etape. Tad kiekvienas kūrėjas pirmiausia kontroliuodavo savo intencijas ir mąstymą: „Mes būdavom atsargūs. Jau ir fotografuodami galvodavom ir saugodavomės“ (Interviu su Kunčiumi 2009), o vėliau jas pagal visuotinai pripažintas diskurso savybes „pakoreguodavo“ fotomenininkai ir ideologai, dirbę FMD Meno taryboje. Tokia autocenzūra atitiko bendrą to laikmečio individo ir sistemos santykio būklę, nes „individualus savo elgesio ir minčių cenzūravimas buvo visuotinės cenzūros pasekmė“ (Putinaitė 2007: 163). Šis požiūris lėmė tai, kad „nenorėdamas tapti problemišku, individas turėjo nuolat sau aiškintis savo elgesį, iš anksto atmesdamas tai, kas galėtų sukelti „nederamų“ pasekmių“ (Putinaitė 2007: 162).

Vienas iš konformistiškumo veiksmų yra socialinis užsakymas – Flusserio aptariamą kameros programos pasireiškimo būdas. Tai reiškia, kad fotomenininko intencija sukurti atvaizdą tiesiogiai sąveikauja su kameros programa, susidedančia iš technologinių, ideologinių bei socialinių fotografijos kodų. Jei socialiniu užsakymu būtų laikomi tik auditorijos (visuomenės) poreikiai, būtų galima teigti, kad nuo jos viešumoje cirkuliuojančių fotografijų turiniai priklausė nedaug, kadangi socialinį užsakymą iš esmės suformuluodavo valstybė, įvairiuose nutarimuose nurodydama, kokios atvaizdų temos ir stilius turi būti viešai rodomas. Todėl nagrinėjamu laikotarpiu tarp fotografijos socialinio ir valstybinio užsakymo praktiškai galima dėti lygybės ženklą. Ryškesni neatitikimai gali būti įžvelgti tik vėliau, XX a. devintojo dešimtmečio antroje pusėje, kai Rimanto Dichavičiaus moterų aktų albumas *Žiedai tarp žiedų* buvo bemat išpirktas ir jo tiražas pakartotas keletą kartų²³. Taip pasireiškė socialinio užsakymo viršenybė prieš valstybinį, nes pastarasis buvo praradęs savo turėtą galią.

²³ Albumas išleistas: Vilnius: Mintis 1987, 1988, 1989; po Nepriklausomybės atgavimo: 1990, 1996.

Iš esmės socialinis (valstybinis) užsakymas veikė kaip kūrybiškumą skatinantis ir formuojantis bei nukreipiantis veiksnys, nes fotografų nuotraukos galėdavo patekti į diskursą tik tuomet, kai jos atitikdavo institucijos ir sistemos poreikius bei kūrybos stiliaus ir temų gaires. Nors fotomenininkai ir galėdavo laisvai rinktis temas (kartais etnografiniuose siužetuose net akcentuodami lietuviškumą ir tautiškumą), tačiau jos iš dalies atitiko valstybiniuose nutarimuose minimas temas. Todėl didžiąją dalį sovietmečiu sukurtos fotografijos galima vadinti semi-nonkonformistine.

Fotografijos, kaip medijos, savybės iš esmės atitiko socrealizmo principus, nes fotografija tikroviškai kalbėjo apie tai, kas buvo arba greičiau turėjo būti. Fotomenininkų intencijos (nusiteikimas) fiksuoti etnografinius gyvenimo aspektus iš esmės patenkino socrealistinio meno poreikius bei logonominę sistemą. Tai patvirtina ir sovietologo Aleksejaus Yurchako teiginys, jog XX a. septintajame dešimtmetyje sovietinė ideologija transformavosi į pragmatinį modelį, kur „svarbiau buvo reprodukuoti tikslas ideologines formas, nei prisirišti prie apibrėžtų reikšmių, kurias tos formos turėjo perduoti“ (Yurchak 2003: 504). Taigi semi-nonkonformizmą fotografijoje apibrėžia tai, kad fotomenininkai dirbo sistemai priimtinais formomis ir metodais: objektyviais žurnalistiniais (arba idealizuojančiais) principais atvaizdavo socialistinį gyvenimą ir darbo žmogų, tačiau atvaizduojamiems objektams priskirdavo etnografiškumo, kaip tautiškumo išsaugojimo, ar kasdienybės ironizavimo reikšmes.

Susikūrus naujam fotomeno diskursui, atitinkančiam vyraujančią kūrybos stilių ir metodus, per du dešimtmečius susiformavo vientisas Lietuvos fotografijos mokyklos (LFM) stilius, kurio nusistovėjimą galima traktuoti kaip dar vieną veikėjo-tinklo stabilizavimosi įrodymą. Tai, kad fotomenininkų intencijos iš dalies atitiko socrealizmo principus, prisidėjo prie Lietuvos fotografijos mokyklos efektyvios sklaidos ir sustiprėjimo, o Maskvos kritikų skleidžiami filosofiniai ir moksliniai teiginiai ją galutinai legitimavo.

Stiliaus, kaip komunikacinių konvencijų išraiškos, analizė parodo, kad jis yra svarbi dispozityvo dalis, turėjusi lemiamą įtaką jo formavimuisi ir funkcionavimui. Konvencijas taip pat galima traktuoti kaip veikėjo-tinklo elementus, perteikiančius idėjas ir stiliaus pavidalu palengvinančius temų tėkmę tarp fotografų, kritikų ir auditorijos, kadangi susiformavęs vientisas stilius (LFM) ir medijos vartojimo būdas – fotomenas – sukuria bendrą pagrindą diskurso funkcionavimui. Stilius remiamas ne tik konvencijomis, bet ir filosofiniais, moraliniais bei moksliniais teiginiais, kurie daro poveikį ir veikėjų intencijoms, todėl šiame skyriuje atlikta analizė padeda per stilių susieti instituciją su diskursu ir priartėti prie išsamesnio dispozityvo vaizdo.

Kadangi stilius yra socialinės ir institucinės veiklos rezultatas, be to, „standartiški veiksmų atlikimo būdai pagamina tam tikrą stilių“ (Rosenblum 1978: 423), galima teigti, kad būtent kasdieniai fotografijos veikėjo-tinklo veiksmai užtikrina vientiso stiliaus funkcionavimą. Jo atskleidimui yra svarbu analizuoti ir stiliaus susiformavimo veiksnius, tarp jų – diskursą ribojančius dokumentus, kuriuose yra užfiksuotos standartinės fotografinės veiklos procedūros.

Diskurso kūrimo procese lemiamą vaidmenį vaidino FMD, kaip veikėjo-tinklo, ypatybės ir taikomi atrankos mechanizmai, todėl būtina nuo stiliaus, kaip konteksto, pereiti prie konkretaus diskurso ir įvardinti jo specifiką bei formavimosi veiksnius. Tuomet bus galima susintetinti visus dėmenis į vientisą fotografijos dispozityvą ir atkleisti jo funkcionavimo ypatumus.

3.4 Fotomeno diskurso sandara

Diskursas yra vienas esminių medijos dispozityvo modelio elementų, kuris per komunikacines konvencijas bei institucines taisykles yra tiesiogiai susijęs su institucija. Diskursas priklauso ir nuo filosofinių, moralinių ir mokslinių teiginių, kurių dalis jau buvo aptarta ankstesniuose skyriuose, o čia dar bus papildyta nagrinėjant fotografijos leidinius. Kaip vienas svarbiausių

tiesioginį poveikį diskurso turiniui darančių dokumentų bus analizuojami fotografijų įvertinimo nuostatai, kuriuose įrašyti detalūs vertinimo kriterijai ir parametrai. Atliekant diskurso struktūros ir fragmentų analizę bus išskirtos vyraujančios temos ir juos vienijantys poliai, kurie leis patvirtinti prielaidą apie dispozityvo funkcionavimo darnumą.

FMD nuosekliai rūpinosi diskurso ribų nustatymu, konvencijų ir sąvokų apibrėžimu. Organizacija ne tik palaikė fotomeno (ir iš dalies fotografijos apskritai) diskursą, apibrėždama jo ribas bei organizuodama įvairias jo pasireiškimo formas, bet ir kruopščiai dokumentavo ne tik patį diskursą, bet ir daugumą dispozityvo elementų sąveikų. Parodos ir leidiniai buvo nuosekliai aprašomi kronikose, kurios buvo išleidžiamos atskiromis brošiūromis (atitinkamiems laiko tarpams yra išleista po atskirą kroniką: 1969–1973, 1974–1979, 1980–1983, 1984, 1985, 1986). Nuo 1987 metų vykusių parodų ir leidinių dokumentaciją galima rasti metraščiuose, leidžiamuose nuo 1997 m., tačiau ten ji yra iš dalies atkurta ir nėra aišku, kiek jos sudarymas analogiškas sovietmečiu sudarytomis kronikoms. Sovietmečio kronikos buvo diskurso intensyvumo ir veikėjo-tinklo dinamikos materializacijos ir yra vertinga medžiaga, papildanti dispozityvo visumą ir padedanti atskleisti sąveikas tarp visų elementų. Tačiau svarbiausi iš dokumentų yra turintys vertinamąją ir sprendžiančiąją galią, todėl būtina atlikti jų detalią analizę.

3.4.1 Metodiniai ir teoriniai leidiniai

Svarbiausi FMD veikėjai, besirūpinantys filosofiniais, moraliniais ir moksliniais teiginiais bei jų apibrėžtu diskurso turinio idėjiniu meniniu lygiu, buvo fotografijos kritikai (pvz., Sigitas Krivickas, Skirmantas Valiulis, Virgilijus Juodakis ir kt.) bei partiniai ideologai (pvz., Balys Bučelis, Lionginas Skrebė ir kt.) ir atitinkami leidiniai. Fotografijos idėjinis lygis buvo suprantamas kaip temų ir atvaizdavimo principų suderinamumas su socrealizmo reikalavimais. Tuo tarpu meninis lygis, nors kartais ir tapatinamas su idėjiniu, paprastai buvo suprantamas ir kaip tam tikrų vaizdo kokybės ir

kompozicijos reikalavimų atitikimas. Nuolat buvo rengiamos konferencijos, seminarai ir išvažiuojamieji propagandos renginiai: paskaitos mėgėjams ir profesionalams, parodų aptarimai ir pan. (Propagandinio-metodinio darbo planas 1972). Didesnių renginių proga buvo išleidžiami leidiniai, pvz., *Fotografijos menas ir tikrovė* (Krivickas 1979), *Fotografija ir vaizdinė agitacija* (Valiulis 1980), vėliau platinami fotografams. Šiuose leidiniuose išdėstyti patarimai ir gairės, kaip kurti fotografinį atvaizdą, kas jame turėtų būti vaizduojama, kokios temos vertingiausios ir t. t. Todėl šie leidiniai yra svarbūs dispozityvo filosofinius, moralinius ir mokslinius teiginius įkūnijantys įrašai.

Kaip pavyzdį galima pasitelkti vieną iš diskursą apibrėžiančių leidinių *Fotografija ir vaizdinė agitacija*, kuris, pasak paantraštės, buvo skirtas II-ojo Draugijos suvažiavimo delegatams ir išdalintas kiekvienam Draugijos nariui bei kandidatui. Tai straipsnių rinkinys, parengtas pagal penktojo FMD plenumo posėdžio (1979 m. rugpjūčio 1 d.), skirto FMD uždaviniams, įgyvendinant TSKP CK nutarimą „Dėl tolesnio ideologinio politinio auklėjamojo darbo gerinimo“, ir LKP CK XII plenumo nutarimus.

Pirmasis tekstas, iš esmės apibrėžiantis fotomeno diskurso filosofinius ir moralinius teiginius yra Balio Bučelio, kuris formaliai ėjo FMD valdybos prezidiumo pirmininko pareigas, kadangi Antanas Sutkus nebuvo partijos narys ir negalėjo užimti vadovo pareigų. Teksto pavadinimas identiškas plenumo pavadinimui, tad, natūralu, kad jame aptariami FMD uždaviniai ir jų vykdymas, iliustruojant pavyzdžiais. Šį tekstą galima pavadinti „saugikliu“ ar „privalomu“ nes jis motyvuoja ir argumentuoja, koks svarbus yra FMD vaidmuo idėjiniame ir politiniame auklėjime. Pateikti argumentai grindžiami kokybiniais ir kiekybiniais įrodymais (pvz., lankytojų skaičiumi).

Visus leidinio tekstus pagal funkcijas galima suskirstyti į kelias grupes:

- 1) Ideologiniai, kuriais siekiama pabrėžti fotografijos vaidmenį idėjų, atitinkančių TSKP ir LKP nutarimus, sklaidoje; čia

išdėstomi pagrindiniai diskurso filosofiniai ir moraliniai teiginiai;

- 2) Socrealistiniai, kuriais siekiama akcentuoti meninės fotografijos ryšį su tikrove ir kasdienybe, žmonių darbu ir poilsiu; čia atskleidžiamas diskurso santykis su specifiniu stiliumi;
- 3) Profesionalieji, kuriais siekiama vystyti fotografijos profesionalumą ir kelti kokybę; čia apibrėžiamos medijos vartojimo ypatybės.

Taigi plenumas sprendė daug skirtingų fotografijos medijos problemų: nuo jos funkcionavimo, kaip idėjų sklaidos instrumento, iki profesionalios meninės raiškos galimybių. Pats leidinys iš esmės atspindėjo pagrindinius diskurso teiginius ir reguliuojančias taisykles. Pavyzdžiui, E. Bardauskas pristato Kauno fotografų patirtį gerinant vaizdinę agitaciją ir propagandą (Fotografija ir vaizdinė agitacija 1980: 4) ir akcentuoja vis didėjančią meno poveikį pasaulėžiūros ugdymui, dvasiniam tarybinio žmogaus gyvenimui. Tačiau tuo pačiu pastebi, kad ne visos galimybės išsemtos ir „reikia stiprinti ryšius su žiūrovais“, atvežant parodas tiesiai į žmonių gyvenamąsias vietas: rajonus, kaimus, kultūros namus ir kino teatrus. Taigi buvo siekiama, kad fotografijos dispozityvas (tiksliau, jo sklaidos sistema) funkcionuotų kiek įmanoma tankesniu tinklu ir pasiektų kiekvieną žiūrovą – vadinasi, fotografija buvo laikoma ypač naudinga partijai medija, nes buvo neabejojama jos efektyviu poveikiu.

Kritikas Skirmantas Valiulis straipsnyje „Tarybinis gyvenimo būdas ir mūsų fotografija“ nagrinėja Lietuvos fotografijos estetinius bei moralinius aspektus. Valiulis kritikuoja atsirandančią „intelektualinės fotografijos“ tendenciją, kur „įspūdžių semiamasi ne tiek iš gyvenimo, iš gilių vidinių išgyvenimų, kiek iš bendro intelektualinio akiračio, plačios pažinties su naujausiais meno, be abejonės, ir fotografijos ieškojimais“ (1980: 57). Jis, kritikuodamas šiuos socrealizmo principams nepaklūstančius meninės

fotografijos eksperimentus, pavadina juos „lėkšta, mėgdžiojan[čia] kitų dvasinius horizontus fotografija“. Toks teiginys atskleidžia vyraujančio stiliaus nuostatas ir rekomenduoja nenuklysti nuo logonominės sistemos principų. Iš esmės tokie kritikos forma pateikti metodiniai patarimai atstovauja fotomeno diskurso ribas sąlygojančius filosofinius, moralinius ir mokslinius teiginius.

1979 m. išleistame metodiniame-teoriniame tekstų rinkinyje *Parodos ir fotomėgėjai* (sud. Virgilijus Juodakis) pateikiama fotografijos parodų ir pasiekimų statistika, parodų ir albumų recenzijos, ištraukos iš diskusijų bei Rusijos menotyrininkų teorinių tekstų apie fotografiją. Anot sudarytojo, leidiniu siekiama užpildyti metodinės-teorinės literatūros lietuvių kalba apie fotografiją spragą ir tikimasi, kad ši medžiaga „galėtų padėti pasiruošti užsiėmimams, suteikti duomenų ir teorinių teiginių kūrybinėms diskusijoms“ (Juodakis 1979: 3–4). Į šį iš esmės fotografų edukacijai skirtą leidinį neatsitiktinai įtraukti net trys parodos *Žmogus ir darbas* aptarimai: juose pateisinama pati „darbo tema“ ir akcentuojama jo vertė bei reikalingumas fotografijoje. Publikuojamos recenzijos yra parašytos tiek profesionalų (pvz., menotyros kandidato iš Maskvos Viktoro Diomino), tiek studentų, atstovaujančių eilinio suvokėjo pozicijas. Čia suformuotuose teoriniuose teiginiuose akcentuojama, kokios temos vertos nagrinėjimo ir atspindėjimo fotografijoje.

Metodiniuose leidiniuose buvo apibrėžiamas ir diskurso temų, rekomenduojamų fotografijos veikėjo-tinklo tęsėjams, ratas. Pavyzdžiui, atsakingasis Draugijos sekretorius Rimantas Šinkūnas teigė, kad „nariai savo kūryba siekia visapusiškai atskleisti tarybinio žmogaus – šiandienos ir rytdienos šeimnininko – vidinius bruožus, ekonominius ir kultūrinius respublikos pasiekimus, gimtines grožis“ (Parodos ir fotomėgėjai 1979: 68). Taip buvo skelbiami pagrindiniai socrealistiniai sistemos atvaizdavimo principai, bei raginama toliau juos plėtoti ir perteikti. Fotografai diskurso konstravimo procese buvo laikomi įvaizdinimo galios šaltiniais, todėl parankiau buvo per metodinius leidinius juos iš anksto informuoti ir šviesti

(kad būtų sukurti diskurso temas ir stilių atitinkantys atvaizdai), nei vėliau jau iš sukurtų fotografijų kontroliuojant atrinkti tinkamus atvaizdus.

Diskurso įsitvirtinimą rodo mokslinių teiginių apie jį publikavimas – tai XX a. devintajame dešimtmetyje išleistos rusų menotyrininkų, filosofų ir komunikacijos teoretikų monografijos apie Lietuvos fotografiją: Anri Vartanovo *Фотография документ и образ* (1983), Levo Anninskio *Очерки о литовской фотографии* (1984), Vladimiro Borevo *Фотография в структуре массовой коммуникации* (1986), Viktoro Diomino *Цветение земли* (1987) (rusų kalba). Gausiai iliustruotos monografijos žymi diskurso brandą ir įsigalėjimą, nes apie jį „rašė mokslų kandidatai net iš Maskvos menotyros instituto“ (Interviu su Kunčiumi 2009). Teorinio diskurso apie Lietuvos fotomeną plėtojimas buvo svarbus FMD veiklos įvertinimas ir tuo pačiu legitimavo LFM stilių tiek Lietuvoje, tiek Maskvoje. Kita vertus, Maskvos kritikų tekstai ir legitimacija buvo to paties veikėjo-tinklo veiklos rezultatas, nes tekstai buvo užsakomi FMD ir finansuojami iš jos veiklos: „kritikams už kiekvieną lanką buvo mokamas didelis honoraras ir dar avansas iš anksto“ (Interviu su Sutkumi 2009).

XX a. devintojo dešimtmečio pabaigoje tapo akivaizdu, kad Lietuvos fotomenas pasiekė savo kulminaciją, o pats diskursas buvo kiek įmanoma ekstensyviau ir intensyviau materializuotas. Vienu iš FMD ir Lietuvos fotomeno pripažinimo rodiklių gali būti laikomas XX a. devintojo dešimtmečio viduryje suteiktas Michailo Gorbačiovo pritarimas įkurti Tarybų Sąjungos Fotomenininkų sąjungą, į kurios organizacinį komitetą buvo įtrauktas FMD pirmininkas Antanas Sutkus, o FMD organizacijos struktūra buvo pasitelkta kaip modelis (Interviu su Sutkumi 2009).

Taigi metodiniai ir teoriniai leidiniai išreiškė pagrindinius diskursą salygojančius filosofinius, moralinius ir mokslinius teiginius. Šie teiginiai nužymėjo diskurso ribas ir funkcionavimo ypatybes, tačiau viso Lietuvos fotografijos dispozityvo išskleidimui būtina išnagrinėti ir paties fotomeno diskurso turinį ir sandarą, pirmiausia tyrinėjant diskurso pluoštus, po to atliekant tipišku fragmentų analizę. Tačiau prieš analizuojant vizualinį diskursą

reikia atskleisti jo turinį tiesiogiai apibrėžiančius ir reguliuojančius veiksnius, įrašytus dokumentuose.

3.4.2 Fotomeno vertinimo parametrai

Vienas svarbiausių dokumentų, reglamentuojančių fotografijų produkcijos kiekybinius ir kokybinius vertinimo parametrus bei apimantis jų kultūrinius, socialinius, meninius, technologinius ir ekonominius (turinio, paskirties, reprodukuojamumo/tiražavimo) aspektus, buvo 1977 m. išleistas ir LTSR Kultūros ministro pavaduotojo patvirtintas dokumentas „Lietuvos TSR Fotografijos meno draugijos meno tarybos ir meninės fotografijos kūrinų įvertinimo nuostatai“ (toliau trumpinamas kaip ĮvertNuost) su priedu „Tarnybiniam naudojimui“. Jame meninės fotografijos „pagal savo vertę ir atlikimo sudėtingumą“ grupuojamos į tris kategorijas:

1 kategorija – ypatingai aukšto idėjinio meninio lygio, puikiai techniškai atliktos portretinės, peizažinės ir gamtinės fotografijos, pasižyminčios unikaliu žanro savitumu, sukurtos autorių iniciatyva ir skiriamos gyventojams parduoti arba eksponuoti Lietuvos TSR Kultūros ministerijos muziejuose ir jų fondams papildyti. Šiai kategorijai išimtinai gali būti priskirtos fotografijos, priimtose panaudoti respublikiniuose, sąjunginiuose ir tarptautiniuose fotografijos meno leidiniuose bei meninės fotografijos parodose. Šios kategorijos fotografijų autorinis pakartojimas negali būti didesnis kaip 25 egzemplioriai.

2 kategorija – aukšto idėjinio meninio lygio, gerai techniškai atliktos portretinės, peizažinės, teatrinės, gamtinės, kronikinės ir sportinės fotografijos, sukurtos pagal Draugijos užduotis arba autoriaus iniciatyva, tinkamos visuomeninių ir gyvenamųjų patalpų interjerams, o taip pat skiriamos specialioms meninėms fotografijos leidiniams. Šiai kategorijai gali būti priskirtos taip pat ir fotografijos, sukurtos pagal užsakymus arba autorių iniciatyva ir tinkamos respublikinėms ir tarptautinėms parodoms bei

renginiams apipavidalinti ar juose eksponuoti. Šios kategorijos fotografijų autorinis pakartojimas negali būti didesnis kaip 50 egzempliorių.

3 kategorija – pagal visų rūšių užsakymus sukurtos pakankamai aukšto, idėjinio meninio lygio fotografijos, skiriamos vaizdinei agitacijai, poligrafijos leidiniams (išskyrus specialius fotografijos meno leidinius), vaizdinėms mokymo priemonėms, parodoms ir reklamai, taip pat techninio mokslinio, gamybinio dokumentavimo reikalams. Šios kategorijos fotografijų egzempliorių skaičius nustatomas susitarus su užsakovu. (ĮvertNuost 1997: 4)

Remiantis šiais nuostatais, meninės fotografijos išdėliojamos į vertinimo skalę pagal keletą aspektų: ideologinį-estetinį aspektą (nuo ypatingai iki pakankamai aukšto lygio), technologinį aspektą, t. y. atlikimo kokybę ir profesionalumą (puikiai, gerai), intenciją (autorius, užsakovo), paskirtį (muziejus, albumas ir t. t.) bei žanrą. Intencija dažnai laikoma lemiamu kriterijumi legitimuojant kūrinį kaip meno objektą. Aukščiausios kategorijos fotografijos turi būti sukurtos išskirtinai pačių autorių iniciatyva, tuo tarpu žemiausios yra sukurtos tik pagal užsakymus. Taigi intenciją galima vadinti pirminiu laipteliu link priklausymo diskursui, o institucinę legitimaciją (Meno tarybos patvirtinimą) – antru laipteliu (sprendžiamuoju veiksmu), pripažįstančiu fotografiją savarankišku meno kūrinium ir taip įtraukiančiu ją į fotomeno diskursą. Nuostatuose pabrėžiama, kad Meno taryba turi teisę Draugijos narių fotografijas „pripažinti“ meninės fotografijos kūriniais, taip parodant, kad institucinis ekspertų pripažinimas yra būtina sąlyga fotomeniui legitimuoti.

Antras pagal svarbumą vertinimo kriterijus būtų fotografijos žanras, taip pat funkcionuojantis kaip diskursyvumo veiksnys. Aukščiausios kategorijos fotografijų žanras gali būti tik „portretinės, peizažinės ir gamtinės fotografijos, pasižyminčios unikaliu žanro savitumu“ (ĮvertNuost: 4). Tai reiškia, kad tik tokios fotografijos gali būti meninės, t. y. priklausyti fotomeno diskursui. Žanras veikia kaip vartininkas, atskiriantis eilines fotografijas nuo

meninių fotografijų – menine tapti gali tik tam tikrų žanrų fotografija – ir palengvinantis fotografijos įtraukimą į fotomeno diskursą. Čia galima išvelgti ir sąsają tarp žanro ir taikomumo: jei autorius fotografuoja tiesiog peizažą ar gamtą, veikiausiai tai daro vedinas asmeninių-kūrybinių intencijų, savo malonumui ar grožio perteikimo vardan, t. y. nesiekdamas fotografijų panaudoti taikomojoje veikloje – kitaip tariant, „fotografuoja be užsakymo“. Kaip priežastį galima įvardinti ir tokio žanro fotografijų idėjinį neutralumą: jei fotografuojama gamta, nebus pavojaus nusižengti ideologijos taisyklėms, nes toks žanras beveik garantuoja turinio neutralumą.

Meninėms fotografijoms priskiriamos ir II kategorijos fotografijos (kurių žanrai – tokie patys kaip I kategorijos bei papildomai – teatro, sporto ir kronikinės fotografijos), paaiškinant, kad I kategorijos fotografijos yra skirtos „eksponuoti Lietuvos TSR Kultūros ministerijos muziejuose ir jų fondams papildyti“ (ĮvertNuost: 4), tuo tarpu II kategorijos fotografijos yra „tinkamos visuomeninių ir gyvenamųjų patalpų interjerams“. Tad I kategorijos fotografijų funkcija yra išskirtinai meninė, nes jos skirtos grynai meno institucijoms (būti muziejuose arba albumuose), tuo tarpu II kategorijos darbai gali turėti dvejopą funkciją. Taigi I kategorijos fotografijos yra meninės, III – taikomosios, tuo tarpu II kategorija yra ambivalentiška, nes neturi aiškių ribų. Būtų galima teigti, kad II kategorijos fotografijos yra dekoratyvinio pobūdžio, nes yra tinkamos interjerams puošti bei renginiams apipavidalinti (pvz., panaudojama renginio plakate), kartu neatmetant galimybės jas eksponuoti parodose ar publikuoti meninės fotografijos leidiniuose.

Minėtuose nuostatuose kiekviena kategorija turi atitinkamą ekonominį įvertinimą – kainą, skirtingą spalvotoms ir nespalvotoms fotografijoms. 2,5 karto aukštesnė spalvotų fotografijų vertė rodo, koks svarbus yra technologinis faktorius, sudarantis didžiąją dalį kainos (tuo laikotarpiu pagaminti spalvotą fotografiją išties kainavo žymiai brangiau nei nespalvotą). Be to, 10 ir 12 Nuostatų punktuose pabrėžiama, kad originalia sudėtinga technika atliktos fotografijos (pvz., izohelija, soliarizacija ir kt.) bei skaidrės

įkainojamos taikant atitinkamai 1,7 ir 1,25 karto didesnę kainos koeficientą (ĮvertNuost 1977: 7).

Paveikslas Nr. 11. Meninių fotografijų (fotomeno) žanrai ir įkainiai (ĮvertNuost 1977: 5)

Meninių fotografijų žanrai	Autorinio atlyginimo norma už pirmąją fotografiją (rubliais)		
	Kategorija		
	I	II	III
1. Peizažinės (landšaftinės, industrinės ir kt.), architektūrinės (ansambliai, interjerai ir kt.), skulptūrinės, natiurmortai ir kt.			
Spalvotos	25-75	10-30	7,5-15.
Juodai baltos	10-30	5-14	3-7
2. Portretinės (pavieniai ir grupiniai portretai)			
Spalvotos	30-80	12-30	8-15.
Juodai baltos	12-30	6-16	4-8
3. Teatrinės			
Spalvotos	x	10-24.	7,5-12.
Juodai baltos	x	4-14	3-7
4. Gamybinės (gamyklose, žemės ūkio įmonėse, laboratorijose) bei taikomosios paskirties (staklės, mašinų detalės ir kt.)			
Spalvotos	x	9-24.	6-12
Juodai baltos	x	5-14	3-7
5. Gamtinės (fauna, flora ir kt.)			
Spalvotos	25-75	10-30	7,5-15.
Juodai baltos	10-30	5-16	3-8
6. Kronikinės ir sportinės			
Spalvotos	x	10-30	7,5-15.
Juodai baltos	x	5-16	3-8

Kitas su kaina susijęs veiksnys – tai tiražavimo apribojimas, kuris suteikia vertę pačiai nuotraukai, kaip savarankiškam objektui. Objekto savarankiškumą žymi ir jo meninės vertės lygis: kuo jis aukštesnis, tuo savarankiškiau gali egzistuoti fotografija. Pavyzdžiui, žemiausios kategorijos fotografijos praktiškai visuomet yra kitų didesnių komunikacinių sistemų – plakato, knygos, dokumentų rinkinio ir pan. dalis, tad jų savarankiškumas praktiškai neįmanomas – priklausomybė nuo kitos medijos iškart sumažina

galimybę atlikti meninę funkciją. Tuo tarpu aukštesnių kategorijų tiražas yra griežtai ribojamas ir nuostatuose pažymima, kad, pirma, be Draugijos sutikimo 3 metus autoriai negali teikti tų pačių fotografijų spaudai ir jų dauginti, antra, kad apskritai viršyti kategorijai nustatytą tiražą galima tik išimtiniais atvejais (ĮvertNuost 1977: 8). Tokiu būdu buvo ribojamas autorinių ir kokybiškų meninių fotografijų cirkuliavimas pačiame diskurse, taip didinant jų vertę. Ši praktika pasiskolinta iš gretimų dailės sričių (pvz., tapybos), nes jos kūriniai paprastai būna vienetiniai ir nekartojami, o meninės fotografijos cirkuliavimą dirbtinai riboja teisės aktai ir susitarimai tarp užsakovo/pirkėjo ir autoriaus. Iš kainų lentelės (pav. 11) akivaizdu, kad meninės fotografijos vertė palaiapsniui krenta augant jos taikomumui, t. y., jei fotografija buvo skirta kokiam nors konkrečiam tikslui pasiekti (dokumentuoti, atvaizduoti), jos meninė ir ekonominė vertė išraiška yra labai maža.

Meno tarybos veikla ir jos gairės vertinant fotografijas apibrėžiamos taip: „Meno taryba savo veikloje vadovaujasi Partijos ir Vyriausybės nutarimais ideologinio darbo ir meno bei kultūros klausimais, o taip pat Draugijos įstatais, Valdybos bei Prezidiumo nutarimais, siekia, kad fotografijos kūriniai būtų aukšto idėjinio meninio lygio, kokybiški, kad visapusiškai būtų vystomos kūrybinės individualybės, fotomenininkų talentai, žanrų, stilių bei išraiškos priemonių įvairovė ir turtingumas.“ (ĮvertNuost 1977: 1) Matyti, kad Meno tarybos veiklą grindė labai plataus pobūdžio veiksniai: nuo aukščiausių kolektyvinių (Partija) iki individualių, adresuotų į kūrybiškos asmenybės skatinimą – vadinasi, Meno taryba buvo sudėtingos struktūros diskurso ribų prižiūrėtojas ir produktyvumo skatintojas, nes jos sukurtos ir vykdomos taisyklės tarpininkavo tarp kūrėjų ir visuomenės (viešumos). Meno taryba buvo vienas svarbiausių vidinių organizacijos organų, savo galia skatinusių ir taip pat ribojusių vaizdinių žinių produktyvumą. Žinoma, vien iš dokumento negalima daryti absoliučių išvadų, nes jo deklaratyvi formuluotė gali atitikti realybę tik iš dalies. Be to, reikia nepamiršti dar dviejų svarbių diskursą kontroliavusių „vartininkų“ – Kultūros ministerijos Meno tarybos ir Glavlito.

FMD Meno taryba buvo viena iš svarbiausių institucijos struktūrų, sprendusių, kas pateks į diskursą ir kas liks už jo ribų, nes tiesiogiai su fotografijų vertinimu siejosi ir kitos svarbios jos, kaip veikėjo-tinklo, funkcijos. Meno taryba vertindavo naujai stojančių narių fotografijas, sprendavo, kokias fotografijas įsigyti parodų fondui ar rekomenduoti pirkti fotografijos muziejui. Be to, prieš rengiant bet kokią parodą, leidinį ar fotografijų pardavimą, Meno taryba turėjo įvertinti kiekvienos fotografijos tinkamumą (ĮvertNuost 1977: 2). Taigi Meno taryba veikė kaip centrinis platesnio veikėjo-tinklo (institucijos) mazgas, kuriame susikirsdavo visos pagrindinės organizacijos veiklos: fotografijų gamyba, parodų rengimas, leidinių sudarymas bei fotografijų distribucija. Tai buvo daugiausiai galios turintis struktūrinis elementas, lėmęs fotomeno diskurso produktyvumą, jo profilį ir užtikrinantis viso veikėjo-tinklo tęstinumą.

Pati FMD, kaip medijos institucija, atliko ne tik fotografijos produkcijos funkciją, veikdama kaip kolektyvinis turinius kuriantis subjektas, bet ir rūpinosi medijos distribucija, kurios vertės ir kiekio nustatymo mechanizmai yra aprašyti Įvertinimo nuostatuose. Šis dokumentas medijos funkcionavimo mechanizmui svarbus tuo, kad apibūdina esminius žingsnius, leidusius FMD tarpininkauti tarp kūrėjų ir visuomenės. Be to, juo dars kart patvirtinamas viso medijos mechanizmo institucionalizavimas, nes FMD prižiūrėjo visus medijos etapus: nuo pranešimų taisyklių kūrimo ir technologinių sąlygų suteikimo fotografams iki jų pranešimų pristatymo ir „išaiškinimo“ auditorijai.

Reziumuojant matyti, kad fotografijos meniškumas (įtraukimas į fotomeno diskursą kaip pilnaverčio ir savarankiško objekto) priklauso nuo institucijos apibrėžtų jos savybių, kurios funkcionavo kaip diskurso reguliavimo svertai bei tiesiogiai veikė diskurso teminę struktūrą.

3.4.3 Teminė fotomeno diskurso pluošto struktūra

Analizuojant diskursą galima išskirti tam tikras nuolat vyraujančias parodų bei leidinių temas ir jų grupes. Nors parodų buvo organizuojama labai daug, tačiau retą jų lydėjo katalogas, todėl šią diskurso formą galima analizuoti remiantis nebent jų pavadinimais, vietomis, autoriais ir skaičiais, kuriuos galima rasti kasmetinėse kronikose. Todėl šiame skyriuje temų pluošto išskyrimui pasitelkiama ne parodų, o fotografijos leidinių turinio analizė.


Pagrindiniu diskurso pluoštu laikomi nuo 1967-ųjų leidžiami fotografijų albumai *Lietuvos fotografija*, kuriais siekta atspindėti atitinkamų metų fotografijos raidą. Tyrimo imtį sudaro 8 almanachai *Lietuvos fotografija*, leisti nuo 1967 iki 1987 metų. Juose publikuojamų fotografijų sukūrimo metus galima matyti sudarytame grafike (pav. 14). Šie albumai buvo fotomeno diskurso metraščiai, išlaikę tęstinumą ir po Nepriklausomybės (leidžia atnaujinta 1997 m.). Leidiniai pasirinkti ir todėl, kad jų redakcinės kolegijas, atrinkdavusias fotografijas, sudarė pagrindiniai fotografijos tinklo veikėjai, buvę ir FMD aktyvistais. Beveik kasmet leidžiami leidiniai turėjo reprezentuoti Lietuvos fotografiją ne tik šalyje, bet ir užsienyje – įvadiniai tekstai paprastai buvo verčiami į 2–3 užsienio kalbas. Almanachų tiražas svyravo nuo 15 000 iki 30 000 vienetų – tai rodo orientaciją į plačią auditoriją. Kiekvienas almanachas turėjo įvadą, parašytą fotografijos kritiko, įvertinančio fotografijos pokyčius per pastaruosius metus ir vyraujančias tendencijas. Taigi greta vizualinės diskurso reprezentacijos buvo pateikiami ir vertinamieji tekstiniai teiginiai, reprezentavę pagrindines komunikacines konvencijas ir jų pokytį.

Šis diskurso pluoštas buvo vienalytis ir daugmaž stabilus – jo detalesnę sudėtį ir dinamiką padės atskleisti kiekybinė turinio analizė. Temos išskirtos peržiūrėjus almanachų vaizdinį turinį, išanalizavus pagrindinius diskursą apibūdinančius teiginius almanachų įvaduose ir kituose diskursyviuose leidiniuose bei atsižvelgiant į ankstesniuose skyriuose aptartas

pagrindinio vyraujančio stiliaus ir jo konteksto (socialistinio realizmo) temas. Temų kategorijos sudarytos nepriklausomai nuo fotografijų žanro ir meninės vertės bei kokybės ir iliustruotos pasirinktomis tipiškais fotografijomis. Atlikus tyrimą nustatyta, kad kai kurios temos galėjo būti ir neišskirtos dėl pernelyg mažo atstovavimo, tačiau čia svarbiau tendencijos ir jų kaita nei preciziškumas. Paveiksle (Nr. 13) pateikti almanachų leidimo metai, o skliausteliuose – metai, kuriais buvo sukurtos konkretaus leidinio fotografijos ir kurie buvo išties reprezentuojami.

Pirmos trys temos išskirtos ir dėl to, kad atitinka tuo laikotarpiu gretimame vizualiniame diskurse (tapyboje) labiausiai vertintas temas (viena pagrindinių teminio paveikslo funkcijų buvo vaizduoti buitiskumą – žmogaus darbą, šventes ir poilsį (Grigoravičienė 2005: 29)). Jos ryškios Lietuvos fotomeno diskurse, nes dauguma FMD narių atėjo iš žurnalistikos, tad kasdienio gyvenimo vaizdavimas buvo įprasta jų darbo metodika. Siekiant detaliau argumentuoti teminių grupių išskyrimą buvo sudaryta paaiškinamoji lentelė (pav. nr. 12).

Paveikslas Nr. 12 Fotografijų teminės grupės

 <p>Ališauskas, Darbininkas, 1973</p>	<p>Dirbantys žmonės buvo visuomenės ir geresnės ateities kūrimo pagrindas („Pagrindinis žmogiškosios prasmės matas buvo ir lieka darbas, kurio didingumui ir grožiui atskleisti skiria savo kūrybines pastangas būrys gabių fotografų...“ (Krivickas 1986)). Kitose meninės raiškos šakose, pavyzdžiui, tapyboje, buvo vertinamas paveikslas, kuris perteikdavo darbo žmogaus didybę ir poeziją, jo mintis ir charakterį (Grigoravičienė 2005: 34). Ši tema apima kaimo darbus ir gamyklas, naujas statybas, ūkių mechanizavimą ir gyvenimo modernizavimą. Tai viena iš kertinių temų, atspindinčių penkmečio planus ir jų įgyvendinimą.</p>
--	---



Rakauskas, Kaimiška šventė,
2, a. 1984

Švenčiančių žmonių ir festivalių temoje vaizduojamos tos situacijos, kurios, remiantis socrealizmo kanonu, geriausiai atskleidžia žmogų ir jo psichologiją. Optimistinė atmosfera ir pakilios akimirkos buvo parankios atviram gyvenimo teigimui ir šviesiosios gyvenimo pusės reprezentacijai užsienyje. Ši tema apima ir žaidžiančių vaikų, sporto bei sekmadieninių švenčių fotografijas, nepamirštant ir kitos svarbios temos – tautų draugystės, nes nemažą tokio tipo fotografijų kiekį sudarydavo Dainų ir šokių šventės vaizdai.



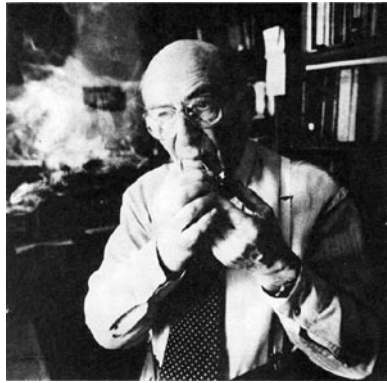
Kunčius, Labanoras, 1969

Etnografija ir kasdienis gyvenimas buvo svarbi tema, nes vaizdavo paprastą žmogų, jo buitį tiek kaimo, tiek miesto aplinkoje. Šiai temai priskirtinas ir pasivaikščiojimas po miestą, ir apsilankymas kaimo troboje ar turguje. Liaudiškumas, suprantamumas ir paprastumas buvo labai svarbūs sovietinio meno aspektai ir būtent fotografija galėjo juos tikroviškai perteikti. Šios tematikos fotografijos atsispindėjo žmonių gyvenimą, tačiau reikėjo vengti atviro skurdo demonstravimo ir socialinės kritikos.



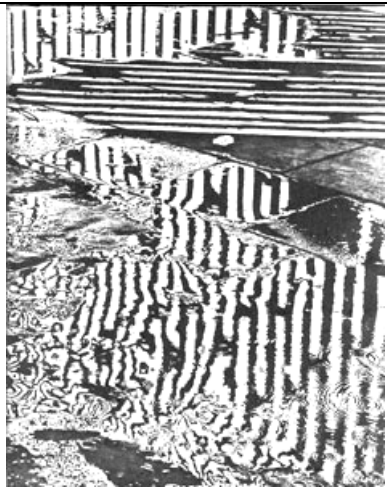
Levinas, Pagarba, 1969

Tema „**Atvirai ideologiški vaizdai**“ buvo išskirta kaip akivaizdžiausiai demonstruojanti karštus sistemos taškus: Lenino paminklai ir gėlės jam, veteranų eisenos, demonstracijos ir t. t. Ši tema funkcionavo kaip atviras saugiklis greta ne tokių optimistiškų fotografijų.



Sutkus, Rašytojas A.
Žukauskas, a. 1984

Liaudies artistų portretai išreiškė du svarbius socrealizmo principus: žmogaus didybę ir tuo pačiu jo paprastumą, artumą liaudžiai. Kaip teigiama 1986 m. *Lietuvos fotografijos* įvade, „vienas iš svarbiausių meninės fotografijos uždavinių yra įsižiūrėti į amžininko veidą, įtaigiai perteikti šiandienio žmogaus – darbininko ir kūrėjo – esminius bruožus“ (Krivickas 1986). Pasak Kunčiaus, menininkų ir artistų portretai buvo privalomi praktiškai kiekvienoje parodoje ir leidinyje (Interviu su Kunčiumi 2009). Analogiškai tapyboje taip pat buvo reikalaujama portrete nevaizduoti žmogaus vien tik „priartėjusio prie žemės“, o matyti ir kitokį – išaugusį, inteligentą, intelektualų žmogų“ (Grigoravičienė 2005: 35).



Rakauskas, Vandens ritmas,
1965

Abstrakcijos ir daiktai, kaip objektai, fotografijose buvo sunkiausiai pripažįstami ir nemėgstami socrealizmo ideologų, tačiau viena kita fotografija būdavo publikuojama almanache, pateisinant ją kaip „žaidimą su forma“ ar „formos ieškojimą“. Ši tema aprėpia ornamentus, „daiktiškąją“ fotografiją ir pan.

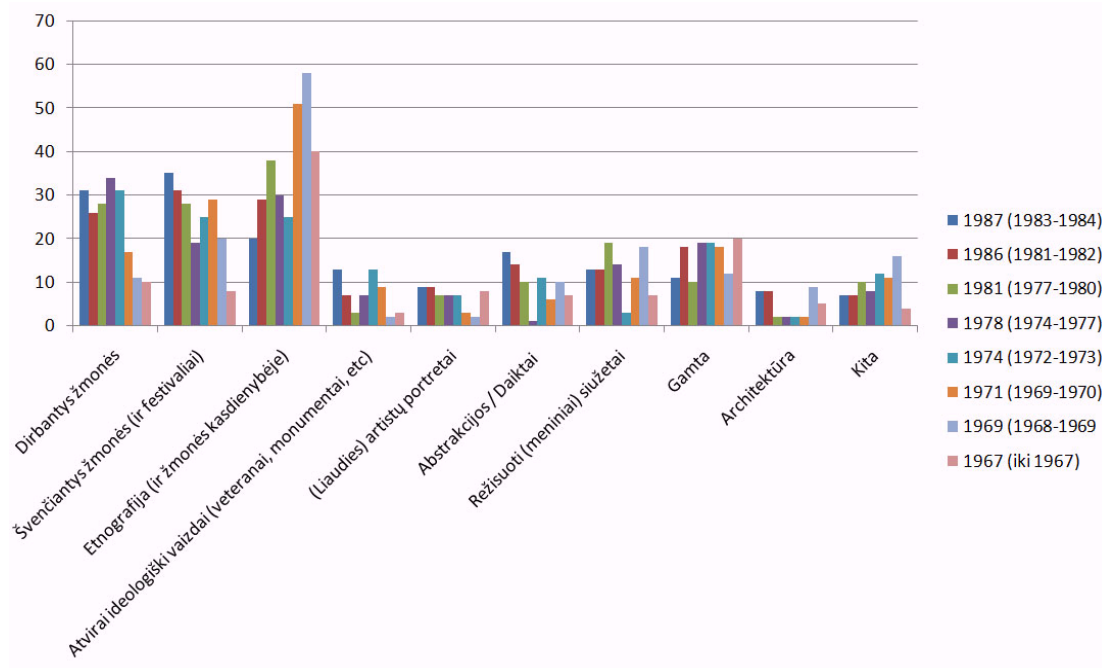
Režisuotiems (meniniams) siužetams priskirtos tos fotografijos, kurios akivaizdžiai buvo surežisuotos arba kur atvirai matėsi fotografo perdėliojamas kitoks prasmų laukas nei buvo matyti tikrovėje. Šie atvaizdai ne iki galo atitiko socrealistinio meno

 <p data-bbox="236 667 632 757">Dichavičius, Mergaitė su koralu, 1986</p>	<p data-bbox="651 197 1355 454">principą atvaizduoti tikrovę tokią, kokia ji yra, tad jie almanachuose nebuvo itin populiarūs. Kita vertus, dėl atitolimo nuo informacinės fotografijos funkcijos, būtent jie ir galėjo būti laikomi artimiausiais meninei fotografijai.</p>
 <p data-bbox="236 1238 632 1272">Kalvelis, Kopos IV, 1973</p>	<p data-bbox="651 831 1355 1144">Gamta ir peizažai yra neutrali tema, tad iš esmės buvo „saugi“ ir paranki, tačiau matyti, kad ji nebuvo itin „populiari“, iš dalies galbūt ir dėl netinkamumo bet kokiai ideologijai. Ši tema apima ir miško vaizdus, ir ypač dažnai kopas, jūrą, praskrendančius paukščius, ir pan.</p>
 <p data-bbox="236 1713 632 1747">Liandzbergas, Gotika, 1968</p>	<p data-bbox="651 1346 1355 1771">Architektūra – tai dar viena neutrali tema, nes čia kaip ir gamtos fotografijose praktiškai nebuvo vaizduojamas žmogus. Kita vertus, statybos, konstrukcijos ir naujų pažangių mikrorajonų peizažai buvo ne ką mažiau simboliški šviesaus rytojaus (ir šiandienos) atvaizdai nei darbo žmonių portretai. Fotografai šią „privalomą“ temą neretai išnaudodavo ir estetizuotiems formų ieškojimams.</p>

Įvardijus ir suskaičiavus visas fotografijas pagal temas buvo gauta jų pasiskirstymo diagrama (pav. 13). Spalvomis žymimi almanachų Lietuvos

fotografija leidimo metai, o skliausteliuose pateikti fotografijų sukūrimo metai, nurodantys reprezentuojamą laikotarpį.

Paveikslas Nr. 13. Diskurso pluoštas: temų pasiskirstymas almanachuose Lietuvos fotografija



Iš diagramos akivaizdu, kad dauguma temų buvo betarpiški realybės atvaizdai, atitinkantys socrealizmo nuostatas (išskyrus „Abstrakcijos/daiktai“ ir „Režisuoti (meniniai) siužetai“). Iš esmės didžiąją dalį fotografijų temų sudarė dirbantys, švenčiantys ir kasdieniškose situacijose esantys žmonės. Tai akivaizdžiai liudija socialistinio realizmo bei jo pagrindinio vaizdavimo objekto – žmogaus – dominavimą. Visų penkių pirmųjų temų centre yra žmogus ir jo veikla, o šios temos sudaro maždaug 70 proc. visų almanachų nuotraukų. Rezultatai iš esmės koreliuoja ir su to laikmečio tapybos pagrindinėmis temomis.

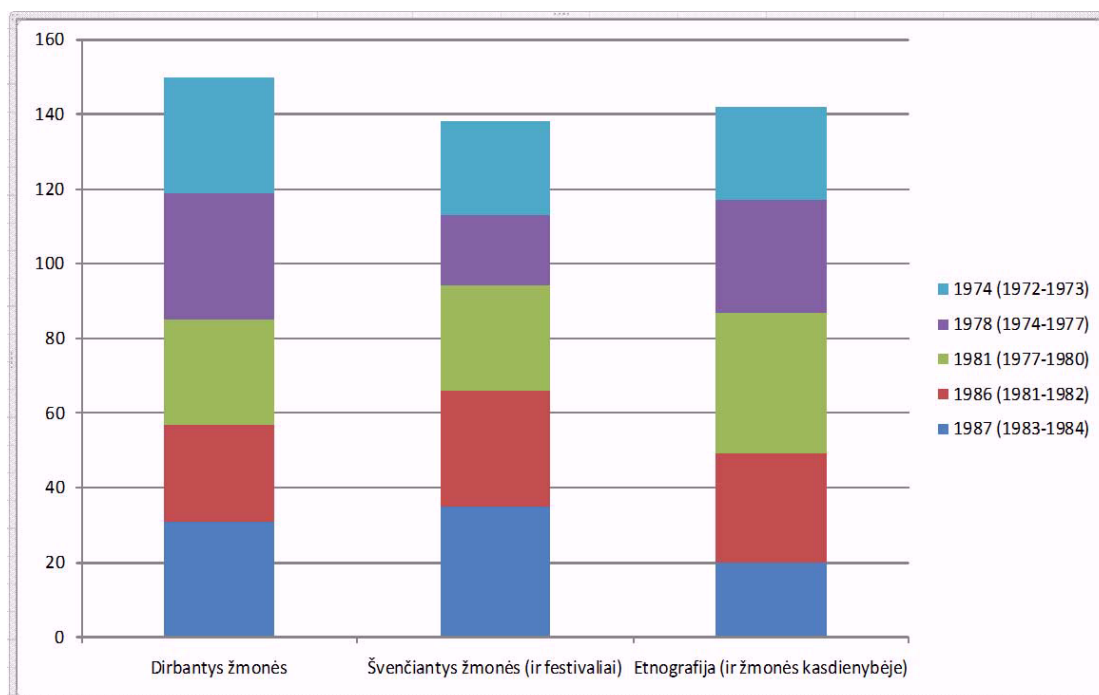
Ryškus temų skaičiaus pasiskirstymo neatitikimas yra pirmajame almanache, kol dar nebuvo suformuota šių leidinių kryptis ir aiškus tikslas. Šiek tiek skiriasi antrasis ir trečiasis, tačiau paskutiniuosiuose penkiuose almanachuose temų skaičius išliko maždaug tolygus. Tai dar vienas įrodymas,

kad nors metai keitėsi, tačiau veikėjas-tinklas stabilizavo fotomeno diskursą ir temų laukas beveik nekito – tai rodė tam tikrą pačių fotografų, Draugijos ir turinio ideologų konsensumą. Vientisa diskurso pluošto struktūra rodo ir neprikaištingą logonominės sistemos funkcionavimą, kuris lėmė vientiso stiliaus susiformavimą.

Gautus rezultatus lyginant su socrealizmo principų taikymu dailėje galima įžvelgti analogiją su tapybos temomis ir žanrais, kur labiausiai vertintas teminis paveikslas, mažiau portretas, o mažiausiai – peizažas ir natiurmortas (Grigoravičienė 2005: 29). Portretas šiame tyrime kaip atskira tema (išskyrus liaudies artisto portretą) nebuvo išskirtas, tačiau matoma, kad teminis paveikslas (pirmos 4 temos) stipriai vyrauja ir meninėje fotografijoje.

Išdidinus tolydų fragmentą (pav. 14) matyti, kad pagrindinės trys temos užėmė praktiškai tiek pat vietos viena kitos atžvilgiu (jei kartais vienos proporcingas plotis konkrečiais metais skirdavosi, ją atsverdavo kita), tad galima daryti prielaidą, kad diskursas buvo nuosekliai reguliuojamas ir gal netgi buvo specialiai nustatomos temų kvotos.

Paveikslas Nr. 14. Tolydus temų pluošto pasiskirstymo fragmentas

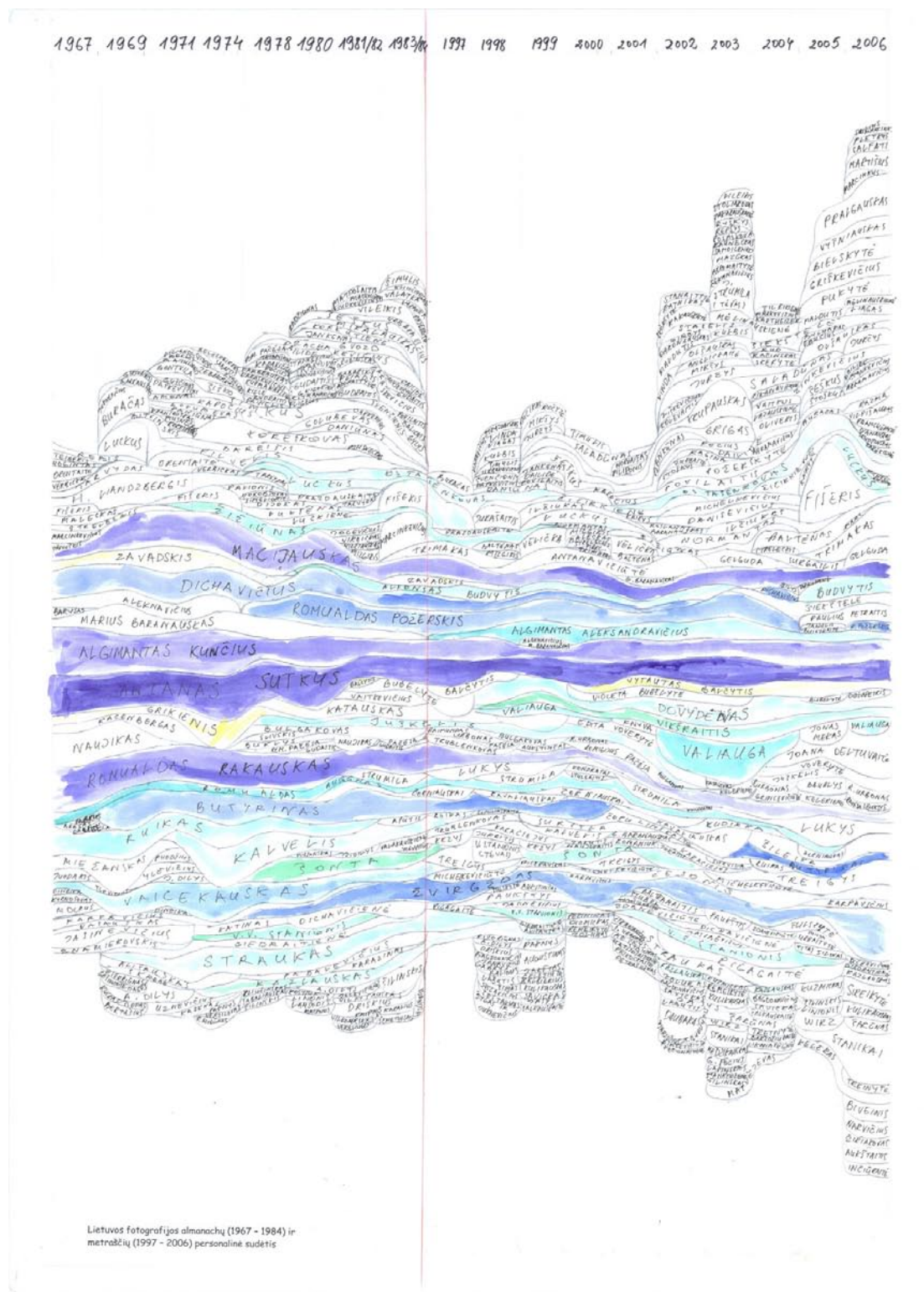


Tolydus temų pasiskirstymas šiame pluošte formavo vienalytę fotomeno diskurso sampratą visuomenėje, nes almanachai buvo visuomet pristatomi kaip „ataskaitiniai leidiniai“, tad jie turėjo galią reprezentuoti tam tikrų metų fotografijų tendencijas ir temas. Greta reprezentacinių teminių albumų (pvz., apie miestus: Vilnius ar Neringa) almanachai buvo praktiškai vienintelė masinė fotografijų distribucijos forma, nes iki pat XX a. devintojo dešimtmečio antros pusės nebuvo išleistas nė vienas teminis vieno autoriaus meninės fotografijos albumas. Todėl almanachai buvo svarbios diskurso materializacijos apraiškos, kurios pristatė ir skleidė fotografijos meno sampratą ir kolektyvinį fotomenininkų stilių.

Toks temų pasiskirstymas įrodo, kad diskurso pluoštas iš esmės atitiko logonominės sistemos principus, skleidžiamus per FMD edukacinius renginius ir metodinius leidinius. Vadinasi, koreliacija tarp deklaruojamų (įvairiuose teoriniuose ir metodiniuose leidiniuose) ir realių (publikuotų fotografijų) temų buvo akivaizdi, tad medija funkcionavo nuosekliai ir sistemingai, o fotomeno diskursas ir jį reguliuojanti FMD buvo sistemingos dispozityvo veiklos rezultatas.

Diskurso struktūros pluošto tolydumą galima atskleisti ir per veikėjų dalyvavimą jame. Žemėlapyje „Lietuvos fotografijos almanachų (1967–1984) ir Lietuvos fotomenininkų sąjungos metraščių (1997–2006) personalinė sudėtis“ (pav. 15) atvaizduojama nuo 1967 m. leistų reprezentacinių Lietuvos fotografijos metraščių sudėtis pagal autorių kiekį ir jų santykinai užimamą plotą (fotografijų skaičių, kurį reprezentuoja juostos plotis) atitinkamame metraštyje. Raudona linija žymi lūžį tarp sovietinės ir nepriklausomos Lietuvos albumų leidimo metų. Per tokią vizualinę reprezentaciją atsiskleidžia veikėjo-tinklo dinamika ir jo stabilumas, kurio esmė yra tinklo šerdis – pagrindiniai veikėjai, reprezentuojami violetine spalva: Antanas Sutkus, Algimantas Kunčius, Romualdas Rakauskas ir Aleksandras Macijauskas. Nuo jų savo aktyvumu šiek tiek atsilieka mėlva spalva žymimi Romualdas Požerskis, Rimantas Dichavičius ir kiti.

Paveikslas Nr. 15. Lietuvos fotografijos almanachų (1967–1984) ir Lietuvos fotomenininkų sąjungos metraščių (1997–2006) personalinė sudėtis (Michelkevičius et al. 2007: 127)



Matoma, kad aktyviausi tinklo veikėjai savo veiklos pločiu ir tęstinumu nuosekliai palaikė tinklo dinamiką, taip laike perteikdami vientisą stilių. Taip pat iš šio žemėlapiu akivaizdu, kad veikėjas-tinklas buvo vientisas ir sutelktas aplink centrą, nes jo pakraščiuose buvo daug atsitiktinių veikėjų (pavienių fotografų), kurie pasirodydavo tik epizodiškai ir galiausiai nemaža jų dalis tiesiog pranyko ties raudonąja lūžio linija. Visgi didžioji veikėjų dalis savo veiklą tęsė ir toliau kartu su naujai prisijungusiais veikėjais – tai įrodo veikėjo-tinklo gyvybingumą ir atsparumą net ir dideliems politiniams ir kultūriniais pokyčiams. Nors čia atvaizduojama pagrindinių tinklo veikėjų reprezentacija fotomeno diskurse, tačiau jie analogiškai buvo aktyvūs ir institucijos veikloje: nuolat dalyvavo Meno taryboje, albumų sudarymo komisijose ir kituose diskursą formuojančiose bei kontroliuojančiose veiklose. Ši veikėjo-tinklo dinamikos reprezentacija įrodo, kad medijos veikimo mechanizmas yra neatsiejamas nuo jos pagrindinių veikėjų bei jų vykdomo nuolatinio fotomeno stiliaus ir veiklos modelių perteikimo, net ir iš esmės keičiantis administracinėms, ideologinėms ir komunikacinėms struktūroms, t. y. vykstant dispozityvo lūžiams.

3.4.4 Diskurso fragmento analizė

Diskurso specifikai atskleisti būtina diskurso fragmento analizė: šiuo atveju tai – pasirinktų fotografijų, ryškiausiai reprezentuojančių diskursą, interpretacinė (turinio) analizė. Svarbu pabrėžti, kad šia analize nesiekama atlikti laisvos ir nuo konteksto atsietos atvaizdų interpretacijos, bet pasitelkus juos lydintį tekstinį diskursą ir diskurso pluošto analizės rezultatus stebėti, kokias stilistines gaires tolimesnei diskurso plėtotei brėžė čia analizei pasirinkti atvaizdai ir juos pristatantys tekstai. Lygiai kaip vertinimo nuostatai ir edukaciniai leidiniai pristato geros fotografijos kūrimo taisykles (tai yra jų pagrindinis tikslas ir užduotis), taip fotografijos albumai ir katalogai (šiuo atveju – almanachai *Lietuvos fotografija*) ne tik pristato diskursą visuomenei,

bet ir skatina jo tęstinumą, tapdami tam tikra prasme mokomosiomis knygomis tinklo veikėjams – fotografams.

Pirmasis fragmentų atsirinkimo kriterijus yra jų tipiškas, kai atsirenkama pagal visam diskursui (tiksliau, diskurso pluoštams, kuriems analizuojamas fragmentas priklauso) būdingų bruožų koncentraciją konkrečiame fragmente. Kita vertus, fragmentų analizė bendrame tyrimo kontekste būtų savitiksli, jeigu ji nieko nauja neatskleistų apie visą diskursą, todėl čia analizei atsirenkamos fotografijos, ne tik turinčios LFM būdingus bruožus, bet ir ypatingą galią jos atžvilgiu. Tai – ikoniški, t. y. populiarūs ir dažnai cituojami, eksponuojami ir publikuojami atvaizdai. Antras ne mažiau svarbus kriterijus būtų autorius ir jo stiprumas (sujungtumas) veikėjų-tinklo: atrenkami tie fotografai, kurie turėjo daugiausiai ryšių ir buvo aktyviausi tinklo elementai bei nuosekliai dalyvavo tinklo veikloje.

Remiantis dalyvavimo almanachuose žemėlapiu (pav. 15), matyti, kad kaip pagrindinius diskursą formuojančius ir jo tęstinumą užtikrinančius veikėjus-fotografus galima išskirti Sutką, Kunčių, Rakauską ir Macijauską (plg. Laimos Skeivienės teiginį: „aiškios jų [vyresniųjų – A. Kunčiaus, J. Kalvelio, A. Macijausko, R. Rakausko, A. Sutkaus ir kitų] estetinės nuostatos ir kryptingumas *suteikia pusiausvyrą bendrajam fotografijos vystymosi procesui*“ (Skeivienė 1987, kursyvas mano)). Šie keturi autoriai yra vieninteliai, kurių fotografijos be pertraukos dalyvavo ne tik analizuojamo laikotarpio (XX a. septintojo–devintojo deš.) *Lietuvos fotografijos* almanachuose (nuo pat pirmojo numerio), bet ir vėliau tradiciją pratęsusiuose Lietuvos fotomenininkų sąjungos metraščiuose. Be to, bent trys iš šių autorių (kartais ir visi keturi) dalyvaudavo sprendžiant almanachų sudarymo klausimus – buvo redakcinės komisijos nariai. Pagrindiniuose tekstiniuose diskurso teiginiuose, esančiuose fotografijos kritikų straipsniuose ir almanachų sudarytojų įvaduose, šios pavardės neretai minimos kaip neatskiriama ketveriukė, prijungiant vieną kitą naują autorių (plg.: „Pastaroji, trečioji, knyga dar labiau atskleidžia atskirų meninių individualybių – R. Rakausko, A. Sutkaus, R. Dichavičiaus, A. Macijausko, A. Kunčiaus, J. Vaicekausko ir

kt. – kūrybinį originalumą, jų atkaklų, nuolat mintimis ir emocijomis turtėjantį skverbimąsi į pasirinktą problematiką“ (Valiulis 1971))²⁴, o ir vėlesniu laikotarpiu, atkūrus Nepriklausomybę, tebesilaikoma požiūrio į šiuos fotografus kaip į Lietuvos fotografijos mokyklos branduolį (plg.: „Atšilimo“ laikotarpiu, 7-ojo dešimtmečio pabaigoje, Antano Sutkaus, Aleksandro Macijausko, Algimanto Kunčiaus, Romualdo Rakausko kūryba padarė lemiamą poveikį visai buvusios Sovietų Sąjungos fotografijai“ (Jurėnaitė 1997: 7)).

Specifinę vietą šalia šių keturių autorių užima Dichavičiaus darbai, kuris, viena vertus, pasirinko labai individualią nišą – akto žanrą, be jo plačiau lietuvių fotografų pradėtą eksploatuoti tik nagrinėjamo laikotarpio pabaigoje, kita vertus, kaip bus parodyta tolesnėje analizėje, stilistiniu požiūriu jis yra neatskiriama LFM dalis. Dichavičiaus darbai taip pat publikuojami visuose nagrinėjamo laikotarpio almanachuose *Lietuvos fotografija*, o jo fotografijų rinkinys *Žiedai tarp žiedų*, atsižvelgiant į sovietiniu laikotarpiu išleistų personalinių fotografijos albumų (ne parodų katalogų) kiekį, gali teisėtai vadintis lietuvių fotografijos bestseleriu (išleista: Vilnius: Mintis 1987, 1988, 1989; po Nepriklausomybės atkūrimo: 1990, 1996).²⁵

²⁴ Ir kiti patvirtinantys teiginiai: „Todėl ir fotografijų meninė kalba raiškesnė, įtaigesnė, jos labiau išbaigtos, gilesnės. Tai ypač būdinga tiems autoriams, kurie jau keletas metų atsidėję vienai temai. A. Sutkus kuria platų ciklą „Lietuvos žmonės“, A. Kunčius daug dėmesio skiria žmogaus laisvalaikio cikle „Sekmadieniai“, A. Macijauskas – kaimo turgų panoramai, J. Kalvelis – lietuviškam peizažui ir t. t.“ (Vaicekuskas 1974); „Ryškesniausia koncepcijų kaita ir stilistiniai svyravimai jaunųjų kūryboje. Vyresniųjų – A. Kunčiaus, J. Kalvelio, A. Macijausko, R. Rakausko, A. Sutkaus ir kitų – kūryba vystosi daugiau pagal jų individualaus stiliaus logiką...“ (Skeivienė 1987)

²⁵ Remiantis Lietuvos fotomenininkų sąjungos žinynu (2004), Kunčiaus sovietiniu laikotarpiu išleistos dvi asmeninės fotografijų knygos (ne katalogai); Macijausko išleisti vien parodų katalogai; Rakausko išleistos keturios knygos; Sutkaus leidžiama daugiausiai – beveik dešimt knygų, tiesa, dauguma jų reprezentuojančios šalį (pvz., *Senajo Vilniaus fragmentai*, Vilnius, 1973; *Lazdynai*, Vilnius, 1975; *Neringa*, Vilnius, 1980, 1982; ir kt.). Katalogai nuo albumų daugiausia skyrėsi apimtimi, įforminimu (albumai paprastai būdavo didesnio formato ir kietais viršeliais, katalogai – mažesni ir minkštais viršeliais) ir tiražu (katalogų tiražai nuo 1000 iki 5000 vnt., albumų – dešimtimis tūkstančių).

Jeigu diskurso pluošto analizėje dėmesys buvo daugiau kreiptas į fotografijų turinį – vyraujančias temas, tai atsirinkus keletą šio pluošto fragmentų, galima pažvelgti ir į jų formą (stilistinius niuansus ir vizualinę retoriką). Analizei atsirinkta po vieną aukščiau minėtų autorių fotografiją (pav. 16) – Macijausko „Ratas“ (1965), Sutkaus „Pionierius“ (1964), Kunčiaus fotografija iš ciklo „Reminiscencijos“, 5 (1979), Rakausko fotografija iš ciklo „Žydėjimas“, 12 (1975), Dichavičiaus „Balta banga“ (1981). Šios fotografijos reprezentuoja tiek kiekvieno iš autorių individualią stilistiką, tiek bendresnes LFM būdingas stilistines ir temines tendencijas. Visos šios fotografijos dėl savo dažno reprodukavimo (publikavimo leidiniuose ir spaudoje, dalyvavimo etapinėse parodose, tapimo albumų viršelių nuotraukomis) gali būti pavadintos ikoninėmis – simbolizuojančiomis analizuojamą diskursą.

Paveikslas Nr. 16. Stiliaus polių tipiniai fragmentai



Pirmiausia į akis krinta tai, kad keturiose iš šių penkių nuotraukų veikia žmogus (žmonės): jos yra humanistinės tikrąja to žodžio prasme. Kad žmogus buvo pagrindinė sovietinės lietuvių fotografijos tema, matyti ir iš teminės diskurso pluošto analizės (didžioji dalis išskirtų temų – dirbantys žmonės, švenčiantys žmonės, etnografija ir kasdienybė, artistų portretai, režisuoti siužetai – neapsieidavo be žmogaus), ir iš fotografijos rinkinių sudarytojų bei kritikų brėžiamų gairių (pvz., „Rimčiausias meninės fotografijos objektas yra žmogus.“ (Krivickas 1967)).

Macijausko fotografijoje „Ratas“ žmogus yra tam tikro veiksmo – gyvenimo fragmento – dalyvis (vienas žmogus ridena ratą, kito galva išnyra nuotraukos kampe), todėl ją galima pavadinti *dokumentalia*. Čia telkiamas dėmesys būtent į tam tikrą „gyvenimo tiesą“, kuri, anot Vaicekausko, esanti „pirmutinė gairė jų [fotografų] kūrybinių ieškojimų trasoje“ (Vaicekauskas 1974). Pervertus *Lietuvos fotografijos* almanachus, matyti, kad būtent tokia žmogiškojo gyvenimo fragmentų fotografija (reportažas) yra bene dažniausia. Anot Vartanovo, „lietuvių fotografija <...> yra svarbi šiandieninės Lietuvos gyvenimo publicistinio metraščio dalis“ (Vartanovas 1986), kas nenuostabu turint omenyje tai, kad to laikotarpio lietuvių fotografai atėjo būtent iš žurnalistikos srities. Vis dėlto svarbu atkreipti dėmesį, kad tam, kad ši Macijausko fotografija, kaip ir dauguma kitų dokumentalumo poliuje sutelktų fotografijų, būtų įtraukta į fotomeno diskursą, ji negalėjo būti traktuojama vien kaip publicistinė: plg. kaip Krivickas (1981: 11) išvelgia jos formos sprendimuose simbolizmą: „Maža apvali vaiko galvutė susišaukia su nueinančio žmogaus nešamo rato apvalumu. Tai lyg nepabaigiamos gyvenimo tautos asociacija“ ir dėmesį estetiniam vaizdai (tris kartus atsikartojančiai apskritimo formai). Todėl vadinamoji „gyvenimo tiesa“ neretai „meniškai“ apipavidalinama, pasitelkiant technologinę fotografijos specifiką (pvz., keičiant objektyvo kampą), kuri kraštutiniais atvejais netgi užgožia realistinį turinį (Macijausko „plataus kampo“ kadrai, žr. pav. 16). Apskritai, LFM dokumentalumas skiriasi nuo Vakarų reportažinės ar vadinamosios „lemiamo momento“ fotografijos ta prasme, kad fotografijos turiniu teisę tapti turėjo ne bet kuri gyvenimo akimirka. Todėl net ir reportažiškiausioje fotografijoje buvo ne tiek gaudomas „karštas“ momentas²⁶ bet veikiau atsirenkama akimirka ir ji „sustabdoma“. Tokiai fotografijai būdingas tam tikras monumentalumas, kuris tiek natūraliai veda link psychologizavimo, gilinimosi į objekto ar situacijos

²⁶ Karštų momentų Tarybų Sąjungoje nuo revoliucijos laikų oficialiai nebebuvo, todėl paskutinėmis įvyki tikrąja to žodžio prasme „užfiksavusiomis“ nuotraukomis galima vadinti Judelio Kacembergo ar Chanono Levino karo laikų vaizdus (kaip „Puolimas“ ar „Kareivio mirtis, vykdamas užduotį“, *Lietuvos fotografija*, 1971) – ne itin profesionalias Vakarų fotopublicistikos imitacijas.

charakterį, tiek iš dalies susieja dokumentalumą su jam priešingu poliumi – estetizmu (kai ima dominuoti dėmesys formai).

Psichologizmas, kartu su jį atstovaujančia Sutkaus fotografija „Pionierius“, – tai to paties dokumentalumo poliaus tęsinys, kur tebetaikant „ištikimybės tiesai“ strategiją, koncentruojamasi nebe ties įvykiu, scena, bet ties paskiru veidu, charakteriu ar scenos sukelta psichologine įtampa. Nuo situacijoje iš įtampos atsiskleidžiančios psichologijos (pirmuosiuose almanachuose buvo itin „populiarūs“ dviejų žmonių, vyro ir moters, portretai) einama iki individualių asmenybių (menininkų, artistų) ar tipažų (pvz., Kunčiaus „Žemdirbio portretas“, 1972) portretų. Kaip jau nustatyta temiška analizuojant diskurso pluoštą, liaudies artistų portretai buvo ne tik populiarai, bet praktiškai privaloma tema, o ją retkarčiais papildydavo ir kitų liaudies žmonių – darbininkų, žemdirbių, neretai vaikų fotografijos. „Pionierius“, kaip ir dauguma žymiausių Sutkaus portretų, yra situacinis. Jo herojai paprastai vaizduojami socialinėje aplinkoje (tarp kitų žmonių arba apsupti savo gyvenamosios aplinkos), kaip antai: kaimo gatvėje stovintis kaimietis su vaiku, senyvo amžiaus žmogus kaimo troboje, egzistencialistas Sartre’as, brendantis „bekraštėmis“ kopomis, galų gale pionierius, apsuptas kitų iš fono į kadra besiveržiančių pionierių galvų, ir pan. Tad galima teigti, kad ryškiausiomis (t. y. labiausiai išpopuliarintomis) psichologinio poliaus fotografijomis tapo būtent tos, kurios sujungė dokumentalumą su psichologizmu ir atspindėjo formuojamą dokumentinės meninės fotografijos idealą, kai išlaikomas autonomiškas „informacini[s] fotografijos vaizdo sluoksni[s]“, o fotografija „aktyviai įsiterpia į visuomenės gyvenimą“ (Valiulis 1971). Štai 1974 m. įvade į *Lietuvos fotografiją* konstatuojama, kad fotografijoje „po truputį atsisakoma stambaus plano. Kadre vis didesnę vaidmenį vaidina aplinkos erdvė, stengiamasi vaizdiniais suteikti gilesnės minties, ryškiau atkurti charakterius ar įvykius“ (Vaičekauskas 1974). Vis dėlto portrete, kaip ir reportaže, situatyvumas buvo daugiau kontekstinis – tuo tarpu tikros „dramos“, stiprių jausmų psichologinėse fotografijose vengiama, čia irgi vyrauja santūrumas. Šia prasme „Pionierius“ buvo ir išlieka sėkminga fotografija (pvz., ji tapo 2009 m.

išleisto Sutkaus fotografijų albumo *Retrospektyva: fotografijos* viršelio nuotrauka), nes nepripildyta įgriusio socrealistinio patoso, ji nenusižengė ir jo principams bei bendroms fotomeno diskurso gairėms.

Tuo tarpu Rakausko ir Dichavičiaus fotografijų atstovaujamą vaizdo konstravimo būdą galima pavadinti romantiniu, kai prasmė konstruojama simboliais (nesunkiai perskaitomais platesnėms auditorijoms). Čia atsisakoma bet kokio psychologizavimo, situacija irgi turi nedidelės reikšmės, pagrindinis retorikos būdas – gana vienprasmiški simboliai ir lyrizmas (švelnus jausmingumas). Tiek Rakausko cikle „Žydėjimas“, tiek Dichavičiaus aktuose ir gamtos studijose (albumas „Žiedai tarp žiedų“) pagrindinė tema – žmogaus vienovė su gamta. Žmogiška būtis (Rakausko atveju) ar kūniškumas (Dichavičiaus atveju) „aprašoma“ gamtos metaforomis: žydėjimas nurodo ir į tam tikras žmogaus gyvenimo fazes ar jausmines būsenas, Dichavičius moters kūno formas gretina su gamtos dariniais (ir viena, ir kita – „žiedai“) ar švelniomis stichijomis. Pvz., senyvo amžiaus moteris (12-oji Rakausko „Žydėjimo“ ciklo fotografija) nėra konkretus žmogus, charakteris ar socialinis-tautinis tipažas, tai simbolinis senatvės vaizdinys, papildomai sutaurintas analogijos su žydinčia obelimi (balta močiutės skarelė baltų krentančių žiedų fone). Šios ir dauguma į jas panašių (pagal tą patį modelį kuriamų) fotografijų patenka į vadinamųjų „Režisuotų (meninių) siužetų“ teminę grupę (žr. skyrių 3.4.3), t. y. kuriamos pagal fotografo viziją (o ne atrenkant tikrovės vaizdus), vis dėlto ir jose išlaikomas dokumentalumo matmuo. Fotografija, kad ir kiek simbolinė, turi būti sustabdytas tikrovės momentas, todėl Vitalijaus Butyrino fotografijos, kuriose fotografinė medžiaga naudojama visiškai naujoms tikrovėms kurti (ne „gyvenimo tiesai“ atkurti), lieka marginalios. LFM romantizmas santūrus: nemaištaujantis, be patoso ir be jokių sąsajų su epocha jis buvo ideologiškai neutralus ir galėjo būti apibūdinamas, kaip tiesiog „pagarbos žmogui, gėriui ir grožiui teigimas“ (Gaižutis 1981). Kita vertus, romantizuoti vaizdai netiesmukai turėjo veikti ir kaip visuomenės, kurioje jie kuriami, gerovės ženklai, tai deklaruojama ir juos lydinčiuose tekstuose: „Šiandien pasaulyje nėra ramu, bet mes <...> jau

keturiasdešimt metų gyvename po taikia padange. Ji nušviečia ir visus šios knygos puslapius <...>. Gilia taikos ramybe dvelkia gimtinės peizažo fotografijos <...>. Niekada neblėsta supoetintas kūno grožis <...>. Stiprų optimistinį patosą teigia reportažiukai užfiksuoti gyvenimo momentai“ (Krivickas 1986) ir t. t. Veikiausiai romantizavimu paremta forma leido pasirodyti ir įsitvirtinti tokiam tabu žanrui, kaip aktas (ypač Dichavičiaus darbams).

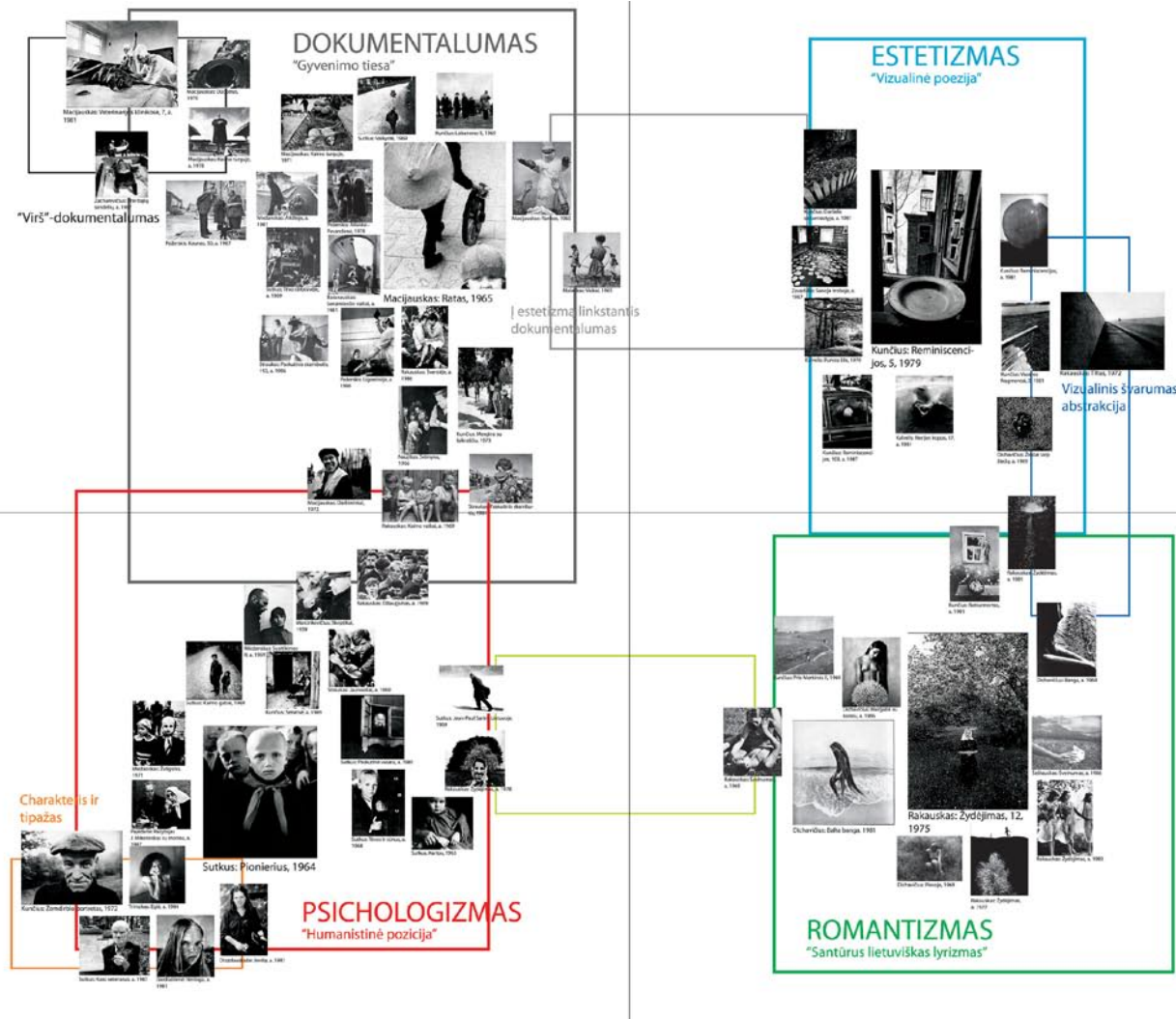
Nors dėmesys vaizdo estetiškumui (ar veikiau vizualinei jo kokybei) ryškus daugumoje analizuojamų fotografijų (ypač romantizuotose fotografijose, kurias su estetizavimo tendencijomis sieja tiesioginis priklausomybės ryšys; tačiau ir kai kuriose dokumentaliose fotografijose linkstama į stilizavimą, žaidimą formomis), po estetizmo vėliava sugrupuojamos tos fotografijos, kurių pačia tema tampa tikrovės estetika. Šią grupę reprezentuojanti Kunčiaus fotografija iš ciklo „Reminiscencijos“ (anot Skeivienės, tobulas vizualinės poezijos pavyzdys (Skeivienė 1987)) suderina tikrovę (dokumentalumą) ir estetiką, tačiau dokumentalusis elementas dėl minimalaus konteksto žiūrovui tampa beveik nebeperskaitomas. Į tai, kad ryšio su tikrove ir jos įvykiais esama, nurodo tik ciklo pavadinimas, čia nėra ir jokio lengvai perskaitomo simbolizmo kaip romantizmo grupėje. Kita vertus, lygiai kaip ir psychologizmo grupėje, kurio žymiausios fotografijos balansuoja ant psychologizmo ir dokumentalumo ribos, taip ir čia iki abstrakcijos, vizualinio grynumo prieinama retai. Abstrakcija apskritai buvo smerkiamas raiškos būdas visame sovietiniame vizualiajame mene (dailėje), ir jeigu įsižiūrėjimas „į mus supančią vizualinę harmoniją“ (Krivickas 1986) dar buvo sveikintinas reiškinys fotografijoje, tai vadinamojo „daiktiškumo“ rekomenduojama vengti (tokie bandymai vadinami vienpusiškumu, abejotinu eksperimentavimu (Valiulis 1971, Vaicekauskas 1974), pasidžiaugiant, kad susižavėjimas „daiktiškumu“ tėra trumpalaikis ir į „žadančiųjų gretas vėl grįžo reportažistai“ (Skeivienė 1987). Todėl į estetizmą ar „daiktiškumą“ linkstančias fotografijas galima pavadinti diskurso pakraščiais: jų pagausėjimas devintajame

dešimtmetyje liudija diskurso lūžį ir dispozityvo kaitos pradžią (daugiau žr. Narušytė 2008).

Ištyrinėjus pasirinktą fotografijų pluoštą, matyti, kad stilistiniu požiūriu LFM galima skaidyti į keturis pagrindinius polius (žr. pav. 17) – nuolat atsikartojančias stilistines tendencijas, sąlyginai pavadintas *dokumentalumu*, *estetizmu*, *psichologizmu* ir *romantizmu*. Šie poliai, turėdami juos atstovaujančius autorius (pagrindinius tinklo veikėjus-fotografus) ir fotografijas-ikonas (diskurso smailes), visi kartu sudaro stilistinės įvairovės įspūdį. Vis dėlto diskurso traukos centras yra dokumentalumo polius – „meilė gyvenimui“ (Gaižutis 1981), vienijanti visą Lietuvos fotografijos mokyklą. Visą mokyklą galima apibūdinti kaip šių keturių stilistinių požiūrių mišinį, pabrėžiant, kad ryškiausios (žinomiausios, reprodukuojamos leidiniuose, ir – itin svarbu – išlaikiusios ikoniškumo statusą ir šiandien, dispozityvui patyrus lūžį) analizuojamo laikotarpio fotografijos niekada nebuvo radikalus kurio nors požiūrio pavyzdys. Čia nėra nei grynosios fotopublicistikos, nei absoliučios abstrakcijos, visuomet išlaikomas didesnis ar mažesnis dokumentalumo, informatyvumo sluoksnis (laikant jį fotografijos meno pagrindu). Be to, LFM fotografijas galima pavadinti išskirtinai monumentaliosiomis ir santūriomis – nei emocijos, nei temos niekada nebūna ribinės (fiksuoja tai, kas normalu, įprasta, natūralu, kasdieniška, nenukrypsta nuo normos). Todėl akivaizdus diskurso atitikimas filosofiniams teiginiais ir vyraujančioms komunikacinėms konvencijoms, išreikštomis per stilių, įrodo visų elementų priežastingą ryšį ir priklausymą tam pačiam dispozityvui.

Galima daryti išvadą, kad vaizdinis stabilumas yra viso veikėjų-tinklo stabilumo dalis, o visų dispozityvo elementų stabilizacija žymi pačios fotografijos medijos ir jos vartojimo būdo (fotomeno) susiformavimą ir brandumą. Svarbu ir tai, kad vizualaus diskurso stabilumą palaiko tekstinis diskursas: perskaityti iš eilės aštuonių *Lietuvos fotografijos* almanachų įvadai kuria vientisą naratyvą, kuriuo pabrėžiamas pagrindinių lietuviškos fotografijos

Paveikslas Nr. 17. Stilistinis pluošto žemėlapis



bruožų stabilumas (plg.: „Rimčiausias meninės fotografijos objektas yra žmogus. Per išorinį vaizdą, per trumpą jo gyvenimo akimirką, pagautą objektyvo, fotografas stengiasi atskleisti vidinę jo būseną, perteikti charakterį“ (Krivickas 1967)²⁷). O jeigu kritikai ir kalba apie kaitą, ji parodoma daugiau kaip gimusi iš tų pačių ypatybių, iš principo – kaip to paties diskurso plėtojimas: „...jaunųjų autorių darbai nėra pretenzingi, jie plaukia iš mūsų dienų aktualijų. <...> betarpiškumas, meilė gyvenimui laiduoja jiems tvirtą jungtį su vyresniųjų draugų kūryba, prasmingą lietuviškosios fotografijos realistinių tradicijų tąsą“ (Gaižutis 1981)²⁸. **Diskursas palaikomas kaip nuolatinė stilistinė, teminė ir idėjinė kartotė**, kuri, savo ruožtu, dar sustiprinama „fizinio“ kartojimu – parodų demonstravimu visoje Respublikoje bei Tarybų Sąjungoje (žr. poskyrį 3.2.3), dideliais kad ir nedažnų albumų bei katalogų tiražais, orientuotais į platųjį vartotoją, ir meninių fotografijų publikavimu masinėje spaudoje (ilustruotuose žurnaluose).

Pasirinktų diskurso fragmentų analizė atskleidė 4 pagrindinius stilistinius polius, kurie kartu su diskurso pluošto temomis iš esmės atitiko pagrindines dispozityvą reguliuojančias konvencijas ir taisykles, taip pat socrealizmo principus bei pačios fotografijos medijos vidines savybes. Teoriniai ir metodiniai leidiniai apie fotografiją funkcionavo kaip diskurso infrastruktūra, o juose išsakyti moksliniai, filosofiniai ir moraliniai teiginiai iš esmės koreliavo su vizualiniais diskurso teiginiais. Diskursą reguliavo institucinės taisyklės, kurių suformuoti kriterijai leido į jį priimti ar atmesti

²⁷ Taip pat: „Palaipsniui fotomenininko akis išmoko matyti ir pergyventi kasdieninį žmogaus gyvenimo reiškinių, kaip tam tikrą tipinę būseną. <...> Ne vien protui, bet ir jausmams – šitaip galima suformuluoti pastarųjų metų mūsų fotografijos meno tendenciją“ (Juodakis 1969); „Jau galima kalbėti ir apie tam tikrus jos bruožus, būdingus daugelio fotomenininkų kūrybai: tai meilė gimtajam kraštui, jo darbštiems žmonėms, minties šiuolaikiškumas, tvirtos humanistinės autorių pozicijos. <...> Lietuvių meninei fotografijai būdingas santūrumas, susikaupimas, vaizdinių apmąstymas“ (Valiulis 1971).

²⁸ Taip pat: „Kad ir kiek keistūsi R. Rakausko, A. Sutkaus temos, nesikeičia jų požiūris į žmogų: išankstinis palankumas ir noras atskleisti šviesiausius asmenybės bruožus. <...> Lietuvių fotografija ir toliau teka realistine kryptimi“ (Skeivienė 1987).

atvaizdus. Tokiu būdu vyko žinių cirkuliacija, kurios pagrindas buvo tiek vidiniai instituciniai mechanizmai, tiek išorinės konvencijos. Diskurso analizės rezultatai parodė, kad diskursas yra integrali dispozityvo dalis, ir atskleidė jo sąveiką su kitais elementais.

3.5 Fotografijos dispozityvo funkcionavimas

Apibendrinus Lietuvos fotografijos dispozityvą ir susiejus jo elementus į vientisą tinklą, galima atsakyti į klausimus apie jo funkcionavimą ir padarinius. Dispozityvo metodologinė prieiga iš esmės įgalino ištirti fotografiją kaip institucionalizuotą medijos praktiką, kuriančią ir palaikančią specifinį diskursą. Nuodugni institucijos funkcionavimo analizė įrodė, kad fotomenas, kaip specifinis medijos vartojimo būdas, yra dispozityvo veiklos rezultatas, tiesiogiai priklausomas nuo jo elementų savybių. Fotomeno susiformavimą ir raidą iš esmės sąlygojo konvencijos ir institucinės taisyklės, kadangi XX a. septintajame–devintajame dešimtmetyje Lietuvoje buvo įmanomos tik institucionalizuotos medijų praktikos.

Fotografijos dispozityvo analizė leido atskleisti ryšius tarp jo elementų ir išnagrinėti jų sąveiką. Dispozityvo prieiga buvo vaisinga analizuojant kompleksiską fotografijos funkcionavimą sąlyginai ilgoje istorinėje atkarpoje. Fotografijos traktavimas kaip medijos dispozityvo ir jo analizė leido atskleisti šiuos svarbius medijos aspektus:

- 1) Kodėl ir kokiais aspektais medijai svarbi institucija?
- 2) Kodėl ir kaip susiformavo ir buvo legitimuotas naujas medijos vartojimo būdas – fotomenas?
- 3) Kokia buvo fotomenininkų intencijų sąveika su oficialiu stiliumi ir kokie buvo jos rezultatai?
- 4) Kaip buvo konstruojamos meninės fotografijos ir visas diskursas?

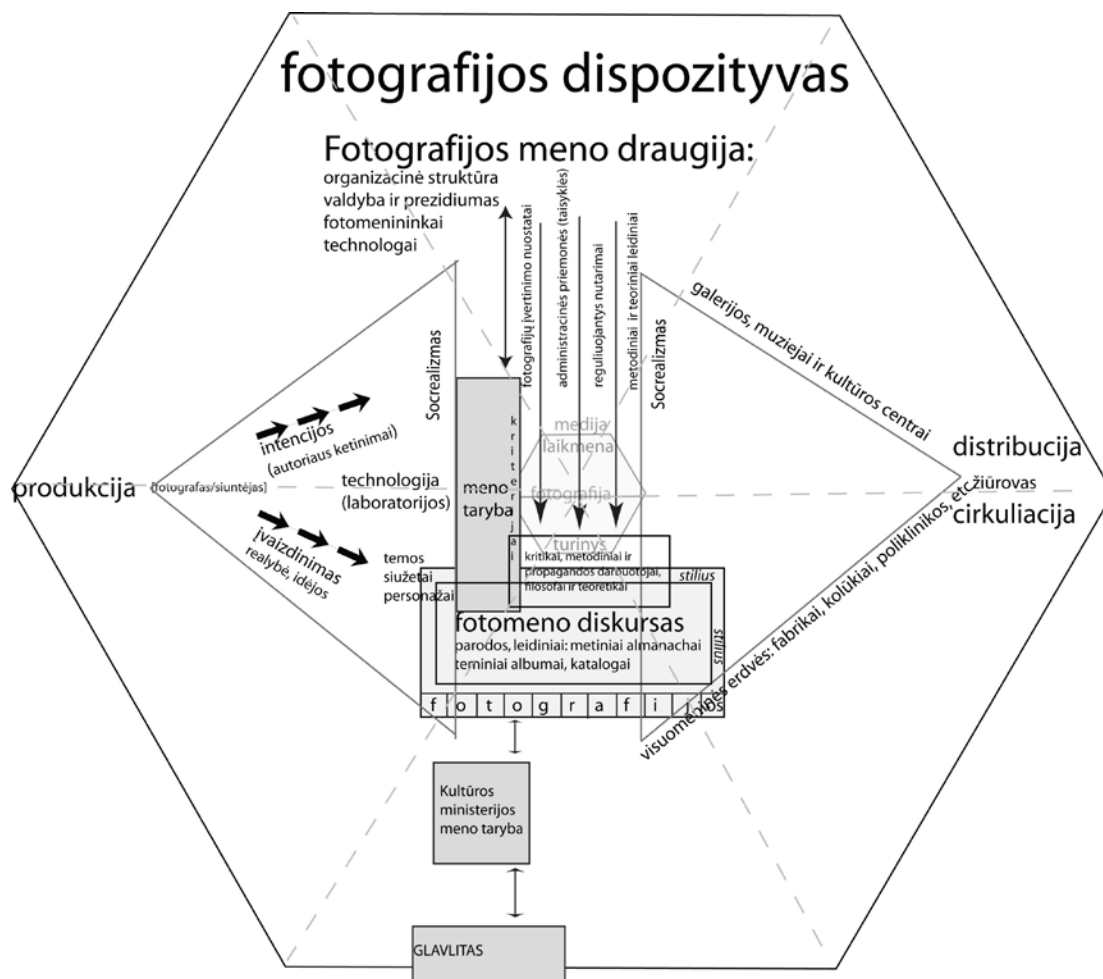
- 5) Kokia buvo diskurso struktūra ir tipiniai fragmentai? Kaip jie sąveikavo su vyraujančiu stiliumi?
- 6) Kiek ilgai ir kodėl įmanomas medijos vartojimo būdo ir jo stiliaus tęstinumas?

3.5.1 Sandara ir dėmenų sąveika

Sujungus išanalizuotą medžiagą su teoriniu medijos dispozityvo modeliu (žr. 2.1.4), jis specifikuojamas pagal lietuvišką kontekstą ir gaunamas toks kompleksinis Lietuvos fotografijos dispozityvo vaizdas (pav. 18). Jame atsispindi pagrindiniai elementai, įgalinantys institucionalizuotos fotografijos funkcionavimą. Du medijų veiklos trikampiai žymi du svarbiausius nagrinėjamus medijos procesus: produkciją ir distribuciją. Tarp jų įsiterpęs diskursas, susidedantis iš parodų bei leidinių, kuriuos reglamentuoja tam skirti dokumentai. Diskursą supa medijos stilius, pasireiškiantis per komunikacines konvencijas. Diskursui per veikėjus (kritikus ir teoretikus) poveikį darė įvairūs nuostatai, nutarimai bei taisyklės. Tarp pačios fotografijos medijos (ji iš esmės yra gilesniame schemos lygyje, kadangi visas dispozityvas yra jos projekcija), kuri funkcionuoja fotografų intencijoms sąveikaujant su technologijomis ir temomis, ir diskurso yra įsiterpęs kriterijus nustatantis ir įgyvendinantis filtras – Meno taryba, kuriai dar savo ruožtu įtaką daro Kultūros ministerija ir Glavlitas.

Konkretizuoti dėmenys leidžia suprasti Lietuvos fotografijos funkcionavimo procesą. Šis modelis buvo gautas nuosekliai papildžius fotografijos medijos ir medijos dispozityvo modelius, pateiktus atitinkamai pirmoje ir antroje dalyse. Iš esmės matyti, kad centrinė fotografijos veiklos šerdis yra neatsiejama nuo institucijos (FMD), kurios padaliniai atlieka svarbias produkcijos ir distribucijos palaikymo funkcijas. Pavyzdžiui, fotografijos netampa diskurso dalimi ir nepasiekia žiūrovo, kol nepraeina tripakopės atrankos sistemos. Be to, patį diskursą veikia įvairios įtakos, pasireiškiančios per nuostatus, metodinius leidinius ir t. t.

Paveikslas Nr. 18. Lietuvos fotografijos dispozityvo sandara



Detalus dispozityvo elementų nagrinėjimas, jų sąveikos atskleidimas ir priežastingumo paieška leido išnagrinėti fotografijos dispozityvo ypatybes. Pasitelkiant to laikmečio dokumentus, leidinius ir kitą medžiagą (pvz., tyrimo metu atliktus interviu) buvo atskleistas konkretaus laiko (XX a. septintasis–devintasis deš.) ir erdvės (Lietuva) fotografijos medijos funkcionavimo mechanizmas.

Lietuvos fotografija, kaip medijos dispozityvas, funkcionavo sąveikaujant šiems dėmenims:

- 1) **Institucija – LTSR Fotografijos meno draugija**, kuri institucionalizavo fotografijos mediją ir reguliavo jos produkciją bei distribuciją. Institucija sukūrė padalinius ir įsteigė medijos reguliavimo vaidmenis kaip scenarijus, kuriuos atlikdavo atitinkami specialistai.

Institucija ne tik profesionalizavo fotografijos praktiką, bet ir suformavo specifinį medijos vartojimo būdą – fotomeną. Perimdama vieną iš medijos savybių – automatinį tiražavimą – institucija tapo svarbiu veiksmu, per distribucijos ir edukacijos mechanizmus reprodukuojančiu fotomeną ir jo diskursą.

- 2) **Stilius, kaip komunikacinių konvencijų visuma**, buvo to laikmečio medijos savybių rinkinio, reguliuojančių taisyklių ir normų bei fotomenininkų intencijų sąveikos rezultatas. Viena vertus, jis funkcionavo kaip diskurso luobas ir kontekstas, kita vertus, jis pats gamino diskursą. Vientisas ir vyraujantis LFM stilius palengvino bei filtravo žinių gamybą ir sklaidą dispozityve. Administracinės taisyklės (FMD) ir nutarimai (Partijos, Kultūros ministerijos) taip pat sąlygojo stilių ir diskursą. Aptariant konvencijų ir fotomenininkų intencijų sąveiką, nustatyta, kad ji buvo semi-nonkonformistinė ir atitiko gretimos dailės srities situaciją.
- 3) **Diskursą** sudarė tekstiniai ir vizualiniai teiginiai ir sąlygojo (formavo) reguliuojančios taisyklės. Meninės fotografijos įvertinimo nuostatuose išdėstomi detalūs fotomeno vertės kriterijai, kurių laikėsi (praktikoje taikė) institucinis mechanizmas – Meno taryba. Diskurso pluoštų struktūros analizė atskleidė dominuojančias temas (jų centre yra žmogus ir jo veikla), kurios iš esmės atitiko vyraujančių komunikacinių konvencijų ir jų pagrindo (sorealizmo) temas. Išskyrus tipiškus diskurso fragmentus ir juos išnagrinėjus, buvo identifikuoti pagrindiniai LFM stilistiniai poliai, kurie atskleidė tiesioginę sąsają tarp diskurso struktūros, konvencijų ir filosofinių teiginių. Be to, šie poliai patvirtino diskurso vizualinio ir tekstinio sluoksnių vientisumą.
- 4) **Kontekstiniai dėmenys, įgalinantys ir jungiantys pagrindinius:**
 - a. **Institucinės taisyklės** įkūnijo įvairias nuostatas ir filosofinius teiginius kasdienėje FMD veikloje. Jos veikė kaip galios tinklėlis, išlaikantis institucinį mechanizmą ir sąlygojantis produkciją ir distribuciją. Pavyzdžiui, taisyklės nustatė kriterijus, kaip atskirti

kokybišką fotomeną nuo nekokybiško ir kaip išmatuoti ekonominę fotomeno vertę.

- b. **Filosofiniai teiginiai** buvo išreiškiami diskursą reprezentuojančiuose leidiniuose, kurie tuo pačiu formavo ir stilistines nuostatas, sąveikaujančias su intencijomis ir taisyklėmis. Pavyzdžiui, Anninskio suformuluoti moksliniai (teoriniai) teiginiai knygoje *Saulės šakose* (2009; pirmąkart 1984) pagrindė LFM stiliaus vienovę ir logiką. Moralines nuostatas skleidė metodiniai leidiniai ir propagandinis darbas: paskaitos, aptarimai, seminarai.
- c. **Technologinės sąlygos** buvo tiesiogiai susijusios su institucija (FMD), nes ji iš esmės įgalino ne tik fotografijos produkciją (suteikdama galimybes fotomenininkams), bet ir sukūrė bei palaikė distribucijos aparatą. Pačios medijos technologinės galimybės tuo laikmečiu dėl ekonominių priežasčių buvo labai ribotos, todėl institucinis palaikymas buvo esminis fotomeno diskurso plėtros veiksnys.

Fotografijos dispozityvas Lietuvoje XX a. septintajame–devintajame dešimtmetyje funkcionavo kaip socrealizmo konvencijų, fotomenininkų kuriamų vaizduotės darinių (įvaizdintų žinių) ir technologinių sąlygų, kurias palaikė LTSR Fotografijos meno draugija, tinklas.

Svarbiausia dispozityvo susiformavimo prielaida buvo reakcija į „skubos“ poreikį, atsiradusį XX a. septintojo dešimtmečio pabaigoje. Jis pasireiškė iš dviejų pusių:

- 1) besirandantis fotografų poreikis (intencijos pokytis) kurti meninę fotografiją ir pasitelkti fotografiją kaip individualią ir savarankišką idėjų raiškos priemonę (plg. su spaudos fotografija, kuri buvo užsakyminė ir priklausoma nuo redaktorių);
- 2) valstybės poreikis:

- a. burti kūrėjus į draugijas ir organizacijas, kad būtų lengviau prižiūrėti turinio gamybos ir sklaidos mechanizmus bei
- b. skleisti socrealizmo, kaip vienintelės įmanomos (tuo pačiu ir patrauklios) raiškos formos ir stiliaus pagrindo, idėją.

Taip pat galima išvelgti ir dar vieną valstybės poreikį – pasitelkti fotografijos mediją kaip auditorijai patrauklią ir efektyvią idėjų įvaizdinimo priemonę, atitinkančią modernaus ir industrinio progreso unifikacijos²⁹ charakterį, kadangi fotografija įgalino standartizuoti kasdienio gyvenimo realybę ir įtaigiai ją perteikti. Fotografija ir jos gebėjimas reprodukuoti identiškus vaizdus buvo reikalingas standartizacinei logikai, nes „partija kontroliavo oficialų sovietinį kasdieninio gyvenimo diskursą per laikraščius, plakatus, vadovėlius, monumentus ir t. t.“ (Yurchak 2006: 37). Kaip, pavyzdžiui, statybinis blokas buvo bazinis statybų vienetas, iš kurio buvo konstruojami standartiniai daugiabučiai ir privatūs namai (vadinamieji „alytnamiai“), taip fotografija buvo vizualumo bazinis vienetas, nes užtikrino standartiško vizualinio diskurso plėtrą ir kartu su kinu buvo viena iš pagrindinių vizualumo sklaidos formų (ypač septintajame dešimtmetyje, kol dar nebuvo išplitusi televizija).

Be to, fotografija, kaip aparatinė medija, atitiko kultūros ir meno komunikacijos „sumasinimo“ ideologiją, nes leido automatizuotu būdu tiražuoti ir platinti idėjas (plg. milžiniškus to laikmečio grožinės literatūros knygų tiražus, kurie savo ruožtu buvo masiškai per literatūrą platinamų idėjų pavyzdžiai).

²⁹ Keturakis ir Leonavičius (2002: 44) „totalų unifikavimą“ vadina būtinu modernizacijos elementu: „Prekybos centrai ir masinio maitinimo įstaigos, kuriose skurdus ir dėl to praradęs lokalinius ypatumus maistas (šnicelis, plovos, barščiai), susisiekimo priemonės, vienodos visoje Sąjungoje, miestų mikrorajonai, panašūs vienas į kitą, unifikauta informacija, institucijos, kalba ir t. t.“

Taigi priežastingai sąveikaudami tarpusavyje dispozityvo dėmenys pasiekė darnų rezultatą: naują medijos vartojimo būdą ir jį vienijantį stilių. Papildomos dispozityvo ypatybės buvo atskleistos šią sąveiką analizuojant kaip veikėjo-tinklo dinamiką – susiformavimą ir stabilizavimąsi.

3.5.2 Fotografijos dispozityvo kaip veikėjo-tinklo ypatybės

Pasitelkiant veikėjo-tinklo funkcionavimo kriterijus ir perteikimo strategijas (žr. poskyrį 2.2.1) fotomeno dispozityvą galima apibūdinti kaip:

- 1) **Ilgalaikį**, nes per pirmuosius FMD veiklos metus susiformavo aiški veikėjo-tinklo struktūra, kuri pradėjo kurti diskursą ir jį materializavo visomis įmanomomis priemonėmis: parodomis, jų katalogais, almanachais-metraščiais, menotyrininkų ir kritikų tekstais bei monografijomis (Maskvos menotyrininkai); ilgalaikį ir pačia veiklos struktūra (kurios šerdis išliko iki šiol), ir galiausiai suformuotu stiliumi – Lietuvos fotografijos mokykla.
- 2) **Mobilų**, nes iš centro Vilniuje įsteigė analogiškus „skaičiavimo centrus“ (tinklo mazgus) kituose miestuose ir rajonuose. Jie turėjo tokią pačią struktūrą ir kryptingai vykdė veiklą, atkartodami centro modelį. Vienas iš mobilumą palaikančių elementų buvo pagrindiniuose centruose sukomplektuotų parodų bei paskaitų keliavimas per periferijas, taip platinant vieningas žinias apie medijos panaudojimo būdus ir stiliaus principus.
- 3) **Planingą**, nes visa veikla buvo nuosekliai numatoma planuose ir įvertinama ataskaitose. Planai suteikė veikėjui-tinklui stabilumo ir nuspėjamumo. Iš esmės fotografijos veikėjas-tinklas iš visos sistemos perėmė planingos veiklos modelį ir jį vykdė, nuolat fiksuodamas pasiektus rezultatus ataskaitose ir kronikose. Planas buvo vienas iš svarbiausių varomųjų veikėjo-tinklo jėgų ir tuo pačiu – produktyvios galios šaltinis.

- 4) **Ekspansyvų**, kadangi FMD veikė kaip idėjų „perteikimo centras“ ne tik siūsdama savo artefaktus – fotografijas – į parodas Tarybų Sąjungoje ir užsienyje, bet ir rūpindamasi diskurso legitimacija, nes įtraukdavo Čekijos ir Maskvos fotografijos kritikus ir menotyrininkus, kurie tapdavo diskurso plėtotojais ir atstovais už Lietuvos ribų. Taigi veikėjas-tinklas tapo išplėstiniu diskursu, reprodukuojančiu save ir laike, ir erdvėje.

Susiformavęs fotografijos dispozityvas funkcionavo kaip veikėjas-tinklas, kur FMD atliko specifines funkcijas, reguliuodama fotografijos mediją šiam istoriniam laikmečiui specifiniu būdu. Specifinis medijos elementų išsidėstymas ir jų sąveika suformavo fotomeną ir vieningą jį palaikančią stilių – LFM. Fotomenas, kaip medijos vartosenos tipas, susiformavo dėl sistemingos jį palaikančios institucijos veiklos bei jos sąveikos su fotomenininkų intencijomis. FMD ne tik suteikė ekonomines, technologines ir politines sąlygas kurti fotomeną, bet buvo ir sociokultūrinis jo plėtros veiksnys, nes kūrė temų ir atvaizdų vertinimo sistemą bei skeidė jos sukurtas konvencijas distribucijos ir edukacijos kanalais. Taip pasireiškė dispozityvo, kaip formuojančio tinklo, galia, įvaizdinusi būtent tokias temas ir būtent tokiu medijos vartojimo būdu.

Akivaizdūs priežastingumo ryšiai tarp visų dispozityvo dėmenų lėmė darnų jo funkcionavimą: diskurso fragmento analizėje išskirti stilistiniai poliai (dokumentalumas, estetizmas, psychologizmas, romantizmas) rodo, kad fotografijų turinys ne tik atitiko diskursą reglamentuojančių dokumentų nuostatas, bet buvo medijos technologijos, veikėjų intencijos ir stilistinės programos sąveikos rezultatas. Be to, fotografijos dispozityvo, kaip veikėjo-tinklo, stabilumą įrodė daugelis veiksnių: nuo funkcinių padalinių ir darbuotojų skaičiaus nusistovėjimo (kiekybiniai rodikliai) iki įvaizdintų temų pastovaus skaičiaus diskurso pluošte bei jų stiliaus polių susiformavimo (kiekybiniai ir kokybiniai rodikliai). Veikėjo-tinklo įsitvirtinimą žymėjo komunikacinių konvencijų ir bendro socrealizmo konteksto darnus atitikimas bei filosofinių,

mokslinių ir moralinių teiginių, legitimuojančių diskursą, suformavimas ir nuolatinė reprodukcija. Veikėjo-tinklo stabilumą palaikė diskurso infrastruktūra, susidedanti iš dokumentų ir leidinių, o funkcionavimo kulminaciją veikėjas-tinklas pasiekė XX a. devintojo dešimtmečio viduryje, kai darbuotojų skaičius tapo didžiausias ir Maskvos menotyrininkai išleido keletą monografijų, skirtų Lietuvos fotografijos mokyklai analizuoti, taip moksliniais teiginiais patvirtindami diskurso galią.

Apibendrinant: vieningas dispozityvas susiformavo efektyviai išnaudojant komunikacines konvencijas, vaizduotės darinius perteikiant per diskursą, kuris buvo palaikomas institucijos, suteikiančios technologines produkcijos ir distribucijos sąlygas, bei reguliuojamas FMD taisyklių ir nuostatų. Žvelgiant į platesnį kontekstą ir siejant jį su konkrečiais duomenimis, galima išskirti dispozityvo sąlygotas institucijos bei pačios fotografijos funkcijas.

3.5.3 FMD ir fotografijos veikėjo-tinklo funkcijos

FMD, kaip mediją reguliuojanti institucija, susiformavo praktiškai tuščiame kontekste, kur fotografija viešajame diskurse pasirodydavo tik spaudoje (laikraščiuose ir žurnaluose). Veikėjo-tinklo susikūrimo ir įsitvirtinimo procese lemiamą vaidmenį atliko FMD, užsiėmusi visomis medijos reguliavimo funkcijomis bei jos produkcija ir distribucija. Kiekviena funkcija buvo deleguota atitinkamam padaliniui, kurių sistemingas darbas suformavo vientisą lokalų fotomeno stilių, įvardijamą kaip Lietuvos fotografijos mokykla.

Atsakant į vieną pagrindinių darbo klausimų, fotografijos medijos funkcionavimo ypatybes Lietuvoje apsibrėžtu istoriniu laikotarpiu galima apibūdinti išskiriant pagrindines medijos elementų funkcijas. Pradedant nuo institucijos galima išskirti tokias pagrindines FMD funkcijas:

- 1) Kūrybos skatinimo funkcija – technologinių sąlygų ir medžiagų suteikimas, kūrybos įvertinimo (ekonominio ir socialinio) priemonės,

leidimas bei įgalinimas viešai eksponuoti fotografijas ir dalyvauti parodose;

- 2) Taikomosios-gamybinės veiklos funkcija – FMD veikė kaip fotografijos fabrikas, gaminantis ir dauginantis taikomuosius fotografinius atvaizdus, bei kaip profsajunga, vienijanti fotografus ir tarpininkaujanti jiems atliekant užsakymus kitoms įstaigoms; pastaroji funkcija užtikrino pirmosios funkcijos palaikymą;
- 3) Fotografijos distribucijos funkcija buvo įgyvendinama intensyviai komplektuojant temines ir autorines parodas (taip pat perkant fotografijas fondams) ir eksponuojant galerijose bei įvairiose įstaigose (gamyklose, mokyklose, kolūkiuose ir t. t.); taip pat siunčiant fotografijas ir parodas visai Tarybų Sąjungai bei užsieniui;
- 4) Fotografinės kultūros plėtojimo (medijos profesionalizavimo) funkcija, nes FMD rūpinosi fotografinių atspaudų profesionalumu ir turinio poveikumu ne tik meninėje fotografijoje, bet ir apskritai visose fotografijos taikymo srityse (pvz., vaizdinėje agitacijoje: garbės lentose, viešojoje komunikacijoje ir t. t.);
- 5) Edukacinė funkcija, nes FMD ne tik perduodavo technologines žinias, kaip sukurti gerą fotografiją, bet ir rūpinosi metodinių leidinių leidyba, seminarų, konferencijų ir išvažiuojamųjų paskaitų rengimu. Be to, organizacijoje dirbo etatiniai fotomeno konsultantai, kurie asmeniškai bendraudavo su nariais ir interesantais.

Pats fotografijos veikėjas-tinklas be konkrečių FMD funkcijų savo ruožtu atliko šias platesnio masto funkcijas:

- 1) Fotografijos, kaip savarankiškos medijos (ir tuo pačiu naujosios medijos mene), įsteigimas (institucionalizavimas) ir palaikymas;
- 2) Fotomeno, kaip specifinio fotografijos vartojimo būdo, bei tuo pačiu jo diskurso suformavimas, reguliavimas ir plėtojimas;

- 3) Lokalizuoto fotomeno stiliaus „Lietuvos fotografijos mokykla“ legitimacija, vystymas ir sklaida Respublikoje, visoje Tarybų Sąjungoje ir užsienyje;
- 4) Tam tikrų temų (vizualinių žinių), atitinkančių sistemos poreikius (sorealizmą) ir fotomenininkų intencijas, įvaizdinimas ir sklaida, jas nukreipiant bei reguliuojant per institucinius mechanizmus (Meno taryba ir pan.);
- 5) Vizualinio diskurso „industrializacija“, nes fotografijos medijos savybės leido neribotai mechaniškai gaminti atvaizdus ir juos skleisti, todėl fotografijos tinklas patenkino visuomenės modernizacijos poreikį ir įsteigė iš esmės savarankišką specifinį masinės komunikacijos aparatą.

Per pirmąjį veiklos dešimtmetį įteisinusi fotografiją kaip savarankišką mediją (su meniniais tikslais) ir įsteigusi fotomeno diskursą, antrąjį dešimtmetį FMD tapo fotografijos gamybos fabriku tiesiogine šio žodžio prasme (pvz., civilinės gynybos vaizdinės agitacijos plakatai buvo tiekiami visai Tarybų Sąjungai). Darbuotojų statistika rodo, kad FMD devintajame dešimtmetyje tapo dvigubai didesne organizacija. Ekonominė fotografinės veiklos nauda ne tik padėjo užsidirbti taikomąją fotografiją darantiems fotografams bei išlaikyti Draugijos veiklą, bet ir leido fotomenininkams būti nepriklausomiems ir užsiimti tik kūryba.

Be to, FMD buvo intensyviai įsitraukusi į fotomeno kokybės kriterijų ir standartų gamybą bei sklaidą. Ši veikla prisidėjo prie Lietuvos fotografijos mokyklos stiliaus, atitinkančio to laikmečio valstybės ir visuomenės poreikį, susiformavimo. Vienas pagrindinių LFM principų buvo gyvenimo vaizdavimas bei pačios medijos savybių ir jos vidinės logikos išnaudojimas (dokumentalumas, akivaizdumas ir t. t.).

FMD vykdė nuolatinį diskurso reguliavimą ir reprodukciją, įtraukdama naujus fotomenininkus ir taip užtikrindama savo tęstinumą. Patys fotomenininkai, nors iš pradžių ketinę kurti laisvai pagal asmenines intencijas, išties kaip platesnio tinklo veikėjai derino jas su bendra sorealizmo principų

sistema ir taip patenkino socialinį fotografijos užsakymą, tuo metu atitikusį ir valstybinį užsakymą.

Susikūrusi FMD įsiliejo į bendrą kūrybinių organizacijų sistemą, tačiau skirtingai nei kitos seniau veikusios organizacijos, ji turėjo svarbią išskirtinę (papildomą) funkciją – sukurti naują fotografijos, kaip savarankiškos medijos, sritį, suformuoti fotografinės raiškos ir kalbos bei fotografinės estetikos principus.

Buvo prieita prie išvados, kad fotomenas – fotografijos technologijos vartojimas su „menine“ intencija atsirado iš esmės dėl poreikio įsteigti savarankišką ir profesionalų medijos vartosenos tipą, kuris būtų sąlyginai nepriklausomas nuo „taikomųjų“ intencijų. Sąlyginai tai pavyko, tačiau diskursas vis tiek funkcionavo sąveikaujant fotomenininkų intencijoms ir valstybės programai. Lyginant su žurnalistika, kur galia buvo sutelkta redakcijoje ir pasireiškėdavo kaip žinių apie tikrovę poreikis, ir kur svarbiausia buvo fotografijos dokumentalumas, FMD galia slypėjo Meno taryboje bei instituciniuose mechanizmuose, kurie kontroliavo ekonomines ir politines gamybos sąlygas, o kuriamos žinios nors ir ne visuomet privalėjo būti tikroviškos, tačiau buvo įvaizdinamos tam tikru vieningu stiliumi, vadinamu Lietuvos fotografijos mokykla.

Neribotos fotografijų reprodukcijos galimybės leido ekstensyviai skleisti logonominės sistemos (sorealizmo) principus, nes ta pati paroda (ir jos idėjos) galėjo būti dauginama ir eksponuojama tolimiausiuose Respublikos ir Tarybų Sąjungos kampeliuose. Be to, dėl savo vartosenos paprastumo fotografijos medija buvo tapusi liaudiškos saviraiškos priemone. Fotoklubų gausa įvairiose įstaigose buvo vienas iš tokios saviraiškos populiarumo pavyzdžių, o pati FMD teikė fotoklubams profesionalią pagalbą (metodinę: technologinę ir estetinę). Tad galima išskirti du pagrindinius FMD konsultacinės veiklos lygius: paslaugų teikimą organizacijoms ir nariams-fotomenininkams. Visos FMD gamybinės, edukacinės, konsultacinės ir distribucinės paslaugos užtikrino stabilų fotografijos veikėjo-tinklo funkcionavimą, perteikimą ir tęstinumą tiek jo viduje, tiek išorėje. Taigi XX a.

septintojo–devintojo dešimtmečio Lietuvos fotografijos dispozityvas veikė kaip formuojantis veikėjas-tinklas, palaikantis fotomeno diskursą ir jo infrastruktūrą, kurio galios apraiškos tiek institucine, tiek estetinė prasme išlikusios iki šiol.

3.5.4 Dispozityvo galia ir pėdsakai po 1989-ųjų

1989 m. LTSR FMD buvo reorganizuota į Lietuvos fotomenininkų sąjungą (toliau – LFS), kuri buvo įpareigota tęsti Draugijos veiklą ir veikia iki šiol.

Iki 1997–2000 m. fotomenas buvo „dreifavimo zonoje“, nes institucija kovojo už galimybę išlikti naujame sociopolitiniame kontekste. Tuomet veikla po truputį atsinaujino ir buvo pradėta ieškoti naujų egzistavimo galimybių³⁰. Vienas iš svarbiausių uždavinių buvo apsibrėžti naujos organizacijos tapatybę, nes FMD veikė specifiniame istoriniame kontekste, buvo to laikmečio sociopolitinių sąlygų rezultatas ir vykdė su jomis susijusias funkcijas, o pasikeitus politinėms ir ekonominėms sąlygoms FMD turėta fotografijos gamybos ir profsąjungos funkcija tapo nebereikalinga, nes kiekvienas fotografas galėjo dirbti individualiai. Šias dvi pagrindines funkcijas pakeitė ir kitoks organizacijos statusas – LFS tapo kūrybine sąjunga. Iš penkių pagrindinių funkcijų iš esmės liko tik fotografijos distribucijos funkcija – parodų rengimas ir albumų leidimas bei iki minimumo sumažėjusi kūrybos skatinimo funkcija, nes naujoji fotografijos organizacija turi labai ribotas technologines ir ekonomines galimybes.

Taip pat pakito institucinis kontekstas, nes buvo įsteigta profesionali fotografijos edukacija Vilniaus dailės akademijoje: vienas to laikotarpio jaunųjų fotomenininkų Alvydas Lukys su bendraminčiais 1990 m. įsteigė fotostudiją, kuri 1996 m. tapo Fotografijos ir videomeno (nuo 2000 m. –

³⁰ Po 10 metų pertraukos, 1997-aisiais, vėl buvo pradėtas leisti fotografijos almanachas-metraštis, o 2000 m. buvo atidaryta nauja *Prospekto* galerija Vilniuje.

Fotografijos ir medijos meno) katedra. Todėl galima sakyti, kad naujoji LFS prarado monopolį daugelyje su fotografija susijusių sričių.

Pakito ir organizacijos sudėtis: lyginant narių ir darbuotojų skaičių, akivaizdus tinklo susitraukimas: 2008-aisiais buvo 253 nariai³¹, tuo tarpu 1986-aisiais buvo 664 nariai. Iš dabartinių Sąjungos narių didelė dalis nėra aktyviai įsitraukusi į LFS bei kūrybinę veiklą, pavyzdžiui, savo fotografijas LFS interneto puslapyje yra pateikę tik 154 nariai, t. y. 61 %.

Nors institucinė galia labai susilpnėjo, diskurso galios apraiškos matyti iki šiol, nes per daugiau kaip du dešimtmečius sukurtos fotografijos, pačios organizacijos sukauptas fotografijų archyvas bei išleisti teoriniai leidiniai toliau funkcionuoja kaip naujo tinklo veikėjai. Todėl organizacija dirba daugiausia su sovietmečiu sukauptu archyvu bei tuo metu sukurtomis fotografijomis. Žinoma, dėl kito konteksto keičiasi jų gaminamos žinios bei reikšmės, kurias auditorija priskiria fotografijų turiniams. Norint jas atskleisti būtų reikalingas naujas tyrimas.

Veikėjo-tinklo gyvybingumą žymi ir nuo 1997 m. atnaujinta metinių almanachų leidyba: jie pavadinti metraščiu *Lietuvos fotografija vakar ir šiandien*. Kiekviename iš jų nuo trečdaliao iki pusės puslapių skirta reprodukuoti sovietmečiu sukurtas fotografijas, kurios kartais būna jau publikuotos ir sovietmečio leidiniuose. Svarbu atkreipti dėmesį į retrospektyvinį leidinio pavadinimo konstravimą, nukreipiantį žvilgsnį į praeities, bet ne ateities perspektyvą. Nuolat atsigręžiant į praeitį, kuri kartais net pavadinama „aukso amžiumi“, palaikomas veikėjo-tinklo gyvybingumas ir tęsiamas naratyvas apie pasaulyje garsią ir žinomą Lietuvos fotografijos mokyklą. Pavyzdžiui, 2009 m. buvo surengta paroda „9 Lietuvos fotografai“³²,

³¹ Lietuvos fotomenininkų sąjungos interneto svetainės www.photography.lt duomenimis [žiūrėta 2008 12 11].

³² Iš parodos, vykusios *Prospekto* galerijoje (2009-11-25 – 2009-12-25) aprašymo: „Nuo ano įsimintino įvykio – 9 Lietuvos fotografų 1969 metų parodos Maskvoje – prabėgo 40 metų. Tiek metų praėjo ir nuo Lietuvos fotografijos draugijos įkūrimo. Tiems įvykiams paminėti ir skirta ši paroda. Surinkti tie patys 9 autoriai, tik kai kurie jų darbai jau iš kito laiko.“ Lietuvos fotomenininkų sąjungos interneto svetainė www.photography.lt [žiūrėta 2009 12 11].

kuri atkartoją parodą, surengtą prieš 40 metų Maskvoje. Šis įvykis rodo dispozityvo nesugebėjimą atsinaujinti, nes toliau reprodukuojami tie patys diskurso teiginiai ir atkuriami svarbūs diskursyviniai įvykiai.

LFM galios pėdsakų galima rasti ir Nepriklausomybės laikotarpiu rašančių kritikų tekstuose. Pavyzdžiui, menotyrininkė Raminta Jurėnaitė (1993: 53) LFM stilių įvardina kaip ypač įtakingą ir priskiria jam sovietmečio fotografijos ištakas. Ji Sutkaus, Macijausko ir Kunčiaus darbus vadina Lietuvos (ar net visos Tarybų Sąjungos) septintojo–aštuntojo dešimtmečio fotografijos prototipais. Sovietmečio dispozityvo tęstinumo apraiškos ir ypač pačių fotografijų temos ir stilius nepriklausomoje Lietuvoje dažnai yra romantizuojamas ir nekvestionuojamas. Fotografijos istorikė Margarita Matulytė teigia, kad „nagrinėjant meninės raiškos procesus, yra idealizuojama ir perdėtai vertinama lietuvių fotografų nepriklausoma kūrybos ideologija, kuri nesiejama su totalitarinėje valstybėje reglamentuota idėjų sklaida“ (Matulytė 2005: 7). Analizuojant sovietmečio fotografiją šiandien, Lietuvos fotografijos mokyklos reiškinys atsiejamas nuo konteksto, kuriame jis veikė, ir bandoma „įkrauti“ naujas prasmes į to laikmečio atvaizdus bei pateisinti jų tematiką. Tokią situaciją galima pagrįsti tuo, kad vis dar įtakingas to laikmečio veikėjas-tinklas, skatinantis perdėlioti priežasties ir pasekmės sąryšius ir pateikti naujas fotografų intencijas seniems fotografijos kūriniais.

Žvelgiant į almanachų ir metraščių reprezentacijos žemėlapi (pav. 14) ir lyginant dalyvavimo sroves laikotarpius skiriančios raudonos linijos kairėje ir dešinėje pusėje, išryškėja tolimesnė fotografijos veikėjo-tinklo dinamika. Pagrindiniai to laikmečio fotografai ir toliau panašiu intensyvumu ir dažnumu publikuojami metraščiuose, tuo tarpu sovietmečiu nedaug publikuoti fotografai dažnai pranyksta ir atsiranda nauji. Tai rodo, kad veikėjo-tinklo branduolys (Kunčius, Rakauskas, Sutkus ir Macijauskas) išlieka nuoseklus ir aktyvus, tad LFM stilius ir toliau reprodukuojamas. Dauguma naujai publikuojamų branduolio fotografijų visgi yra datuotos iki Nepriklausomybės ir vos vienas kitas bando savo jėgas naujame fotografijos dispozityve. Taigi, nors ir medijos raiškos stilius, ir fotomenininkų intencijos stipriai priklauso

nuo politinio-socialinio konteksto, akivaizdu, kad jam pasikeitus, stilius iš dalies lieka tas pats, ypač kai vadovaujamosi veikėjo-tinklo klestėjimo metu naudotais kūrybos metodais ir jį tęsia tie patys tinklo veikėjai.

Sovietmečio dispozityvo galia atsiskleidžia ir nagrinėjant jaunų fotografų kūrybą bei fotomeno sąveikos su šiuolaikiniu menu klausimus, kurie yra daugiau tyrinėti kaip postfotografijos reiškinys (Michelkevičius 2008). Tačiau norint iš esmės įvertinti sovietmečio fotografijos diskurso galią naujame kontekste, reikėtų atlikti naują tyrimą, įtraukiant į jį dabar funkcionuojančias to laikmečio fotografijas kartu su šiuolaikinėmis fotografijomis bei adaptuojant medijos dispozityvo analizės metodologiją pakitusiam kontekstui.

3.5.5 Medijos dispozityvo modelio taikymo privalumai ir trūkumai

Dispozityvo sąvokos pasitelkimas ir jos papildymas veikėjo-tinklo teorija leido susieti heterogeniškus fotografijos elementus į vieną visumą – tinklą ir išnagrinėti jo veikimą, atskleidžiant svarbiausius veiklos etapus: susiformavimą ir stabilizavimąsi.

Gauti rezultatai turi dalinių apribojimų, nes buvo pasirinkti daugiausia kokybiniai tyrimo metodai, leidžiantys subjektyviai interpretuoti nagrinėjamą reiškinį. Kita vertus, kiekybiniai tyrimo metodai čia būtų davę mažai naudos, nes fotografijos analizei buvo ypač svarbus to laikmečio kontekstas, kuriam atskleisti reikėjo kompleksiškos dokumentų ir fotografijų interpretacinės analizės.

Svarbu atsakyti į klausimą apie sukonstruoto medijos dispozityvo modelio universalumą. Daroma prielaida, kad jis gali būti taikomas gretimoms vizualinėms medijoms (kinui, televizijai ir kt.), žinoma, įvedant korekcijas pagal tų medijų specifiką ir konkretų nagrinėjamą laikmetį bei geografinę erdvę. Įvertinus sukonstruotą medijos analizės modelį, galima išskirti sąlygas, kuriomis galima gauti efektyviausių tyrimo rezultatų:

- 1) Sukonstruotas modelis galioja pavienėms aparatinėms medijoms analizuoti;
- 2) Nagrinėjamas laikotarpis privalo būti sąlyginai ilgas, nes tik tuomet galima išvelgti veikėjo-tinklo dinamiką;
- 3) Modelis tik iš dalies tinka medijoms, palaikomoms didelių žiniasklaidos institucijų, nes tuomet ypač svarbūs ekonominiai veiksniai, be to, tokios medijos iš esmės priklauso nuo jų auditorijų, todėl modelyje šiuos veiksnius reikėtų detalizuoti atskirai.

Atsižvelgiant į sąlygas, kuriomis buvo gautas tyrimo rezultatas, galima išskirti tokius medijos dispozytyvo analizės modelio taikymo privalumus ir trūkumus:

- 1) Vienas iš privalumų ir tuo pačiu trūkumų: ši modelį yra paranku taikyti totalitarinėse (ar žodžio ir spaudos laisvę ribojančiose) visuomenėse veikiančioms medijoms analizuoti. Tuo tarpu norint jį pritaikyti šiandieninėje postmodernioje žinių visuomenėje reikėtų atlikti nemažai korekcijų dėl labai konkurencingos medijų aplinkos bei po daugelį organizacijų ir veiksmų išsklidusios galios. Nors iš esmės tiek totalitarinėms, tiek kapitalistinėms visuomenėms būdingos stiprios galios kreivės, tik jos turi skirtingą išraišką, todėl kalbant apie galios funkcionavimą šis modelis yra universalus.
- 2) Tyrimo metodologijos ir metodų ribotumai:
 - a. Dažniausiai pasitelkiant veikėjo-tinklo teoriją kaip metodologinę priemonę yra taikomas stebėjimo metodas, tačiau šiuo atveju dėl retrospektyvinio tyrimo objekto pobūdžio jis buvo neįmanomas ir pakeistas dokumentų analize bei interviu. Dėl to nukentėjo nagrinėjimo reiškinių betarpiškumas, nes iš kokybinių interviu gauti duomenys buvo paveikti pačių veikėjų atminties ir subjektyvaus reiškinių traktavimo. Kita vertus, stebėjimas yra taip pat subjektyvus

tikrovės interpretavimo metodas, o interviu būdu gautų duomenų patikimumą papildė dokumentų analizė.

- b. Tyrime pasitelkta diskurso analizė taip pat yra subjektyvi ir priklauso nuo tyrėjo pasirengimo, tačiau čia ji buvo atlikta dviem etapais: pluošto (kiekybine) ir fragmento (kokybine) analize, taip išplečiant interpretacijos detalumą ir objektyvumą. Be to, diskurso analizės vertę padidino išsami konteksto (LFM stiliaus ir socrealizmo) analizė bei nuolatinis rėmimasis šaltiniais: to laikmečio fotografijos ir dailės analizės tekstais bei jų šiuolaikine kritine interpretacija.
 - c. Komunikacijos moksluose dažnai pasitelkiami auditorijos ir poveikio tyrimai galėtų padėti papildyti dispozityvo vaizdą, tačiau čia jie buvo praktiškai neįmanomi dėl tyrinėjamo reiškinių istoriškumo.
- 3) Tyrimo metodologijos ir metodų privalumai:
- a. Skirtingų metodų derinimas leido kompleksiskai ir holistiškai atskleisti fotografijos medijos funkcionavimą konkrečiu istoriniu laikotarpiu.
 - b. Kompleksiška dispozityvo analizė ir pasirinktų metodų derinys buvo produktyvus, nes jungiant konteksto šaltinių ir dokumentų analizę su fotografijų turinių analize buvo atskleistas priežastingumo ryšys tarp skirtingų dispozityvo dėmenų.
 - c. Interviu pasitelkimas greta dokumentų analizės leido įprasinti faktus ir tekstus. Be to, interviu metodas buvo ypač parankus atskleisti fotomenininkų intencijoms bei gauti žinių apie tam tikrų veiksmų motyvacijas.
 - d. Žemėlapiavimas ir vizualus elementų sąveikos atvaizdavimas padėjo suvokti reiškinių kompleksiskumą ir išvelgti naujus kiekybinius bei kokybinius ryšius.
 - e. Veikėjo-tinklo teorijos taikymas leido stilių analizuoti kartu su visu dispozityvu, kadangi veikėjo-tinklo ir stiliaus funkcionavimo

principai iš esmės atitinka vienas kitą, nes juos galima nagrinėti tais pačiais kriterijais: ilgalaikiškumas, mobilumas, aprėpiamumas ir t. t.

- f. Veikėjo-tinklo teorijos pasitelkimas leido kaip visumą traktuoti ir socialinius veikėjus, ir technologinius bei abstrakčius veikėjus, o tai buvo paranku nagrinėjant, kaip kito ši visuma ir kaip iš jos susiformavo specifiskas žinias gaminantis darinys.

3.5.6 Tyrimo rezultatų santykis su kitais tyrimais ir teorija

Lyginant gautus rezultatus su pirmojoje dalyje suformuluota fotografijos samprata ir pirmosios bei antrosios dalies teorinėmis nuostatomis, dauguma teiginių pasitvirtino.

Pirmojoje dalyje fotografijos samprata buvo suformuota remiantis medijų filosofo Vilèmo Flusserio fotografijos analizės kategorijomis ir sąveikomis tarp jų: operatorius, kameros programa, intencija ir kt. Atliktas tyrimas parodė, kad Flusserio teorinės įžvalgos parankios analizuoti fotografiją. Empiriniai duomenys atskleidė fotomenininko intencijos kovos su kameros programa detales, t. y. kaip sąveikavo fotomenininkų asmeninės intencijos su socrealizmo nuostatomis. Iš esmės buvo nustatyta, kad fotomenininkai lyginant su fotožurnalistais turėjo daugiau įtakos savo kuriamiems atvaizdams ir temų pasirinkimui, tuo tarpu fotožurnalistai vienareikšmiškai vykdė dispozityvo programą. Interviu padėjo įvardinti fotomenininkų intencijas (pvz., vaizduoti žmogaus charakterį jo kasdienėje aplinkoje) ir nustatyti, kiek jos atitiko vyraujančius filosofinius ir moralinius teiginius. Šiam prieštarigam santykiui atskleisti buvo pasitelkta semi-nonkonformizmo (Andriuškevičius 1997) sąvoka, kuri padėjo įvardinti susitarimo poziciją tarp operatoriaus ir kameros programos intencijų. Tai reiškia, kad nors dispozityvo produkcijos galia stipriai sąlygojo temas, tačiau egzistavo dalinė temų pasirinkimo laisvė, nes FMD, įkūnydama dispozityvo galią, kūrė iš dalies kitokį temų ir stiliaus standartą lyginant su spaudos fotografija.

Atliktas tyrimas patvirtino teoretiko Johno Taggo teiginį, kad „mes turime studijuoti jos [fotografijos] lauką, o ne jo pačią“ (Tagg 1988: 63), todėl fotografijos tyrime būtina ją reguliuojančios institucijos analizė. Fotografijos laukas buvo apibūdintas dispozityvo sąvoka ir atliekant dispozityvo analizę buvo išnagrinėta FMD bei jos santykis su gaminamu vientisu diskursu ir fotomeno stiliumi. Kompleksiško modelio taikymas patvirtino ir Simono Watney (1999: 154) įžvalgas apie būtinybę derinti ne tik estetinius, bet ir socialinius medijos aspektus, kuriuos jungiant užtikrinamas visuminis fotografijos medijos tyrimas.

Atlikus tyrimą buvo papildyti fotografijos istorikės Margaritos Matulytės (2005) tyrimo rezultatai, nes greta institucinių taisyklių ir sociopolitinių nuostatų analizės buvo atlikta vizualinio diskurso analizė, leidusi daryti išvadą apie tekstinio ir vizualinio diskurso atitikimus. Be to, šis tyrimas patvirtino fotomenininkų intencijų priklausomybę nuo vyraujančių konvencijų ir socrealistinių reikalavimų. Buvo patvirtinta, kad ši priklausomybė pastebima iki pat XX a. devintojo dešimtmečio pabaigos, tuo tarpu Matulytės tyrimas apėmė 1958–1970 metus.

Tyrimo rezultatai patvirtino ir Rosenblum (1978) stiliaus, kaip socialinio produkto, sampratą. Be to, kadangi stilius yra socialinės ir institucinės veiklos rezultatas bei „standartiški veiksmų atlikimo būdai pagamina tam tikrą stilių“ (Rosenblum 1978: 423), būtent kasdieniai fotografijos veikėjo-tinklo veiksmai (standartizuoti institucinėse taisyklėse ir jų vykdyme) užtikrino vientiso stiliaus funkcionavimą. Tačiau disertacijos tyrimas nepatvirtino Rosenblum išvados, kad fotomenininkai yra laisvi (t. y. dirba be užsakymų) produkcijos etape, kai tuo tarpu taikomosios fotografijos kūrėjai yra suvaržyti ir produkcijos, ir distribucijos etapuose. Iš esmės buvo nustatyta, kad Lietuvoje ir produkcijos etape fotomenininkai tam tikra prasme dirbo pagal užsakymą (jį akivaizdžiai išreiškė meninės fotografijos įvertinimo nuostatai ir Meno tarybos veikla) ir buvo priklausomi nuo institucijos ir kitų dispozityvo dėmenų. Šį skirtumą galima paaiškinti tuo, kad (1) Rosenblum tyrimas objektas funkcionavo visiškai kitomis sociopolitinėmis sąlygomis (t. y.

kapitalistinėje meno sistemoje JAV), o šioje disertacijoje buvo tyrinėjamas socialistinis laikotarpis, veikęs pagal kitus dėsnius; (2) FMD buvo monopolinė institucija, kontroliavusi fotomeno produkciją ir distribuciją, tuo tarpu Vakaruose buvo daug fotomenu besirūpinančių institucijų ir jos dažniausiai kontroliavo tik distribuciją.

Gauti teminio diskurso pluošto analizės rezultatai rodo, kad dažniausiai tame pluošte buvo reprodukuojamos teminės fotografijos, atvaizduojančios gyvenimo, darbo ir švenčių scenas. Rezultatus lyginant su socrealizmo principų taikymu dailėje, galima išvelgti analogiją su gretimomis dailės sritimis. Pavyzdžiui, tapyboje sovietmečiu taip pat labiausiai vertintas teminis paveikslas, mažiau portretas, o mažiausiai – peizažas ir natūrmortas (Grigoravičienė 2005: 29).

Iš esmės dispozityvo modelis analizuojant fotografijos mediją yra tinkamas įrankis visumos vaizdui ir vienas kitą veikiančių elementų sąveikai atskleisti. Didelis duomenų kiekis ir plati tyrimo imtis neleidžia atlikti detalios analizės, tačiau būtent toks ir buvo tikslas – ne orientuotis į pavienių elementų detalų nagrinėjimą, bet atsakyti į klausimą, koku būdu laike ir erdvėje įk kontekstinta fotografija funkcionuoja kaip integralus medijos dispozityvas.

IŠVADOS

1. Fotografijos mediją apibrėžus kaip socialiniame kontekste veikiančią technologiją su komunikacine intencija ir atlikus tyrimą, galima konstatuoti, kad tokia samprata komunikacijos moksluose yra perspektyvi ir leidžia atlikti su konkrečiu laiku ir erdve susietos fotografijos analizę. Visuminį vaizdą atskleidė fotografijos ne kaip turinio, bet kaip medijos, susidedančios iš technologijos, laikmenos ir turinio (atvaizdų) bei juos reguliuojančios institucijos, samprata. Nors dažniausiai tyrimuose fotografija yra analizuojama tik kaip estetiškas objektas (Narušytė 2008, Pabedinskas 2009), disertacijoje buvo parodyta, kad detalesnius rezultatus galima gauti ją apibrėžiant kaip daugianarį darinį. Įvestos pagrindinės medijos sampratos kategorijos (intencija, aparatas) leido konstatuoti, kad fotografijos technologija tampa medija, kai yra siuntėjas (operatorius), siekiantis ja naudotis su komunikacine intencija. Siejant medijos sampratą su Flusserio fotografijos samprata, fotografijos medija apibrėžta kaip kompleksiškas institucijos reguliuojamas mechanizmas, apimantis produkciją ir distribuciją.

2. Medijos dispozityvo analizės operacionalizavimas jungiant veikėjo-tinklo teoriją ir diskurso analizę iš esmės pasiteisino, nes atliekant tyrimą leido susieti ir išanalizuoti skirtingus dėmenis: instituciją, diskursą, komunikacines konvencijas bei filosofinius teiginius, institucines taisykles ir technologines sąlygas. Disertacijoje pateikta teorinė medžiaga ir tyrimas patvirtino Couldry (2004) ir Benneto (2007) keltas prielaidas apie dispozityvo sąvokos, veikėjo-tinklo teorijos ir medijų teorijų suderinamumą. Foucault galios sampratos pagrindu buvo apibrėžta dispozityvo kaip kompleksiško tinklo sąvoka, kuri leido susieti heterogeniškus elementus ir atskleisti sudėtinį medijos mechanizmą bei jo funkcionavimo ypatybes. Atlikus metodologinės prieigos konstravimą ir empirinės medžiagos analizę, patvirtino prielaidą apie dispozityvo sampratos taikymo produktyvumą, nes dispozityvo modelis leido nagrinėti fotografijos mediją kaip kompleksišką darinį, susidedantį iš

heterogeniškų elementų, tokių kaip institucija, diskursas, per stilių išreikštos komunikacinės konvencijos, filosofiniai teiginiai, institucinės taisyklės ir technologinės sąlygos. Jų sąsajas tapo įmanoma atskleisti ir išanalizuoti papildžius dispozityvo prieigą veikėjo-tinklo teorija, jos konceptualiais instrumentais bei žemėlapiavimu, siekiant vizualiu atvaizdavimu perprasti sudėtingus daugiaplanius ryšius. Atlikus tyrimą nustatyta, kad dispozityvo prieiga yra tinkama istorinei medijų makroanalizei, kai tyrinėjamas sąlyginai ilgas chronologinis laikotarpis, nes, priešingu atveju, būtų neįmanoma atskleisti elementų sąveikų. Dėl pakankamo nagrinėjamo laikmečio pločio (trijų dešimtmečių) buvo galima identifikuoti dispozityvo, kaip veikėjo-tinklo, susiformavimo, stabilizavimosi ir lūžio taškus.

Disertacijoje buvo laikomasi poststruktūralistinės dispozityvo sampratos, pagal kurią neįmanoma iš anksto numatyti griežtos modelio struktūros ir sąveikos tarp jos elementų, nes ji atsiskleidžia tik tyrimo metu. Todėl detalesnė sąveika paaiškėjo tik tyrimo pabaigoje, sujungus visus elementus į vientisą darinį ir išskyrus jo funkcijas. Poststruktūralistinė procesinės ir lanksčios struktūros samprata čia buvo paranki, nes leido tyrimo metu iš dalies koreguoti bei tikslinti tyrimo klausimus. Vienintelė problema, su kuria buvo susidurta taikant medijos dispozityvo modelį, – tai ypač didelis analizės medžiagos kiekis, todėl nebuvo įmanoma išanalizuoti jos visos ir išvados buvo daromos nagrinėjant tipinius dokumentus, tipines fotografijas ir pasikartojančius interviu metu gautus teiginius. Daugeliu atvejų tipiškumas buvo pagrįstas kiekybine analize, nors keletu atvejų teko remtis subjektyvia tyrėjo patirtimi, geru pasirengimu ir temos išmanymu.

3. Sukonstruotas ir darbe pateiktas universalus medijos dispozityvo modelis buvo pritaikytas konkrečiai medijai konkrečiu erdvėlaikiu analizuoti, atskleidžiant tirtos medžiagos apimtį ir jos specifiškumą. Sukonstruotą metodologiją ir pasirinktą metodų kompleksą taikant empirinės medžiagos analizei, atskleisti fotografijos medijos funkcionavimo ypatumai Lietuvoje XX a. septintajame–devintajame dešimtmečiuose ir patvirtinta teorinėje diskusijoje iškelta prielaida, kad fotomenas, kaip medijos vartojimo

būdas, yra vieno pagrindinių dispozityvo elementų – institucijos veiklos rezultatas. Dispozityvo veikiama LTSR Fotografijos meno draugija (FMD) sukūrė ne tik fotomeno diskursą, bet ir jam būtiną palaikymo mechanizmą, sudarydama fotomeno gamybai ir sklaidai technologines, politines ir ekonomines sąlygas. Be to, FMD suformavo efektyvią diskursą formuojančią fotomeno kūrybos ir sklaidos sistemą: atrinkimo ir vertinimo elementus (Meno tarybą), eksponavimo erdvių infrastruktūrą (galerijas ir kitas viešąsias erdves). Lyginant FMD su šiandieninėmis fotografijos institucijomis Lietuvoje ir užsienyje, matyti, kad ji buvo unikali, iš esmės pati save išlaikanti sistema, siekianti laisvos fotomeno saviraiškos, bet tuo pačiu ir pasinaudojanti taikomosios fotografijos teikiamais ekonominiais ir politiniais privalumais. Galima daryti išvadą, kad institucijos sėkmė plėtojant fotomeno diskursą buvo įmanoma tik dėl to, kad ji vykdė veiklą pasiremddama ir prisidengdama taikomosios fotografijos diskursu.

4. Komunikacinės konvencijos, pasireiškusios per vientisą stilių ir pagrindinius 4 jo polius (dokumentalumas, estetizmas, psychologizmas ir romantizmas), susiformavo kaip nuolatinės institucijos ir fotomenininkų intencijų sąveikos rezultatas. Tapęs įteisintu, stilius dispozityvo galia perteikdavo per ekspansyvų ir intensyvų tinklą, nes apie Lietuvos fotografijos mokyklą (LFM) rašė tiek visos Tarybų Sąjungos, tiek užsienio kritikai, o fotografijos buvo eksponuojamos visame pasaulyje. Susiformavusį fotomeno diskursą ir vientisą LFM stilių palaikė fotografijos albumai, metodiniai ir teoriniai leidiniai bei edukaciniai renginiai. Diskursas apibrėžė jo sąlygojamos grupės (FMD administratorių ir narių) tapatybę ir priklausymą tam pačiam veikėjui-tinklui. Dispozityvo elementų sąveika suformavo vientisą fotografijos komunikacijos sistemą su savais vertinimo kriterijais, kurie įkūnijo to laikmečio medialumo sampratą. Vizualinio diskurso struktūros ir tipiškų fragmentų analizė įrodė jo koreliaciją su to laikmečio per stilių išreikštomis konvencijomis bei filosofiniais, moraliniais ir moksliniais teiginiais. Be to, identifikuota akivaizdi institucinių taisyklių ir normų įtaka diskursui, o tai leidžia daryti išvadą apie darnią dispozityvo elementų tarpusavio sąveiką.

Jungiant diskurso analizės rezultatus su institucijos analizės rezultatais, prieita prie išvados, kad fotomenas, kaip fotografijos vartojimo būdas, stabilizavosi ir galutinai pasiekė brandą XX a. devintojo dešimtmečio pirmoje pusėje, kai nebekito nei FMD darbuotojų skaičius, nei pagrindiniai diskurso teiginiai. Be to, fotomeno diskursą legitimavo tuo metu Maskvoje ir Vilniuje išleistos monografijos. Brandumą įrodo ir tai, kad vaizdinis stabilumas (4 pagrindiniai stilistiniai poliai) yra viso veikėjo-tinklo stabilumo dalis bei atitinka tekstinį diskurso stabilumą, t. y. leidiniuose publikuojamus pasikartojančius teiginius apie „meilę gyvenimui“, „kasdienybę“, „dėmesį žmogui“ ir t. t.

5. Fotografijos dispozityvas funkcionavo kaip istoriškai specifiška medijos konfigūracija, susijusi su XX a. septintojo–devintojo dešimtmečių Lietuvos politinėmis, sociokultūrinėmis, technologinėmis ir ekonominėmis sąlygomis. Priežastingumo ryšiai siejo medijos instituciją, diskursą, jį palaikančius mokslinius, filosofinius ir moralinius teiginius, komunikacines konvencijas bei technologines sąlygas. Nagrinėjant fotografijos mediją to laikmečio socialiniame, politiniame, technologiniame bei komunikaciniame kontekste ir išanalizavus galios struktūras, buvo nustatyta, kad būtent viso dispozityvo sistemingas funkcionavimas ir stabilumas lėmė Lietuvos fotomeno stiliaus vientisumą bei efektyvią diskurso sklaidą. Sovietmečio fotografijos dispozityvas funkcionuoja ir dabar, nes jo tęstinumą galima įžvelgti šiandieninėse parodose ir leidiniuose, tačiau jo galia ir struktūra yra pakitusi tiek dėl kardinalių vidinių lūžių (pvz., institucijos pokyčių), tiek dėl sąveikos su kitais dispozityvais.

Sovietmečio fotografijos dispozityvą išanalizuoti padėjo laiko distancija, tačiau tuo pačiu buvo susidurta ir su menku temos ištirtumu. Atliekant analizę buvo susidurta su paradoksu, kad fotomenas, turėjęs vienas prasmės analizuojamu laikotarpiu, šiandien perskaitomas visiškai kitaip. Tad prieinama prie išvados, kad vertinimas ir reikšmių perskaitymas visuomet yra kontekstualus, todėl kiekvienu atveju analizuojant medijas reikia atsižvelgti į konkretaus erdvėlaikio dispozityvą, kuris leistų atskleisti būtent to laikmečio reikšmes.

Į vientisą tinklą sujungti dispozityvo elementai ir atskleistos jo funkcionavimo ypatybės bei įvertintos tyrimo sąlygos apibrėžė rezultatų interpretavimo galimybes, leido įvardinti medijos dispozityvo modelio taikymo fotografijai privalumus ir trūkumus. Gauti tyrimo rezultatai taip pat buvo palyginti su teoriniais teiginiais ir kitų tyrėjų rezultatais. Išanalizavus institucijos veiklą ir jos kontekstą, stilių bei jo sąveiką su fotomenininkų intencijomis, diskurso pluoštus, fragmentus bei infrastruktūrą, pavyko visus dispozityvo elementus sujungti į vientisą darinį, įvardinant konkrečias pačios FMD ir fotografijos veikėjo-tinklo funkcijas. FMD atliko šias pagrindines funkcijas – kūrybos skatinimo, taikomosios-gamybinės veiklos, fotografijos distribucijos, fotografinės kultūros plėtojimo ir edukacijos; visam fotografijos veikėjui-tinklui priskirtinos platesnio masto funkcijos: fotografijos kaip savarankiškos medijos įsteigimas ir palaikymas, fotomeno diskurso suformavimas, lokalizuoto fotomeno stiliaus vystymas ir sklaida, konkrečių fotografijos temų įvaizdinimas ir palaikymas ir galiausiai – viso vizualinio diskurso industrializacija.

Tyrimo apibendrinimas ir dispozityvo sąveikų atskleidimas leido identifikuoti sovietmečio fotografijos dispozityvo galios apraiškas šiandieną ir iškelti prielaidą apie jo poveikio tęstinumą. Vis dėlto labiau pagrįstos išvados šiuo klausimu būtų įmanomos tik adaptavus dispozityvo modelį šiuolaikiniam sociopolitiniam bei kultūriniam kontekstui ir išanalizavus šiuolaikinę fotografijos dispozityvą bei jo sąveiką su sovietmečio fotografijos dispozityvu.

Atlikta XX a. septintojo–devintojo dešimtmečių Lietuvos fotografijos dispozityvo analizė atveria perspektyvą medijų komparatyvistikai, kuri galėtų nagrinėti fotografijos santykius su kitomis vizualinėmis to laikotarpio medijomis: televizija, kinu ir jų dispozityvais. Darant prielaidą, kad jie sąveikavo, būtų galima ieškoti atsakymo į klausimą, kaip jie konkuravo ir veikė vienas kitą.

Brėžiant tolimesnių fotografijos tyrimų gaires, verta pastebėti, kad fotografija skaitmeninių technologijų amžiuje susiduria su epistemologinėmis problemomis, nes vis mažėja pasitikėjimas ja kaip tiesa, tuo tarpu industrinių (mechaninių) technologijų amžiuje dėl technologinių galimybių (reprodukcijos ir manipuliacijos) ribotumo fotografija buvo praktiškai lygiaverti tiesai. Informacinėje visuomenėje vizualinės manipuliacijos dažniausiai atliekamos pasitelkiant technologijas, tuo tarpu industrinėje/sovietinėje visuomenėje tai buvo daroma per institucinės galios mechanizmus. Taigi galima formuluoti prielaidą, kuriai pagrįsti būtini tolesni tyrimai, kad fotografinė manipuliacija vizualinės komunikacijos sistemoje perėjo iš biurokratinės-organizacinės į technologinę-skaitmeninę.

Be to, fotografijos medija tyrinėjamu laikotarpiu atitiko socialines ir estetines nuostatas, kurias iš esmės reguliavo valstybė ir partija. Medijos savybės ir veikimo principai atitiko modernizacijos logiką, tuo tarpu įvykus sociopolitiniams ir ekonominiams sistemos pokyčiams ir už keleto metų prasidėjus technologiniams pokyčiams (vystantis skaitmeninei fotografijai), fotografijos medija tapo informacionalizacijos varikliu, nes sugebėjo daugintis milžiniškais mastais tiek socialinėje, tiek technologinėje sanklodoje. Ši įžvalga galėtų tapti galimo skaitmeninės fotografijos dispozityvo tyrimo, o vėliau – ir jo palyginimo su šiame darbe tirtu ir atskleistu istoriniu sovietmečio fotografijos medijos dispozityvu pagrindu.

LITERATŪROS SĄRAŠAS

1. Agamben, G. (2005). What is a Dispositor? [interaktyvus] lecture transcript by Jason Michael Adams [žiūrėta 2008.10.21] Prieiga per internetą: <<http://www.zoepolitics.com/transcript.html>>
2. Agamben, G. (2009). *What is an Apparatus? and other Essays*. Stanford University Press, 2009.
3. Amelunxen, H. von (2000). Afterword. *Towards a Philosophy of Photography*. London: Reaktion Books.
4. Andriuškevičius, A. (1997). *Lietuvių dailė: 1975–1995*. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla.
5. Anninskis, L. (2009). *Saulė šakose*, iš rusų k. vertė Stanislovas Žvirgždas. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga [1984].
6. Augustinaitis, A. (1994). Informacinė mokslo integracija. *Informacijos mokslai*, t. 2, p. 9–21.
7. Augustinaitis, A. (1997). Komunikacijos ir informacijos mokslai: teorinės integracijos prielaidos. *Filosofija: mokslo darbų rinkinys*. KTU, Technologija, p. 80-90.
8. Augustinaitis, A. (1999). Šiandiena kaip transinformatiškumas. *Sociologija. Mintis ir veiksmai*. Nr. 6, p. 28-43.
9. Atkinson, P. and Coffey, A. (2004). Analysing documentary realities. In D. Silverman (Ed.), *Qualitative Research: Theory, Method and Practice* (pp. 56-75). London: Sage.
10. Barthes, R. (1982). *Camera Lucida*. New York: Farrar, Straus And Giroux.
11. Baudry, J.-L. (1999). Das Dispositiv: Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks. In: Claus Pias, Joseph Vogl, Lorenz Engell et.al.: *Kursbuch Medienkultur: die maßgeblichen Theorien von Brecht bis Baudrillard*. Stuttgart: DVA.

12. Baudry, J.-L. (1986a). Ideological effects of the basic cinematographic apparatus. [1970. Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base. Paris: Cinéthique 7-8]. In ROSEN, P. (ed.). *Narrative, apparatus, ideology* (pp. 286 – 298). New York: Columbia University Press.
13. Baudry, J.-L. (1986b). The apparatus: metapsychological approaches to the impression of reality in the cinema [1975. Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité. Communications 23: Psychanalyse et cinéma. Paris: Seuil.] In Rosen, P. (ed.). *Narrative, Apparatus, Ideology* (pp. 299 – 318). New York: Columbia University Press,.
14. Bell, D. (1973) .The Coming of Post- Industrial Society. New York: Basic Books.
15. Benjamin, W. (1999) The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. In J. Evans, S. Hall (eds.), *Visual Culture: The Reader* (pp. 72-79). London, Thousand Oaks, New Dehli: SAGE Publications.
16. Bennet, T. (2007). The work of culture. *Journal of Cultural Sociology*, vol 1, no. 1, pp. 31-48.
17. Bolter, R. (2000). *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge, Mass., London: MIT Press.
18. Bohnsack, R. (2008). The Interpretation of Pictures and the Documentary Method. [Interaktyvus] *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 9(3), Art. 26, [žiūrėta 2008.10.10] Prieiga per internetą: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs0803267>
19. Bourdieu, P. (1996). *Photography: A Middle-Brow Art*. Cambridge: Polity Press.
20. Burkart, R. (1998). *Kommunikationswissenschaft. Grundlagen und Problemfelder. Umriss einer interdisziplinären Sozialwissenschaft*. Stuttgart u.a.: Böhlau Verlag.
21. Bührmann, A. D.; Schneider, W. (2007). Mehr als nur discursive Praxis? – Konzeptuelle Grundlagen und methodische Aspekte der Dispositivanalyse. [interaktyvus] *Forum Qualitative Sozialforschung*

- 28, 2. [žiūrėta 2008 rugsėjo 30 d.] Prieiga per internetą:
<http://www.qualitative-research.net/fgs-texte/2-07/07-2-28-d_p.html>
22. Bührmann, A.; Schneider, W. (2008). *Vom Diskurs zum Dispositiv: Einführung in die Dispositivanalyse*. Bielefeld: Transcript.
 23. Chaffee, D.; Lemert, C. (2009). Structuralism and Poststructuralism. In Turner B. (ed.) *The New Blackwell Companion to Social Theory* (pp. 124-140). Wiley-Blackwell.
 24. Crary, J. (1990) *Techniques of the Observer*. Cambridge, Mass., London: MIT Press.
 25. Crawford, C. S. (2004) Actor Network Theory. In G. Ritzer (Ed.), *Encyclopedia of Social Theory: A-M* (pp). 1-3. Vol. 1, Sage Publications.
 26. Creswell, J. W. (2007). *Qualitative Inquiry and Research Design: Choosing among Five Traditions*. Sage Publications.
 27. Crowley, D.; Mitchell, D. (Ed.). (1994). *Communication Theory Today*. Cambridge: Polity Press.
 28. Couldry, N. (2004). Actor Network Theory and Media: Do they connect and on What Terms. [interaktyvus] Chapter for A. Hepp et al. (eds.) *Cultures of Connectivity* [žiūrėta 2008.09.15] Prieiga per internetą:
<http://www.lse.ac.uk/collections/media@lse/pdf/Couldry_ActorNetworkTheoryMedia.pdf>
 29. Straka, B.; Nievers, K. (Eds.). (1993). *Das Gedachtnis Der Bilder: Baltische Photokunst Heute = The Memory of Images Baltic Photo Art Today*. Kiel: Nieswand Verlag.
 30. Deleuze, G. (1992). What is a dispositif? In T. J. Armstrong (Ed.), *Michel Foucault Philosopher*, pp. (159-168). New York: Routledge.
 31. Dobbe, M. (2007). *Fotografie als theoretisches Objekt*. Bildwissenschaft – Medienästhetik – Kunstgeschichte. München: Wilhelm Fink Verlag.
 32. Edwards, S. (2006). *The Making of English Photography: Allegories*. Pennsylvania, USA: Pennsylvania State University Press.

33. Evans, J.; Hall, S. (Eds.) (1999). *Visual Culture: The Reader*. London: Sage Publications.
34. Elkins, J. (Ed.). (2007). *Photography Theory*. Routledge.
35. Flick, U. (2009). *An Introduction to Qualitative Research*. London: Sage Publications.
36. Flusser, V. (2000). *Towards a Philosophy of Photography*. London: Reaktion Books.
37. Foucault, M. (1972). *The Archaeology of Knowledge and The Discourse of Language*. New York: Pantheon Books, Routledge.
38. Foucault, M. (1980). *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972-1977*. C. Gordon (Ed.). New York: Pantheon Books.
39. Foucault, M. (1991). Questions of Method. In G. Burchell, C. Gordon and P. (eds.) *The Foucault Effect: Studies in Governmentality*, (pp. 73-86), Chicago: University of Chicago Press.
40. Foucault, M. (1998a). *Disciplinuoti ir bausti. Kalėjimo gimimas*. Vilnius: Baltos lankos.
41. Foucault, M. (1998b). On the Ways of Writing History. In J. Faubion (Ed.), *Aesthetics, Method, and Epistemology. The Essential Works of Foucault 1954-1984* (pp. 284-85), vol 2, New York: The New Press.
42. Foucault, M. (1999). *Seksualumo istorija*. Vaga: Vilnius.
43. Fowkes, R. (ed.). (2009). Socialist Eastern Europe. Special issue of *Third Text*. No. 96, vol 23, Issue 1, Jan. 2009, Routledge.
44. Gronemeyer, N. (1998). Dispositiv, Apparat. Zu Theorien visueller Medien. In *Medienwissenschaft: Rezensionen, Reviews* (pp. 9-21). Jg. 15. H. 1. Hamburg: Universitat Hamburg.
45. Glosienė, A. (2004). Komunikacijos ir informacijos mokslai humanitarinių ir socialinių mokslų kontekste. *Informacijos mokslai*, [t] 29, p. 9–30.
46. Grigoravičienė, E. (2005) Tema, gyvenimas, žmogus – kūrybiškosios socrealizmo plėtros gairės. *Menotyra*. T. 40, Nr. 3. P. 28–41.
47. Groys, B. (2008). *Art Power*. Cambridge, MA: MIT Press.

48. Gudonienė, V. (1996). Komunikacijos mokslas pradeda skaičiuoti savo šeštąjį dešimtmetį. *Informacijos mokslai*, t. 4, p. 129–133.
49. Hans, J. (2001/2002) Das Medien-Dispositiv. In: *Tiefenschärfe*. WS 2001/02, p. 22-28. Hamburg: Universität Hamburg.
50. Hansen, M. (2006). Media Theory. *Theory Culture Society*, 2006; 23; pp. 297-306. Nottingham Trent University: SAGE Publications.
51. Hartmann, F. (2000). *Medienphilosophie*. Wien: Wuv.
52. Hartmann, F. (2003). *Mediologie: Ansätze Einer Medientheorie Der Kulturwissenschaften*. Wien: Wuv..
53. Hennion, A. (2001). Music Lovers. Taste as Performance, *Theory, Culture and Society*, 18-5, Oct., p 1-22.
54. Hickethier, K. (1992). Kommunikationsgeschichte: Geschichte der Mediendispositive. Ein Beitrag zur Rundfrage "Neue Positionen zur Kommunikationsgeschichte". In: *Medien & Zeit*. 2, S. 26-28.
55. Hickethier, K. (1993) Dispositiv Fernsehen, Programm und Programmstrukturen in der Bundesrepublik Deutschland. In K. Hickethier (Ed.). *Geschichte des Fernsehens in der Bundesrepublik Deutschland. Band 1: Institution, Technik und Programm. Rahmenaspekte der Programmgeschichte des Fernsehens* (pp. 171-243). München: Wilhelm Fink.
56. Hickethier, K. (1995). Dispositiv Fernsehen. In: *Montage/AV* 4, 1, pp. 63-83.
57. Hickethier, K. (1997). Film und Fernsehen als Mediendispositive in der Geschichte. In K. Hickethier, E. Müller, and R. Rother (Eds.), *Der Film in der Geschichte* (pp. 63-73). Berlin: Sigma.
58. Hickethier, K. (2001/2002) Glasperlenspiel Medientheorie. In: *Tiefenschärfe*. Uni Hamburg, WS 2001/02, p. 3-4.
59. Hickethier, K. (2002) Das Medien-Dispositiv oder eine Theorie des Mediensubjekts. Eine Erwiderung. In: *Tiefenschärfe*. Medienzentrum FB 07, Universität Hamburg, Sommersemester 2002, pp. 28-30.

60. Hackett, K. (2003). *Einführung In Die Medienwissenschaft*. Metzler Verlag.
61. Hodge, R. Kress, G. (1988). *Social Semiotics*. Cornell University Press.
62. Ivanauskas V. (2008). *Lietuviškoji nomenklatura biurokratinėje sistemoje: tarp stagnacijos ir dinamikos (1970–1988 m.)*. Daktaro disertacija. Lietuvos istorijos institutas ir Klaipėdos universitetas.
63. Yaneva, A. (2003a). Chalk Steps on the Museum Floor: the 'Pulses' of Objects in Art Installation, *Journal of Material Culture* , Vol.8(2), 169-188.
64. Yaneva, A. (2003b). When a Bus Met a Museum. To Follow Artists, Curators and Workers in Art Installation, *Museum and Society*, Vol.1(3), 116-131.
65. Yaneva, A. (2008). How Buildings 'Surprise': the Renovation of the Alte Aula in Vienna, *Science Studies, special issue "Understanding Architecture, Accounting Society"*, Vol.21/1, 8-29.
66. Yaneva, A., Rabesandratana T., Greiner G. (2009) Staging scientific controversies: a gallery test on science museums' interactivity. *Public Understanding of Science*, Vol. 18, No. 1, p. 79-90.
67. Yurchak, A. (2003) Soviet Hegemony of Form: Everything Was Forever, Until It Was No More. In *Comparative Studies in Society and History*, vol. 45, No. 3, July, , 480-510.
68. Yurchak, A. (2006). *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*. Princeton University Press.
69. Jäger, S. (2002). Discourse and Knowledge: Theoretical and Methodological Aspects of a Critical Discourse and Dispositive Analysis. In Wodak. R., Meyer M. (eds.) *Methods of Critical Discourse Analysis* (pp. 32-61). Sage Publications: London.
70. Jäger, S. and Maier, F. (2009). Theoretical and Methodological Aspects of Foucauldian Critical Discourse Analysis and Dispositive Analysis. In Wodak. R., Meyer M. (eds.) *Methods of Critical Discourse Analysis* (pp. 34-61). Sage Publications: London.

71. Jeffrey, I. (1999). *Fotografija: trumpa istorija*. Vilnius: R. Paknio leidykla.
72. Jeffrey, I. (1986). Introduction. In D. Mrazkova and V. Remes (eds.) *Another Russia: Through the Eyes of the New Soviet Photographers* (pp. 7-16). Thames and Hudson.
73. Jensen, K. B. (ed.). (2002). *A Handbook of Media and Communication Research: Qualitative and Quantitative Methodologies*. Routledge.
74. Jørgensen, M. and Phillips, L. (2004). *Discourse Analysis as Theory and Method*. London: Sage Publications.
75. Juodakis, V. (1996). *Lietuvos fotografijos istorija iki 1940*. Vilnius: Austėja.
76. Jurėnaitė, R. (1993). Photographische Wirklichkeiten / Zur Entwicklung der Kunstphotographie in Litauen / Photographic Realities / On the Development of Art Photography in Lithuania. In *Das Gedächtnis der Bilder / Baltische Photokunst heute / The Memory of Images / Baltic Photo Art Today* (pp. 51–57), Kiel: Nieswand Verlag.
77. Jurėnaitė, R. (1997). Bandomai sustabdyti „praeinantį laiką“ Lietuvos fotografijoje. In S. Valiulis (ed.), *Lietuvos fotografija vakar ir šiandien / Lithuanian Photography, Yesterday and Today*, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, p. 7–9.
78. Keller, R. (2005). Analysing Discourse. An Approach From the Sociology of Knowledge [interaktyvus]. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 6(3), Art. 32, [žiūrėta 2008.08.08] Prieiga per internetą: <<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs0503327>>.
79. Keller, R. (2007). Diskurse und Dispositive analysieren. Die Wissenssoziologische Diskursanalyse als Beitrag zu einer wissensanalytischen Profilierung der Diskursforschung [interaktyvus]. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 8(2), Art. 19, [žiūrėta 2008.08.08] Prieiga per internetą:<http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs0702198>.

80. Keturakis, S. ir Leonavičius, V. (2002). Sovietinė globalioji modernybė ir globalumo-lokalumo suvokimas sovietinėje Lietuvoje. *Sociologija. Mintis ir veiksmai* 2002/2, p. 40-49.
81. Kirtiklis, K. (2008). Komunikacijos teorijos ir komunikacijos filosofijos asimetrija. *Problemos*, Nr. 74 / 2008, p. 141-149.
82. Kirtiklis, K. (2009). *Komunikacijos samprata šiuolaikinėje filosofijoje*. Daktaro disertacija. Vilniaus universitetas.
83. Kittler, F. (1996). The History of Communication Media [interaktyvus] *CTheory*, 7/30/1996 [žiūrėta 2007 10 10] Prieiga per internetą: <<http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=45>>
84. Kittler, F. (1999). *Gramophone, Film, Typewriter*. Trans. Geoffrey Winthrop-Young and Michael Wutz. Stanford: Stanford University Press.
85. Kittler, F. (2001). *Discourse Networks. 1800/1900*, trans. Michael Metteer with Chris Cullens, Stanford University Press.
86. Kotz, L. (2004). Video Projection: the Space between Screens. In Z. Kocur, S. Leung (eds.), *Theory in Contemporary Art Since 1985*. Blackwell Publishing Limited.
87. Krauss, R. (2000). *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. London: Thames & Hudson.
88. Kvale, S. (1996). *InterViews: An Introduction to Qualitative Research Interviewing*. London: Sage publications.
89. Kvale, S. (2007). *Doing Interviews*. London: Sage publications.
90. Latour, B. (1999). On Recalling ANT. In J. Law & J. Hassard (eds.), *Actor Network Theory and After*. Oxford: Blackwell.
91. Latour, B. (2000). When things strike back: a possible contribution of 'science studies' to the social sciences. In *The British Journal of Sociology*. Volume 51 Issue No. 1 January/March 2000. p. 107-24.
92. Latour, B. (2005). *Reassembling the Social: an Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press.

93. Law, J. (1992). Notes on the Theory of the Actor Network: Ordering, Strategy and Heterogeneity. [Interaktyvus] *Centre for Science Studies Lancaster University* [Žiūrėta 2009 02 10] Prieiga per internetą: <<http://www.lancs.ac.uk/fass/sociology/papers/law-notes-on-ant.pdf>>
94. Law, J. (2009). Actor Network Theory and Material Semiotics. In Turner B. (ed.) *The New Blackwell Companion to Social Theory*, (pp. 141-158). Wiley-Blackwell.
95. Leblanc, G. (2003). Media and Device: a Comparative Approach. [interaktyvus] In *Policy Mechanisms. Between Usage and concept I* [le dispositif, une médiation entre sujet et objet I], *Hermes*, no. 25. [Žiūrėta 2008 02 10]; Prieiga per internetą: <<http://www.wolton.cnrs.fr./hermes>>
96. Lekečinskaitė, A. (2001). *Die Entwicklung der Fotografie in Litauen von 1945 Bis 1991*. [Unpublished paper]. Berlin: Universität der Künste Berlin.
97. Leverette, M. (2003). Towards an Ecology of Understanding: Semiotics, Medium Theory, and the Uses of Meaning. In *Image & Narrative*. Issue 6, January 2003. [Žiūrėta 2007 07 15] Prieiga per internetą: <<http://www.imageandnarrative.be/mediumtheory/marccleverette.htm>>
98. Link, J. (1983). *Elementare Literatur und generative Diskursanalyse*. München: Fink.
99. Linnap, P. (1993). Bilder aus Grenzländern - Images from Borderlands. In B. Straka, K. Nievers (Eds.), *Das Gedachtnis Der Bilder: Baltische Photokunst Heute = The Memory of Images Baltic Photo Art Today*. Kiel: Nieswand Verlag.
100. Lister, M.; Wells, L. (2001). Seeing Beyond Belief: Cultural Studies as Approach to Analysing the Visual. In T. Leuwen; C. Jewitt, *Handbook of Visual Analysis*, (pp. 61-91). London: Sage.
101. Lister, M. (2003). *New Media: A Critical Introduction*. London: Routledge.
102. Littlejohn, S.W. (1999). *Theories of Human Communication*. Wadsworth Publishing Company.

103. Lyotard, J-F. (1993). *Postmodernus būvis. Šiuolaikinį žinojimą aptariant*. Vilnius: Baltos lankos.
104. Manovich, L. (2001). Post-media Aesthetics. [interaktyvus] Lev Manovich's website. [Žiūrėta 2007 07 12]. Prieiga per internetą <http://www.manovich.net/DOCS/Post_media_aesthetics1.doc>
105. Marien, M. W. (2002), *Photography. A Cultural History*. London: Laurence King Publishing.
106. Matulytė, M., (2003) Sovietinės fotografijos funkcijos ir specifika 1940 – 1953 m. *Genocidas ir Rezistencija*, Vilnius: Lietuvos gyventojų genocido ir rezistencijos tyrimo centras, Nr. 2 (14), p. 69–102.
107. Matulytė, M. (2005) Lietuvių fotografijos meno raiška kultūros sovietizavimo kontekste (1958–1970 m.). *Genocidas ir rezistencija*, Nr. 1(17), p. 7–33.
108. Matulytė, M. (2005b). Totalitarinė fotografija: kova už sielas. *Menotyra*, 2005. Tomas 40, Nr. 3, p. 21-36.
109. McLuhan, M. (2003). *Kaip suprasti medijas: žmogaus tęsiniai*. Vilnius: Baltos lankos.
110. media. (n.d.). [Interaktyvus] Merriam-Webster's Collegiate® Dictionary, Eleventh Edition. [Žiūrėta 2007 07 11] Prieiga per internetą: <<http://www.m-w.com/dictionary/media>>
111. medium. (n.d.). [Interaktyvus] The American Heritage® Dictionary of the English Language, Fourth Edition. [Žiūrėta 2007 07 11] Prieiga per internetą: <<http://dictionary.reference.com/browse/medium>>
112. Meyrowitz, J. (1985). *No Sense of Place: The Impact of Electronic Media on Social Behavior*. Oxford University Press US.
113. Meyrowitz, J. (1994). Medium Theory. In Crowley, D., Mitchell, D. (Eds.). *Communication theory today*, (pp. 50-77). Cambridge: Polity Press.
114. Michelkevičius, V. (2006). Tarpdisciplininės komunikacijos mokslų transformacijos vokiškoje mokslo tradicijoje: medijų paradigma, *Informacijos mokslai*, Nr. 37, p. 135-143.

115. Michelkevičius, V. (2007). Meno ir komunikacijos studijų sąveika: medijos ir medijų menas. In *Medijų studijos: filosofija, komunikacija, menas* [straipsnių rinkinys / sud. Michelkevičius V.]. - Vilnius : Vilniaus dailės akademijos leidykla (Acta Academiae Artium Vilnensis = Vilniaus dailės akademijos darbai. Dailė), p. 37-60.
116. Michelkevicius, V. (2007b) *Medium-specific Theory on Photography*, [unpublished seminar paper]. Sweden, Boras University College, 2007.
117. Michelkevičius, V., et al. (2007) (Eds.) *Fotografijos, istorijos, žemėlapiai* = Mapping Lithuanian Photography: Histories and Archives. Vilnius: MENE.
118. Michelkevičius, V. (2008) Postfotografija: nuo globalių teorinių išvalgų link lokalių praktikų Lietuvoje. In M. Matulytė (Ed.) *Vilniaus fotografijos mokykla. Tęstinumo ir naujų strategijų problemos*. (Tarptautinės mokslinės konferencijos recenzuotas straipsnių rinkinys). Lietuvos dailės muziejus, p. 179-194.
119. Miller, P., T. O'Leary. (1994). The Factory as Laboratory. In *Science in Context*, 7, Cambridge University Press, p. 469-496.
120. Mrazkova, D. and Remes V. (eds.). (1986). *Another Russia: Through the Eyes of the New Soviet Photographers*. London: Thames and Hudson.
121. Mulder, A. (2006). *Media. Theory, Culture & Society*, Vol. 23, No. 2-3, p. 289-296.
122. Narušytė, A. (2005). Nuobodulio estetika Lietuvos XX a. devintojo dešimtmečio fotografijoje. Humanit. m. dr. Disertacija. Vilnius: Vilniaus dailės akademija.
123. Narušytė, A. (2006). Postfotografijos pėdsakas Lietuvoje: pasižvalgymai po vietinį kontekstą. *(Post)fotografija*, teminis žurnalo „Fotografija“ numeris, Nr. 2/13, p. 4-15.
124. Narušytė, A. (2008). Nuobodulio estetika Lietuvos fotografijoje. Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla.

125. Narušytė, A. (2008b). Istorinių perspektyvų kryžiažodis. *Lietuvos fotografija vakar ir šiandien* 2008. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga.
126. Navickienė, A. (2007). Knygotyros mokslas ir studijos. In *Knygotyra* (pp. 25-54). Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla.
127. Neumaier, D. (Ed). (2004). *Beyond Memory: Soviet Nonconformist Photography and Photo-Related Works of Art*. Rutgers University Press.
128. Pabedinskas T. (2009) Žmogaus atvaizdo ir identiteto santykis šiuolaikinėje Lietuvos fotografijoje: daktaro disertacija: humanitariniai mokslai, menotyra (03 H). Kaunas: Vytauto Didžiojo universiteto leidykla.
129. Parr, R.; Thiele, M. (2007). Foucault in den Kulturwissenschaften. In *Foucault in den Medienwissenschaften* (pp. 83-112). Heidelberg: Synchron Publishers.
130. Paech, J. (1990). Das Sehen von Film und filmisches Sehen. Anmerkungen zur Geschichte der filmischen Wahrnehmung im 20. Jahrhundert. In C. Blümlinger (ed.), *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*, (pp. 33-50). Wien: Sonderzahl.
131. Paech, J. (1997). Überlegungen zum Dispositiv als Theorie medialer Topik. In: *Medienwissenschaft*, no. 4/97, pp. 400-420.
132. Pečiulis, Ž. (1994). *Videoteatras. Lietuviškųjų vaidybinių TV programų raidos bruožai (1957–1982)*. Vilnius L. Jučo leidybos ir informacijos firma.
133. Peltonen, M. (2004). From Discourse to Dispositif : Michel Foucault's Two Histories. In *Historical Reflections (Reflexions Historiques)*, Summer, 2004, Vol. 30, no 2, p. 205-219.
134. Poster, M. (2002). Visual Studies as Media Studies. *Journal of Visual Culture* 2002; Vol.1; p. 67-70.
135. Powers, W. R. (2005). *Transcription Techniques for the Spoken Word*. AltaMira Press.

136. Prior, L. (2003). *Using Documents in Social Research*. London: Sage Publications.
137. Prior, L. (2004). *Doing Things with Documents*. In Silverman D. (ed.), *Qualitative Research: Theory, Method and Practice* (pp. 76-94). London: Sage.
138. Putnaitė, N. (2007). *Nenutrūkusi styga prisitaikymas ir pasipriešinimas sovietų Lietuvoje*. Vilnius: Aidai.
139. Ranciere, J. (2007). *The Future of Image*. London, New York: Verso.
140. Rindzevičūtė, E. (2008) *Constructing Soviet Cultural Policy: Cybernetics and Governance after World War II*. [Linköping Studies in Arts and Science No. 437, Tema Q (Culture Studies)]. Linköping University, Department for Studies of Social Change and Culture.
141. Röhle, Th. (2005). Power, reason, closure: critical perspectives on new media theory. *New Media Society*, Jun 2005; 7: p. 403 - 422.
142. Rose, G. (2007). *Visual Methodologies An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*. 2nd edition. London: Sage Publications.
143. Rosenblum, B. (1978). Style as Social Process. In *American Sociological Review*, Vol. 43, No. 3 (Jun., 1978), pp. 422-438.
144. Sachs-Hombach, K. (2006). *Das Bild als kommunikatives Medium. Elemente einer allgemeinen Bildwissenschaft*. Köln: Halem Verlag.
145. Schanze, H. (2002). (Hg.). *Lexikon Medientheorie Und Medienwissenschaft*. Stuttgart: Metzler Verlag.
146. Sim, S. (ed.). (2001). *The Routledge Companion To Postmodernism*. Routledge.
147. Sim, S. (2009). Structuralism and poststructuralism. In S. Davies et al. (eds.), *A Companion to Aesthetics*, (pp. 540-544). Wiley-Blackwell.
148. Sodeika, T. (2009). Įvadas į medijų filosofiją, In V. Michelkevičius (sud.) *Medijų kultūros balsai: teorijos ir praktikos*, (pp. 40-56). Vilnius: MENE.

149. Stalder, F. (1997). Actor-Network-Theory and Communication Networks: Toward Convergence [Interaktyvus] *Theories of Socio-Technologies*. [Žiūrėta 2008 11 12] Prieiga per internetą: <
<http://felix.openflows.com/html/left.html>>
150. Stiginev, V. (2004). The Force of the Medium: The Soviet Amateur Photography Movement. In D. Neumaier (Ed.), *Beyond Memory: Soviet Nonconformist Photography and Photo-Related Works of Art*. Rutgers University Press.
151. Stiles, D. (1998). Pictorial Representation. In G. Symon and C. Cassell (eds.), *Qualitative Methods and Analysis in Organizational Research: A Practical Guide*. London: Sage.
152. Šukaitytė R. (2006). Elektroninis menas Lietuvoje, Latvijoje ir Estijoje: globalūs procesai ir lokalias iniciatyvos. *Kultūrologija*, Nr. 13 / 2006, p. 48-75.
153. Šukaitytė R. (2008). Medijų menas kaip mokslinė-eksperimentinė erdvė. Lietuvos, Latvijos ir Estijos atvejai XX a. pabaigoje – XXI a. *Menotyra*. 2008. T. 15. Nr. 2, p. 50 – 61, Lietuvos mokslų akademijos leidykla.
154. Telešienė, A. (2005). Kitiškiosios diskurso analizės metodologinių principų taikymas sociologiniuose tyrimuose. *Filosofija, Sociologija*. 2005. Nr. 2. p. 1–6.
155. Trilupaitytė, S. (2000). Meninė produkcija ir socialinė erdvė Pierre'o Bourdieu meninio lauko teorijoje, *Menotyra*, 1(18), 2000, 26–29.
156. Trilupaitytė, S. (2002). Menininkų institucijos vėlyvuoju sovietmečiu: Lietuvos dailininkų sąjunga ir Atgimimas. In *Lietuvos menas permainų laikais*. *Kultūrologija* 9, Kultūros filosofijos ir meno institutas, 2002, p. 410-427.
157. Trilupaitytė, S. (2006). Socialinių lūžių ir tęstinumų problema XX a. devintojo dešimtmečio pabaigos-dešimtojo dešimtmečio pirmos pusės Lietuvos dailės gyvenime. *Formų difuzijos XXa. dailėje ir architektūroje* - Vilniaus dailės akademijos darbai (Dailė), Nr.43. 2006.

158. Vartanovas, A. (1997). Lietuvos fotografijos mokyklai – 30 metų. In *Lietuvos fotografija: vakar ir šiandien, 1997*. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, p. 10–13.
159. Vartanovas, A. (1969). Mintys apie lietuvišką fotografiją. *Kultūros barai*, 1969, nr. 10, p. 29.
160. Watney, S. (1999). On the institutions of photography. In Evans, J., Hall, S. (Eds.), *Visual Culture: The Reader*, (pp.141-61). London: Sage.
161. Weber S. (Hg.). (2003). *Theorien der Medien*. Konstanz: UVK.
162. Weibel, P. (2004). *Gamma Und Amplitude: Medien- Und Kunsttheoretische Schriften*. Philo & Philo Fine Arts.
163. Wells. L. (Ed.). (2000). *Photography: A Critical Introduction*. Routledge.
164. Winthrop-Young, G. (2000). Silicon Sociology, or, Two Kings on Hegel's Throne? Kittler, Luhmann, and the Posthuman Merger of German Media Theory. *The Yale Journal of Criticism* - Volume 13, Number 2, Fall 2000, pp. 391-420.
165. Williams, G. (1999). *French Discourse Analysis: The Method of Post-Structuralism*. London: Routledge.
166. Williams, R. (1977). *Marxism and Literature*. New York: Oxford University Press.
167. Williams, R. (2003). *Television. Technology and Cultural Form*. Routledge.
168. Wolf, H. (Hg.). (2003). *Diskurse Der Fotografie*. Frankfurt Am Main: Suhrkamp Verlag.
169. Zielinski, S. (1989). *Audiovisionen - Kino und Fernsehen als Zwischensprache in der Geschichte*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
170. Аннинский, Л. (1984). *Очерки о литовской фотографии*. Вильнюс: Общество фотоискусства Литовской ССР (ООЛФ). [Lietuviškas vertimas: Anninskis, Levas. (2009) Saulės šakose: apybraižos apie lietuvių fotografiją. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga]

171. Борев В. Ю. (1986) *Фотография в структуре массовой коммуникации* (на материалах литовской школы художественной фотографии). – Вильнюс: Минтис.
172. Михалкович В.И., Стигнеев В.Г. (1990). *Поэтика фотографии*. М.: Искусство.
173. Демин, В. (1987) П. *Цветение земли* : кн. о тринадцати литов. фот. - М. : Искусство.

ŠALTINIAI

Dokumentai iš archyvų [nepublikuoti]

(Pastaba: Lietuvos literatūros ir meno archyvas – trumpinamas LLMA)

Propagandinio-metodinio darbo planas. In 1972 m. draugijos darbo planas, LTSR FMD, LLMA, Fondo Nr. 503, Ap. Nr. 1. B. Nr. 41, p. 6-7.

Propagandinio ir metodinio darbo ataskaita už 1973-uosius metus. In 1973 m. draugijos skyrių veiklos dokumentai (planai, protokolai). LLMA, Nr. 503, Ap. Nr. 1 B. Nr. 60, 1973, p.11–13.

1981 m. FMD metinis balansas, LLMA, Fondo Nr. 503, Ap. Nr. 1. B. Nr. 225, p. 1-30.

1978 m. FMD metinis balansas. LLMA, Fondo Nr. 503, Ap. Nr. 1. B. Nr. 169a.

Lietuvos TSR Fotografijos meno draugijos etatų sąrašas 1979-tiems metams. In 1979 m. darbo užmokesčio limitai ir etatų sąrašai. LLMA, Fondo Nr. 503, Ap. Nr. 1. B. Nr. 192.

Lietuvos TSR Fotografijos meno draugijos etatų sąrašas 1980-tiems metams. In 1980 m. darbo užmokesčio limitai ir etatų sąrašai. LLMA, Fondo Nr. 503, Ap. Nr. 1. B. Nr. 209.

Lietuvos TSR Fotografijos meno draugijos etatų sąrašas 1982-tiems metams. In 1982 m. darbo užmokesčio planai ir etatų sąrašai. LLMA, Fondo Nr. 503, Ap. Nr. 1. B. Nr. 245.

Lietuvos TSR Fotografijos meno draugijos etatų sąrašas 1983-tiems metams. In 1983 m. darbo užmokesčio planai ir etatų sąrašai. LLMA, Fondo Nr. 503, Ap. Nr. 1. B. Nr. 266, p. 38-40.

Lietuvos TSR Fotografijos meno draugijos etatų sąrašas 1984-tiems metams. In 1984 m. pajamų-išlaidų sąmata ir etatų sąrašai. LLMA, Fondo Nr. 503, Ap. Nr. 1. B. Nr. 289.

Lietuvos TSR Fotografijos meno draugijos etatų sąrašas 1985-tiems metams.

In 1985 m. pajamų-išlaidų sąmata ir etatų sąrašai.LLMA, Fondo Nr. 503, Ap. Nr. 1. B. Nr. 312.

Lietuvos TSR Fotografijos meno draugijos etatų sąrašas 1986-tiems metams.

In 1986 m. pajamų-išlaidų sąmata ir etatų sąrašai. LLMA, Fondo Nr. 503, Ap. Nr. 1. B. Nr. 335, p. 12-18.

Publikuoti organizacijos dokumentai:

Lietuvos TSR Fotografijos meno draugijos meno tarybos ir meninės fotografijos kūrinių įvertinimo nuostatai. Vilnius, 1977. (Santrumpa – ĮvertNuost).

Lietuvos TSR Fotografijos meno draugijos įstatai, Vilnius, 1984. (Santrumpa – Įstatai)

Lietuvos TSR Fotografijos meno draugijos vidaus darbo taisyklės, Vilnius.

Kronika. 1969-1973. LTSR FMD, Vilnius, 1974.

Kronika. 1974-1979. LTSR FMD, Vilnius, 1980.

Kronika. 1980-1983. LTSR FMD, Vilnius, 1986.

1984. Informacinis sąrašas ir rodyklės. LTSR FMD, Vilnius, 1986.

1985. Informacinis sąrašas ir rodyklės. LTSR FMD, Vilnius, 1986.

Fotografijos parodų metraštis 1986, LTSR FMD, Vilnius, 1988.

Interviu su veikėjais:

(Pastaba visi interviu yra publikuoti internete kaip mp3 garso failai (jų pavadinimai atitinka pašnekovų pavardes) [tikrinta 2010-08-04]. Prieiga per internetą: < <http://www.3xpozicija.lt/fmd-interviu/>>

Interviu su Stanislovu Žvirgždu: pirmas. 2008 rugsėjo 15 dieną. Autoriaus asmeninis archyvas. (Tekste trumpinamas kaip „Interviu su Žvirgždu 2008-1“).

- Interviu su Stanislovu Žvirgždu: antras. 2008 spalio 17 dieną. Autoriaus asmeninis archyvas. (Tekste trumpinamas kaip „Interviu su Žvirgždu 2008-2“).
- Interviu su Aleksandru Macijausku. 2008 rugsėjo 16 dieną. Autoriaus asmeninis archyvas. (Tekste trumpinamas kaip „Interviu su Macijausku 2008“).
- Interviu su Skirmantu Valiuliu. 2008 rugsėjo 18 dieną. Autoriaus asmeninis archyvas. (Tekste trumpinamas kaip „Interviu su Valiuliu 2008“).
- Interviu su Algimantu Kunčiumi. 2009 liepos 15 dieną. Autoriaus asmeninis archyvas. (Tekste trumpinamas kaip „Interviu su Kunčiumi 2009“).
- Interviu su Sigitu Krivicku. 2009 liepos 17 dieną. Autoriaus asmeninis archyvas. (Tekste trumpinamas kaip „Interviu su Krivicku 2009“).
- Interviu su Antanu Sutkumi. 2009 rugpjūčio 1 dieną. Autoriaus asmeninis archyvas. (Tekste trumpinamas kaip „Interviu su Sutkumi 2009“).
- Interviu su Jonu Ramoška. 2009 rugpjūčio 1 dieną. Autoriaus asmeninis archyvas. (Tekste trumpinamas kaip „Interviu su Ramoška 2009“).
- Interviu su Romualdu Rakausku. 2009 rugpjūčio 2 dieną. Autoriaus asmeninis archyvas. (Tekste trumpinamas kaip „Interviu su Rakausku 2009“).

Straipsniai, albumai ir kiti leidiniai:

- Andriuškevičius, Alfonsas. A. Šeškaus ir R. Sližio kūryba drauge. Kultūros barai, 1983, nr. 10, p. 79.
- Černiauskas, Algimantas. Manipuliavimas fotografija kaip propagandos priemone Lietuvos fotografijos almanachuose 1967–1987 m. *Genocidas ir rezistencija*. 2006, 1(19), p. 142–158.
- Diskusija „Fotografijos menas“. *Kultūros barai*. 1969 m. sausio mėn. Nr. 1 (49). Periodika, Vilnius.
- Fotografija ir vaizdinė agitacija (*sud. S. Valiulis*), LTSR FMD, 1980.

- Gaižutis, Algirdas, [Įvadas], in: *Lietuvos fotografija*, sudarė Algirdas Gaižutis, Vilnius: Vaga, 1981.
- Juodakis, V., [Įvadas], in: *Lietuvos fotografija*, sudarė Virgilijus Juodakis, Vilnius: Vaga, 1969.
- Jurėnaitė, Raminta, „Bandymai sustabdyti „praeinantį laiką“ Lietuvos fotografijoje“, in: *Lietuvos fotografija vakar ir šiandien*, sudarė Skirmantas Valiulis, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 1997.
- Kolevas, Koljas, iš straipsnio „Susitikimai su Bulgarija“, in: *Lietuvos fotografija*, sudarė Antanas Sutkus, Vilnius: Vaga, 1986 (perspausdinta iš: *Nemunas*, 1982, Nr. 11).
- Krivickas, Sigitas, [Įvadas], in: *Lietuvos fotografija*, sudarė S. Krivickas, Vilnius: Vaga, 1967.
- Krivickas, Sigitas. Fotografijos menas ir tikrovė, LTSR FMD, 1979.
- Krivickas, Sigitas, [Įvadas], in: *Lietuvos fotografija*, sudarė Antanas Sutkus, Vilnius: Vaga, 1986.
- Lewis, Ben. Antano Sutkaus kontrvaizdai [interaktyvus] Literatūra ir menas, 2009-01-02 nr. 3218. [žiūrėta 2009-03-03]. Prieiga per internetą: <
http://www.culture.lt/lmenas/?leid_id=3218&kas=straipsnis&st_id=14002>
- Lietuvos fotomenininkų sąjunga: žinynas*, sudarė Stanislovas Žvirgždas, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2004.
- Mareckaitė Gražina. [Įvadas] Romualdo Rakausko parodos „Švelnumas“ katalogas, LTSR FMD, 1971.
- Narušytė, Agnė. Tai, ko nebuvo; Fotografijos paroda „Su cenzūros žyme“ galerijoje „Arka“, [interaktyvus] 7MD 2002-12-06 nr. 546, [žiūrėta 2009-03-04]. Prieiga per internetą:
www.culture.lt/7md/?leid_id=546&kas=straipsnis&st_id=670
- Noimanas, Alfredas, iš straipsnio „Ciklas „Žydėjimas“, in: *Lietuvos fotografija*, sudarė Antanas Sutkus, Vilnius: Vaga, 1986 (perspausdinta iš: *Fotojahrbuch international*, 1982).
- Ozolas Romualdas. Lietuvos fotografija. *Kultūros barai*, 1968, nr. 4, p. 66.

- Pačėsa, Romualdas, [Įvadas], in: *Lietuvos fotografija*, sudarė Romualdas Pačėsa, Vilnius: Vaga, 1978.
- Parodos ir fotomėgėjai (sud. V. Juodakis), LTSR FMD, 1979.
- Skeivienė, Laima, [Įvadas], in: *Lietuvos fotografija*, sudarė Antanas Sutkus ir Milda Šeškuvienė, Vilnius: Vaga, 1987.
- Vaicekauskas, Julius, [Įvadas], in: *Lietuvos fotografija*, sudarė Julius Vaicekauskas, Vilnius: Vaga, 1974.
- Valiulis, Skirmantas, [Įvadas], in: *Lietuvos fotografija*, sudarė Skirmantas Valiulis, Vilnius: Vaga, 1971.
- Valiulis, Skirmantas, Žvirgždas, Stanislovas. Fotografijos slėpiniai. - Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2002.
- Valiulis, Skirmantas, Žvirgždas, Stanislovas. Fotografijos slėpiniai II. - Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2006.
- Vartanovas, Anri, iš straipsnio „Apie Lietuvos fotografiją“, in: *Lietuvos fotografija*, sudarė Antanas Sutkus, Vilnius: Vaga, 1986 (perspausdinta iš katalogo „Lietuvių meninės fotografijos“ parodai Prahoje, 1982).
- Žvirgždas, Stanislovas. Susipynusios vieno medžio šakos. - Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 1999.
- 9 *Фотографов Литвы*, составитель Антанас Суткус. Каунас: Министерство культуры Литовской ССР, Литовский республиканский совет профсоюзов, Республиканский дом художественной самодеятельности, Каунасский гос. исторический музей, Каунасский дворец культуры профсоюзов, 1969.
- Встреча с литовскими мастерами в Москве. *Советское фото*, 1969, Но 9, с. 44.