

FOTOGRAFIJOS SAMPRATOS ANALIZĖ XX A. 7-OJO DEŠIMTMEČIO LIETUVOS FOTOGRAFIJOS DISKURSE

Ieva Mazūraitė-Novickienė

VILNIAUS DAILĖS AKADEMIJA

Maironio g. 6, LT-01124 Vilnius

ieva@ndg.lt

Straipsnyje analizuojamas praėjusio amžiaus 7 dešimtmečio fotografijos diskursas, atkreipiant dėmesį į to meto išskirtinį susidomėjimą šia medija ir fotografų darbais viešojoje erdvėje. Tyrimu siekiama atskleisti, kokią fotografijos sampratą formavo viešos diskusijos, išryškinti kūrybinius uždavinius, kuriuos sau kėlė fotografai. Lietuvos fotografijos istorijos tyrimus siūloma papildyti modernios fotografijos apibrėžtimi, išskiriant jai būdingus bruožus: reikšmingos formos paiešką ir siekį atskleisti gyvenimišką tiesą. Lyginant lietuvišką diskursą su 5–6 dešimtmečių modernios fotografijos tradicija Vakaruose, pastebima, jog pastaroji chruščiovinio atšilimo laikotarpiu importuota į Sovietų Sąjungą, netrukus buvo priimta kaip kultūrinė norma.

REIKŠMINIAI ŽODŽIAI: fotografijos diskursas, reikšminga forma, tiesa, pažinimas, kultūrinė norma.

Fotografinio vaizdo kūrimas, suvokimas ir naudojimas net ir šiandien yra aštrių diskusijų šaltinis, vis dar kyla klausimų, į kuriuos vieno atsakymo nėra. Nors per fotografijos istoriją mėginimų į juos atsakyti būta labai daug. Nemažėjantis medijos specifikos, jos santykio su kintančia aplinka problematizavimas veikia ne tik raiškos, bet ir funkcijų bei technologinius pokyčius. Pateikiamame tyrime norėtusi atkreipti dėmesį į Lietuvos fotografijos istorijos atkarpą, kai fotografija, kaip moderni raiškos priemonė, sulaukė ypatingo dėmesio viešojoje erdvėje. Praėjusio amžiaus 7 dešimtmečio fotografijos diskursas, išsiskleidęs to meto periodikoje, išsiskiria intensyvumu, fotografų ir visuomenės aktyvumu, išsakant savo nuomonę, vertinant fotografijoje

vykstančius reiškinius: dešimtmečių sandūroje buvo publikuojami straipsniai, interviu, diskusijos apie meninę fotografiją ir jos funkcijas. Tyrime iš šios šaltinių santalkos, pasitelkiant teorinius diskurso analizės modelius, siekiama išskirti fotografų, kritikų, menotyrininkų ir dailininkų samprotavimus: kokia yra arba turėtų būti fotografija, kas jai būdinga ir kokiais kūrybiniais įrankiais operuoja kūrėjas, paėmęs į rankas fotoaparata. Taigi atliekamo tyrimo tikslas – nustatyti, kaip mediją suvokė fotografai, ką apie ją mąstė kritikai, ir pamėginti rekonstruoti medijos sampratos kontūrus.

Tyrimo chronologinė imtis gana neilga – 7 deš. pabaiga – 8 deš. pradžia. Tokia koncentracija leidžia susintetinti kuo platesnį to laikotarpio šaltinių, pasirodžiusių

oficialioje spaudoje, spektrą. Nors dalis istoriografinės medžiagos nėra naujai publikuojama, ji naudota ir kituose moksliniuose darbuose¹, šiuo tyrimu siekiama pateikti šaltinių interpretaciją, išryškinančią rūpimą fotografijos sampratos koncepciją. Taigi šia diskurso analize norėčiau įsiterpti į bendrą Lietuvos fotografijos istorijos tyrimų lauką, mėgindama atsakyti į kol kas negvildentus ar tik iš dalies paliestus medijos identiteto klausimus. Iš jau egzistuojančių mokslinių tyrimų lauko norėtusi išskirti keletą darbų, kurie netiesiogiai susiję su fotografijos sampratos klausimais. Margarita Matulytė 2011 m. paskelbtame tyrime sovietmečio Lietuvos fotografijoje vykusią stilistinę raiškos kaitą nagrinėja per sovietizacijos procesų poveikio akcentavimą. Tyrinėtoja, viena pirmųjų pradėjusi kelti sovietizavimo problematiką Lietuvos fotografijos istorijoje, atskleidžia ideologinius veiksnius, lėmusius sovietizacijos procesus, kaip jie reiškėsi kūrybinėje plotmėje, kaip įtakojo fotografinę raišką ir pagaliau viešąjį diskursą, fotografijų sklaidą. Fotografijos sampratos tyrimo kontekste autorės pasiūlytas altrealybės terminas, taikytas apibūdinti „ideologinę siekiamybę sovietinę realybę reprezentuoti idealizuotai“², ir žymi pokario bei stalinizmo laikotarpiu vyravusią fotografinę raišką. 7 dešimtmetyje modernizuotai estetinei raiškai autorė taiko naujojo dokumentalizmo sąvoką. Kaip skiriamąjį bruožą nuo 9 dešimtmečio devizualizacijos judėjimo, anot Matulytės, naujieji dokumentalistai pasižymėjo tuo, jog fotografinį vaizdą tapatino su realybe, o štai postmodernūs autoriai šia referencija suabejoja ir, teigdami, kad fotografija nėra realybės atspindys,

1 Pastaruoju metu pasirodę Lietuvos fotografijos tyrimai: Agnė Narušytė, *Nuobodulio estetika Lietuvos fotografijoje*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2008; Tomas Pabedinskas, *Žmogus Lietuvos fotografijoje. Požiūrių kaita XX–XXI a. sandūroje*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2010; Margarita Matulytė, *Nihil obstat: Lietuvos fotografija sovietmečiu*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2011; Vytautas Michelkevičius, *LTSR fotografijos meno draugija – vaizdų gamybos tinklas*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2011.

2 Margarita Matulytė, *op. cit.*, p. 19.

atsiriboja nuo sovietinės realybės fiksavimo³. Vis dėlto vertinant fotografiją kaip daugiasluoksnį reiškinį, veikiamą socialinės, kultūrinės aplinkos, estetinių įtakų, technologinių galimybių ir pan., raiškos kaitos paaiškinimas turėtų būti platesnis. Todėl manyčiau, jog prasminga ieškoti fotografijos koncepcijos ir stebėti jos apmąstymuose vykusius posūkius bei lūžius.

Vytautas Michelkevičius 7–9 dešimtmečių Lietuvos fotografijos lauko tyrimui taiko iš komunikacijos mokslų perimtą medijos dispozityvo teorinę prieigą⁴. Fotografijos dispozityvą autorius aiškina holistiškai, kaip visą apimančią institucijos, komunikacijų konvencijų, diskursų, technologijos, reguliuojančių dokumentų ir gamybos bei sklaidos mechanizmų tinklą⁵. Tyrimo ašimi iškeliama Lietuvos fotomeno draugija (LFMD) kaip struktūruotas tinklas, analizuojami jo veikimo principai, organizacinė struktūra, suteiktos politinės, finansinės ir ideologinės galios, fotografijos platinimo mechanizmai to meto leidiniuose ir parodinėje veikloje. Darbe kaip dedamoji koncepcijos dalis nagrinėjama fotografijos medijos samprata. Ji autoriaus konstruojama remiantis Walterio Benjamino, Vilėmo Flusserio, Johno Taggo teorijomis. Vis dėlto minėtų autorių išvalgų taikymas 7–8 dešimtmečių fotografijos analizei nėra prasmingas, nes jos teigia postmodernią medijos sampratą ir kritikuoja fotografiją, suvokiamą estetiniais pagrindais, kokia buvo charakteringa anuomet Lietuvoje. Todėl manau, jog modernios fotografijos sampratos kristalizacija iš 7 dešimtmečio Lietuvos fotografijos diskurso ir jos lyginamoji analizė su tokios pat sampratos analogijomis Vakarų fotografijos tradicijoje tebėra labai aktuali. Ji papildo egzistuojantį mūsų fotografijos istorijos tyrimų lauką išvalgomis, esmingai praplečiančiomis kalbos apie fotografiją ir jos istoriją žodyną.

3 *Ibid.*, p. 355.

4 Vytautas Michelkevičius, *Fotografija kaip medijos dispozityvas XX a. septintojo–devintojo dešimtmečio Lietuvoje*: Humanitarinių mokslų srities, Komunikacijos ir informacijos krypties daktaro disertacija, Vilnius, Vilniaus universitetas, 2010.

5 Vytautas Michelkevičius, *LTSR fotografijos meno draugija*, p. 79.

Tyrimo metu buvo peržvelgti šaltiniai – straipsniai, interviu, diskusijų stenogramos, oficialiai skelbti vietinėje ir centrinėje Maskvos spaudoje. Verta atkreipti dėmesį į tą aplinkybę, jog jie buvo spausdinami griežtai cenzūruojamuose leidiniuose. Pasirinktas tyrimo laukas – oficialioji spauda – vertintina atsargiai ir net kritiškai, suvokiant, jog neretai šaltiniai (ypač publikuoti oficialiąją partinę propagandą deklaruojančiuose leidiniuose) yra tendencingi ir atspindintys ne tik tam tikras to meto realijas, bet ir tarnaujantys ideologizuotai sistemai. Ideologinis kontekstas pasireiškė ne tik privalomoje retorikoje, kaip antai Augustino Savicko rašinyje „džiaugdamiesi nuotraukomis, kuriose dar kartą pamatome kunkuliuojantį tarybinį gyvenimą“⁶, bet ir kur kas gilesniuose sluoksniuose, ir turėjo įtakos tam, kokia formavosi medijos samprata. Todėl atliekant šaltinių atranką, pirmiausia siekta atkreipti dėmesį į tas fotografų, menotyrininkų mintis, kurios tiesiogiai siejasi su fotografinio vaizdo konstravimo principais ir jo funkcijomis, priklausomomis tik nuo fotografo atliekamo pasirinkimo. O štai samprotavimai apie fotografų pamėgtas temas, siužetus, propagandinę paskirtį ir pan. lieka už šio tyrimo ribų, kaip priklausantys nuo ideologinių kontrolės mechanizmų.

Susidūrus su gana nemenka apimtimi įvairių tekstų, jų apmąstymui buvo pasinaudota keliomis teorinėmis priemonėmis: diskurso analize ir mikroistorijos tyrimo metodu arba „išskirtinio tipiškumo“ koncepcija. Geoffrey Batchenas fundamentaliame fotografijos istorijos darbe *Burning with Desire. The Conception of Photography* (1997, *Degant iš aistros: Fotografijos koncepcija*) fotografijos apibrėžties pasiūlė ieškoti vaizdo fiksavimo jautriame šviesai paviršiuje technikos išradėjų apmąstymuose. Tyrinėdamas XIX a. protofotografų apmąstymus ir mėginimus įvardyti išrastą reiškinį, autorius konstruoja fotografijos koncepciją ir siekia atsakyti į esminį klausimą – kas yra

6 Augustinas Savickas, „Meninei nuotraukai – estetinę kultūrą“, in: *Tiesa*, 1962 04 19, p. 3.

fotografija. Geoffrey Batchenas išskirtinį dėmesį amžininkų kalbai argumentuoja bendru siekiniu su Micheliu Foucault:

nustatyti diskurso režimo transformacijas, kurios yra būtinos ir pakankamos, kad žmonės vartotų vienokį, o ne kitokį žodyną, tam tikrą, o ne kokią kitą, diskurso tipą, kad laikytųsi vienokio, o ne kitokio požiūrio.⁷

Kitas šiam tyrimui svarbus teorinis instrumentas, leidžiantis 7 dešimtmečio viešąją fotografijos diskursą suvokti kaip integralų, o kartu išskirtinį procesą to laiko fotografijos istorijoje, tai – mikroistorijos tyrimai ir „išskirtinio tipiškumo“ koncepcija. Matti Peltonenas, apibendrinamas mikroistorijos metodologinę prielaidą, teigia:

marginalus arba neįprastas atvejis kai kuriais atžvilgiais yra tipiškas platesnėje erdvėje ar didesnėje grupėje, tačiau savo ekstremalumu jis esmingai skiriasi nuo tipinio atvejo.⁸

Atliekamu tyrimu siekiama pademonstruoti, jog sovietmečiu Lietuvoje įsivyravusi fotografijos samprata, arba siektina vizualinės kalbos norma, nors ir yra lokalus fenomenas, tačiau ji turėtų būti suvokiama ir tiriama kaip integrali mąstymo apie fotografiją raidos tiek Vakarų Europoje, tiek JAV dalis. Ieškant patikimos lyginamosios bazės, leidžiančios pagrįsti lietuviškos fotografijos tapatumą, o kartu ir išskirtinumą, darbe remiamasi šiais JAV fotografijos teorijos ir praktikos pavyzdžiais: fotografo Minoro White'o „ekvivalentų“ koncepcija, išdėstyta tekste *Equivalence: the Perennial*

7 Michel Foucault, *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings 1972–1977*, ed. Colin Gordon, Brighton: The Harvester Press, 1980, p. 211; cituota iš: Geoffrey Batchen, *Burning with Desire. The Conception of Photography*, Massachusetts: The MIT Press, 1997, p. 57.

8 Matti Peltonen, „Clues, Margins, and Monads: The Micro-Macro Link in Historical Research“, in: *History and Theory*, Vol. 40, Nr. 3, Oct., 2001, p. 357; cituota iš: <http://www.jstor.org/stable/2677970>.

Trend (1963, *Ekvivalentai: amžina kryptis*), fotografo, parodų kuratoriaus Johno Szarkowskio suformuluo-tais modernios fotografijos postulatais, publikuotais jo kuruotos parodos *The Photographer's Eye* (1966, *Fotografo akis*) kataloge, ir Niujorko modernaus meno muziejaus fotografijos departamento direktoriaus, fotografo, parodų kuratoriaus Edwardo Steicheno min-timis, išdėstytomis pasaulinio garso parodos *The Family of Man* (1952, *Žmogaus giminė*) kataloge.

FOTOGRAFIJA – SUSIKERTANČIŲ SIEKIŲ LAUKAS

Fotografijos fenomenas, jos viduje slypintys priešta-ringumai ir mįslingumas nuolat verčia praktikus ir teoretikus apmąstyti jos esmę ir būsenas. Žvelgiant į bibliografinį 7–8 dešimtmečių sąrašą, akivaizdus dis-kurso sutankėjimas jaučiamas apie 7 dešimtmečio antrą pusę, 8 deš. pradžią, kai buvo surengtos reikš-mingos parodos, pasirodė pirmieji Lietuvos fotografi-jos almanachai, fotografų bendruomenė aiškiai teigė savo tikslus siekti institucinio statuso, reikalavo pro-fesinio rengimo sąlygų. Suintensyvėjus fotografiniam judėjimui Lietuvoje, šie klausimai gvildinti viešumoje, keliant klausimus ir mėginant sau bei kitiems iš naujo paaiškinti, kas gi vis dėlto yra fotografijos savastis, kodėl ne visi fotovaizdai laikytini menu, kuo jie skiriasi nuo kitų vaizduojamųjų menų. Tai, kad estetinių klau-simų kėlimas peržengė siaurą bendraminčių ir pro-fesionalų ratą, leidžia manyti, kad tokiu būdu taip pat siekta paveikti ir fotografijos supratimą bei vertinimą plačioje visuomenėje, kitaip tariant, parengiant žiūro-vą susitikimui su fotografiniais vaizdais.

Vėlyvuosiu pokariu, ypač „atšilimo“ laikotarpiu, fo-tografinis laukas, viena vertus, išsiplėtė, tapo kur kas masiškesnis, kita vertus, gana ženkliai stratifikavosi. Jame aktyviai ėmė sąveikauti kelios jėgos: pakitusios medijos technologijos, susitelkusi jaunų ambicingų fotografų bendruomenė, vienijama panašių estetinių sampratų, ir aktyvus spaudimas pajungti mediją ideo-loginių interesų atstovavimui. Tai, kad fotografija tapo

bent keleto interesų grupių susikirtimo vieta, taip pat pasitarnavo įsukant apmąstymų gausą spaudos pusla-piuose. Pakitusios technologijos (spartesni aparatai) sudarė sąlygas fotografams dirbti kur kas operatyviau, vadinasi, sąlygojo dokumentinių vaizdų pasiūlą ope-ratyvumą vertinančiai periodikai. Fotožurnalistika⁹ tuo metu kristalizavosi ir vis aiškiau buvo apibrėžiama kaip savarankiškas žanras bei profesinė specializaci-ja, tačiau sykiu šioje srityje dirbantys fotografai siekė savo darbams ir išskirtinio statuso, tai yra, kad jie būtų vertinami ir kaip meno kūriniai. Šis fotografijos funk-cijų dvilypumas buvo vienas iš variklių, skatinusių dis-kusijas viešojoje erdvėje.

Neabejotinai viešų diskusijų intensyvumas buvo sąlygojamas ir gana plataus fotografų mėgėjų organiza-cijų tinklo, veikiančio ne tik didžiuosiuose miestuose, bet ir mažesniuose miesteliuose, ir bendruomenės su-telktumo. Kaip nurodo fotografijos istorikė Matulytė:

Per gana trumpą laiką fotografai mėgėjai ir jų kolek-tyvinis mokymas „atšilimo“ metais išaugo į judėji-mą, kuris aprėpė visus Lietuvos regionus. Daugelyje miestų steigti klubai, kurie ne tik pažindino su fo-tografijos technikos pagrindais, bet ir skatino mė-gėjų kūrybą. Sovietiniam laisvalaikiui „projektuoti“ klubai sutraukdavo įvairių profesijų atstovų, tačiau dėl nuoseklios ir kryptingos kolektyvinės veiklos ne vienas jų tapo profesionaliu fotografu, pripažintu fotomenininku.¹⁰

Sovietinės valdžios diegta valdymo forma, parem-ta kolektyvinės veiklos skatinimu, atitiko ir fotografų poreikius jungtis, vykdyti šios veiklos administravimą, užsitikrinti finansavimą, materialinę bazę¹¹. Kitaip ta-

9 Pirmoji fotosekcija 1958 m. įkurta prie Lietuvos žurnalistų są-jungos. 1959 m. įsteigta fotosekcija prie Lietuvos žurnalistų są-jungos Kauno skyriaus.

10 Margarita Matulytė, *op. cit.*, p. 109.

11 1969 m. spalį LFMD steigimui Vyriausybė skyrė 4 etatus; LSSR Ministrų Tarybos 1969 m. spalio 8 d. nutarimo Nr. 43 „Dėl Lietuvos TSR fotografijos meno draugijos įsteigimo“ priedas

riant, fotografijos lauko plėtra buvo suinteresuoti tiek patys fotografai, tiek valdžios struktūros. Bendruomenės sutelktumas, aiški organizacinė tinklinė struktūra lėmė tai, kad diskursas buvo formuojamas kryptingai, nešant gana aiškiai išreikštą pranešimą – apie ateinančius jaunos, kūrybingus fotografus, jungiamus gana vienalytės estetiškos ir stilistinės platformos, kuri turi būti pripažinta ir įprasminama organizacine struktūra. Kaip matyti, fotografai turėjo vidinės motyvacijos – plėtoti vieningos koncepcijos fotografijos sampratą. Jai įtvirtinti naudotos kelių lygių priemonės. Pirmą, aktyvus savo darbų pristatymas per kuo didesnę ir įvairesnę vaizdų sklaidos kanalų ratą: parodos, kurias neretai lydėjo katalogai¹², nuotraukų publikavimas periodikoje¹³, albumų ir almanacho leidyba¹⁴. Antra, pritraukiant į fotografinių aktualijų komentavimą kritikus, teoretikus ir dailininkus, visų pirma tapytojus. Jų lūpomis buvo išsakomas susirūpinimas fotografijos esme, jos būties formomis ir visuomenine paskirtimi.

Apibendrinant situacijos analizę, kurioje plėtotas nagrinėjamas fotografijos diskursas, norėtusi atkreipti dėmesį į nuolat pasikartojantį ir probleminių atspalvį

„Etatinis sąrašas“, in: LLMA, f. 503, ap. 1, b.1, l. 2; cituota iš: Margarita Matulytė, *op. cit.*, p. 110.

- 12 1961–1970 m. Vilniuje, Dailės muziejuje (dab. Vilniaus rotušėje), o nuo 1967 m. Dailės parodų rūmuose (dab. Šiuolaikinio meno centre), rengiamos kasmetinės respublikinės meninės fotografijos parodos. 1968 m. Dailės muziejuje atidaryta A. Kunčiaus, V. Naujiko, R. Rakauskio ir A. Sutkaus fotografijų paroda. 1969 m. Dailės parodų rūmuose surengta meninės fotografijos paroda *Lietuva-69*, skirta užsieniui (su katalogu); Maskvoje, Centrinuose žurnalistų namuose, surengta paroda *9 Lietuvos fotografai* (su katalogu).
- 13 To meto periodikoje kūrinius publikavo: Marijonas Baranauskas, Rimantas Dichavičius, Algimantas Kunčius, Vitas Luckus, Aleksandras Macijauskas, Antanas Miežanskas, Vilius Naujikas, Antanas Sutkus, Romualdas Rakauskas, Liudas Ruikas ir kt. autoriai.
- 14 1965 m. leidykla „Mintis“ išleido A. Sutkaus ir R. Rakauskio fotografijų albumą *Vilniaus šiokiadieniai* (dail. R. Gibavičius). 1967 m. leidykla „Vaga“ išleido pirmąjį Lietuvos meninės fotografijos almanachą *Lietuvos fotografija* (sud. S. Krivickas, dail. R. Dichavičius). 1969 m. leidykla „Vaga“ išleido antrąjį Lietuvos meninės fotografijos almanachą *Lietuvos fotografija* (sud. V. Juodakis, dail. A. Augaitis). Leidykla „Mintis“ išleido A. Kunčiaus fotoalbumą *Senojo Vilniaus vaizdai*.

įgaunantį fotografijos mokyklos klausimą. Peržvelgiant to laiko publikacijas matyti, jog be estetiškos sampratos įtvirtinimo, kritikai ir patys fotografai nuolat grįždavo prie fotografijos švietimo, fotografų profesinio rengimo problemų, pabrėždami, jog fotografams reikalinga ne tik juos vienijanti organizacija, bet ir tai, kad stokojama profesionalios fotografų rengimu besirūpinančios švietimo įstaigos arba mokyklos¹⁵. Ir nors instituciškai fotografijos studijos aukštojoje mokykloje pradėjo veikti tik 10 dešimtmetyje, mokyklos idėja gyvavo jau ilgą laiką. Žinoma, prisidėjo ir rusų menotyrininkų pasiūlytas ir iki šiol gajus Lietuvos fotografijos mokyklos terminas. Išties 7 dešimtmetyje autodidaktiškumą fotografai vertino kaip tam tikrą trūkumą ir spręstiną problemą¹⁶. Šis posūkis į fotografijos mokyklos problematiką reikalingas ne tik kaip situaciją apibrėžianti aplinkybė, bet ir kaip svarbus pačios modernios fotografijos sampratos komponentas. Jį taikliai apibūdino Szarkowski atraminiam tekste *The Photographer's Eye (Fotografo akis)*:

Fotografijos įtaka moderniems tapytojams (ir net moderniems rašytojams) didžiulė ir sunkiai nusakoma. Keista, bet dažnai pamirštama, jog fotografija taip pat įtakoją ir fotografus. Ne tik puikių fotografų puikūs darbai, bet pati fotografija – didžioji nediferencijuota, homogeniška visuma – buvo mokytoju, biblioteka ir laboratorija tiems menininkams, kurie sąmoningai rinkosi kamerą kaip kūrybos įrankį.¹⁷

Šioji fotografijos, kaip totalaus įkvėpimo ir mokymosi šaltinio, samprata leidžia tolesnėje analizėje remtis plačia palyginamąja baze. Lietuvos fotografiją

- 15 T. Vytautas, „Žmogus su fotoaparatu“, in: *Švyturys*, 1969, Nr. 9, p. 8; Skirmantas Valiulis, „Fotografijos meno sąjūdžio problemos“, in: *Švyturys*, 1969, Nr. 17, p. 10–11 ir kt.
- 16 Autodidaktika, kaip skiriamasis šio periodo fotografų bruožas, tebėra pabrėžiama ir šiuolaikiniuose fotografijos istorijos tyrimuose, pvz., Margarita Matulytė, *op. cit.*, p. 199.
- 17 John Szarkowski, *The Photographer's Eye*, [interaktyvus], [žiūrėta 2014-04-14], <http://www.jnevin.com/szarkowskireading.htm>.

siekama suprasti kaip tipiską tam laikui (t. y. vesti lygiagretes su tuo metu Europoje ir JAV vyravusia fotografijos samprata), o sykiu ieškoti tam tikrų išskirtinimų, sąlygotų ribotos informacijos sklaidos ir griežtos sistemos priežiūros.

ESTETINĖS RAIŠKOS SIEKIAMYBĖ – REIKŠMINGA FORMA

Kaip jau buvo minėta straipsnio įžangoje, 7 deš. pabaigoje – 8 deš. pradžioje vis dažniau fotografijos problemos buvo gvildenamos periodikoje, kitaip tariant, stebimas diskurso sutankėjimas. Kaip simptomis šio reiškinių pavyzdys galėtų pasitarnauti 1969 m. sausio mėn. mėnraščio *Kultūros barai* dedikacija fotografijos meno problemoms ir jame spausdintos Vinco Kisarausko įžvalgos, apskritojo stalo diskusija fotografijos klausimais, taip pat trijų fotografų – Rimanto Dichavičiaus, Algimanto Kunčiaus ir Aleksandro Macijausko – svarstymai: kaip jie supranta fotografiją, kas jiems yra fotografijos menas. Atliekamam tyrimui šie tekstai svarbūs tuo, jog čia koncentruotai mėginta įvardyti ir apibendrinti tai, kas vyksta fotografijos lauke, apibrėžti fotografijos, kaip kūrybinės raiškos, uždavinius. Romualdas Ozolas, pradėdamas apskritojo stalo diskusiją, glaustai konstatavo:

Dabartiniame procese labiausiai ryškios dvi kryptys: viena – grafiška, kuri remiasi plastinio meno principais, antrajai būdingesnis meninės tiesos ieškojimas realaus pasaulio regimybėje. Tai vadinamasis reportažinis metodas. Lygiagrečiai reiškiasi ir asociacijų fotografija, besinaudojanti iš anksto surežisuotomis situacijomis.¹⁸

Laikantis Ozolo pasiūlyto stilistinio skirstymo logikos, žurnale publikuoti trijų autorių darbai ir apmąstymai, atspindintys skirtingas fotografijos prieigas:

Dichavičius – grafinės formos ieškotojas, Kunčius – stebėtojas (reportažinis metodas) ir Macijauskas – fotografas režisierius. Pasiūlyta schema suteikia tam tikras kryptis, leidžia susidaryti įspūdžiui, jog egzistuoja savarankiški, paraleliniai stiliai. Pasinaudodama tokia centruota fotografijos apibrėžčių visuma, šia triada pasiremsiu ieškodama moderniojo mąstymo apie fotografiją apraiškų, kurios padės išskirti šiam laikotarpiui būdingus fotografijos sampratos kontūrus.

Vienas būdingiausių modernios fotografijos sampratoje – siekinys suteikti fotografiniam vaizdui išskirtinę formą, jos sąmoningas estetizavimas. Tokią kūrybinę užduotį sau kėlė Dichavičius. Publikuotuose samprotavimuose autorius teigė:

reportažinė fotografija mažiau vilioja, kadangi ji paremta dažniausiai atsitiktinėmis situacijomis, o tai didelė kliūtis tobulam formos sprendimui, be kurio nėra meno.¹⁹

Fotografas leido suprasti, kad dokumentinis vaizdas, paremtas atsitiktinumu, jam nėra priemonė menui kurti, o jo, kaip autoriaus, siekinys – tobula forma, išgauta fotografinėmis priemonėmis. Dar XX a. pradžioje britų meno istorikas ir teoretikas Clive'as Bellas suformulavo meno, kaip „reikšmingos formos“, sampratą, ji tapo būdingu modernistinės estetikos bruožu. Jo suformuluotoje koncepcijoje akcentuojamas formų dermės paveikumas, o meno kūrinio patyrimas išgautas per emocinį išgyvenimą bei subjektyvią pajautą. Anot Bello:

tam tikru būdu tarpusavyje susijusios linijos ir formos, formų ir spalvų dermė užgauna mūsų emocijas. Linijų ir formų dermės bei kombinacijos, šias estetiškai jaudinančias formas aš vadinu „reikšminga forma“. „Reikšminga forma“ vienintelė bendra savybė visiems vizualiesiems menams.²⁰

18 Romualdas Ozolas, „Pokalbis prie apskritojo stalo „Fotografijos menas“, in: *Kultūros barai*, 1969, Nr. 1, p. 5–7.

19 Rimantas Dichavičius, *op. cit.*, in: *Kultūros barai*, p. 8.

20 Clive Bell, *Art*, London: Chatto&Windus LTD., 1913.

Modernioje fotografijoje subjektyvus formalizmas giliai įleido šaknis. Net angažuoti fotografai dokumentalistai ieškojo turinio ir jį išreiškiančios formos darnos. Apie tai byloja ir žymioji Henri Cartier Bressono citata:

Man fotografija – tai sekundės dalies trukmės vienalaikis įvykio reikšmingumo ir tikslaus formų išsidėstymo, kuris suteikia įvykiui tinkamą išraišką, atpažinimas.²¹

Tačiau bene ryškiausiai formą fotografijoje išaukštino amerikiečių fotografai Alfredas Stieglitzas žurnale *Camera Works* (1907–1913)²² ir jo pasekėjas Minoras White'as, kartu su žymiais fotografais Anseliu Adamsu, Dorothea Lange ir kt. 1952 m. įkūrę žurnalą *Aperture*. White'o esė „Ekivalentai: amžina kryptis“ („Equivalents: The Perennial Trend“) išgryninta formalių ieškojimų fotografijoje prasmė. Autorius fotografiją suprato kaip ekspresyvią kūrybą, kurios esmė yra gebėjimas:

užčiuopti ir pasinaudoti objektų, esančių prieš kamerą, formų ir pavidalų ekspresyviomis, jausmus sužadinančiomis savybėmis. Arba, kitais žodžiais tariant, ekvivalentas – tai gebėjimas pasinaudoti vizualiu pasauliu kaip plastine medžiaga, skirta fotografo išraiškai.²³

Sovietinėje Lietuvoje „atšilimo“ laikotarpiu posūkis į jausminę raišką paremtą estetinę kalbą, kurios „žodyną“ sudarė įvairūs išraiškingos formos pavidalai, buvo aktualesnė tik fotografijoje. 7 dešimtmetyje

vaizduojamosios dailės priešakyje buvusioje tapyboje, atsinaujinant po stagnuojančio socrealizmo laikotarpio, retrospektyviai buvo sugrįžta į istorinę ekspresionizmo stilistiką ir emocionalaus kolorizmo estetiką. Pasak menotyrininkės Linaros Dovydaitytės:

ekspresionistinis komunikacijos modelis „atšilimo“ laikotarpio lietuvių tapyboje įsikūnijo vadinamojo „emocinio kolorizmo“ principuose, kurie rėmėsi „spontanišku“ gestu, spalvos psichologiškumu ir emociniu santykiu su vaizduojamuoju objektu.²⁴

Paralėlė su ekspresionizmo „renesansu“ lietuvių sovietmečio tapyboje ryškia linija brėžiasi modernizmo lietuvių fotografų kūryboje, kai kalbama apie fotografo santykį su pasirinktuoju fotografuoti objektu. Tokių požiūrį, kaip teisingą ir siektiną, patvirtina ir aktyviai apie fotografijos problemas diskutavę tapytojai: Vincas Kisarauskas, Augustinas Savickas, Aloyzas Stasiulevičius. Štai Kisarauskas minėtame 1969 m. *Kultūros barų* pirmajame numeryje rašė:

Meninė fotografija – viena šaka didžiulės šiandieninės fotografijos deltos, ištekančios į bendrą kultūros jūrą, – susiformavo savo veidą ir būdą, savitą charakterį ir idėjas. Ji išsiaiškino, kas jai būdinga, ji išdrįso prašnekti plastine emocijų ir idėjų kalba lygiai kaip ir dailė – ir, jos pačios nuostabai, tai pavyko.²⁵

Svarbu ir tai, jog vadinamųjų „grynujų“ menų atstovų dalyvavimas fotografijų vertinime suteikė simbolinę vertę, kurios taip reikėjo įteisinant fotografiją kaip meninės kūrybos formą.

21 Henri Cartier-Bresson, *The Decisive Moment*, New York: Simon and Schuster, 1952, p. 1–14, [interaktyvus], [žiūrėta 2013-12-21], http://en.wikipedia.org/wiki/Henri_Cartier-Bresson.

22 Alfredo Stieglitzo sukurta dangaus fotografijų serija *Ekivalentai* (1925–1934) laikoma pirmąja fotografine abstrakcija.

23 Minor White, „Equivalence: The Perennial Trend“, in: *PAS Journal*, Vol. 29, Nr. 7, 1963, p. 17–21, cituota iš: <http://jnevins.com/whitereading.htm>, [žiūrėta 2013-12-19].

24 Linara Dovydaitytė, „Kalba ir politika: ekspresionizmas Lietuvos propagandinėje tapyboje, atšilimo metais“, in: *Meno istorija ir kritika*, 2007, Nr. 3, p. 89.

25 Vincas Kisarauskas, „Upė kultūros jūroje“, in: *Kultūros barai*, 1969, Nr. 1, p. 4.

KŪRYBINĖ PROBLEMA:
GYVENIMO IR MENINĖ TIESA

Kitas reikšmingas modernistinės fotografijos sampratos bruožas išryškėjo Kunčiaus pastebėjimuose, tariant to meto terminais, jis kūrė „reportažiniu metodu“, kuris bene dažniausiai vartojamas, kalbant apie šio laiko fotografinę raišką. Štai kaip autorius apibūdino fotografijos specifiškumą ir problemas:

Geroje fotografijoje gali būti tik tai, kas prieinama vien fotografijai. Ir niekas nesuteikia tokių galimybių betarpiškai suartėti su pasauliu, su natūra, kaip fotografija. <...> Natūra – gyvenimas be galo komplikuotas, jame daugybė užslėptų santykių, ir net atsitiktinumuose egzistuoja dideli dėsniumai. Juos reikia atrasti. Ir tai galima padaryti tik nuolat stebint, įtemptai mąstant, aktyviai ir kryptingai vertinant.²⁶

Minimi kūrybos principai – pastebėti „užslėptus santykius“ ir atrasti „didelius dėsniumus“ – išskirti kaip fotografo uždaviniai ir nemenki iššūkiai, su kuriais jis susiduria savo darbe. Intriguoja ir tai, jog panašiai fotografo užduotį nusakė ir Szarkowskis²⁷:

[Fotografas] suvokė, kad jo vaizdų faktiškumas, kad ir koks įtikinantis bei neginčijamas atrodytų, yra kas kita nei realybė. Daugybė realybės detalių „išsifiltruoja“ mažame statiškame juodai baltame

paveikslėlyje, o kai kurios jų yra neįprastai išryškinamos ir sureikšminamos. Turinys ir jo atvaizdas nėra tapatūs, nors galbūt vėliau taip gali pasirodyti. Tai fotografo užduotis išvysti ne paprasčiausią realybę prieš save, bet vis dar nematomą vaizdą, ir jo labai padaryti tam tikrus pasirinkimus.²⁸

Ir jei to meto sovietų ideologinėje aplinkoje tiek fotografai, tiek kritikai vaizdo ir tikrovės atitikimo klausimą sprendė aptakiai (apie tai dar bus svarstoma šiame straipsnyje), čia kol kas svarbiau atkreipti dėmesį į fotografo priskiriamą galią išvelgti, ir atmetant arba priešingai, sureikšminant tam tikras vaizdo detales, parodyti tai, kas esminga, svarbu. Reikšmingos detalės akcentuojamos intuityviai pajaučiant arba iš anksto numatant (suplanuojant). Fotografijoje skirtis tarp intuityvios pajautos ir sąmoningo kadro režisavimo labai trapi. To meto fotografas naudodamasis tam tikru vaizdo kūrimo priemonių arsenalu (pvz., rakursu, šviesa šešėliu, kadro komponavimu ar kitomis detalėmis) nepastebimai paleidžia vaizdo manipuliacijos mechanizmą. Svarbu tai, kad modernioje fotografijos sampratoje šis subtilus vaizdo konstravimo judesys aiškinamas ir įteisinamas kaip priemonė „atidengti“ ir „parodyti“ paslėptus realybės pavidalus. Anot Kunčiaus:

Stebėti – tai nereiškia ieškoti stulbinančių, nepaprastų situacijų, o – matyti ir jausti paprastą gyvenimo vyksmą ir atrasti jame tas akimirkas, kurios atidengia jo gelmes.²⁹

Szarkowskis šiuo klausimu pasisakė kur kas radikaliau, teigdamas, jog realybėje esantis objektas nėra pakankamas:

Fotografo problema – išvysti prieš save ne tik paprasčiausią realybę, bet vis dar nematomą vaizdą ir

26 Algimantas Kunčius, *op. cit.*, in: *Kultūros barai*, 1969, Nr. 1, p. 12.

27 Johnas Szarkowskis (1927–2007) – fotografas, parodų kuratorius, istorikas, kritikas. 1962–1991 m. vadovavo Modernaus meno muziejaus Niujorke fotografijos departamentui. Po 1964 m. Modernaus meno muziejuje surengtos parodos, kurioje eksponuoti Lee Friedlanderio, Walkerio Evanso, Paulio Strando ir daugelio kitų autorių fotografijos, Szarkowskis 1966 m. išleido knygą *Fotografo akis (The Photographer's Eye)*, kurios įvadinis tekstas tapo savotišku moderniąją fotografijos sampratą apibendrinančiu vadovu. Jis fotografijos raidą mato kaip besivystančią savo pačios atradimų ir pasiekimų sąskaita bei turinčią tik jai būdingas savybes. Autorius išskiria penkis giluminius tik fotografijai būdingus aspektus: daiktas savyje, detalė, kadras, laikas ir požiūrio taškas.

28 John Szarkowskis, *op. cit.*, [interaktyvus], [žiūrėta 2014-04-14], <http://www.jnevins.com/szarkowskireading.htm>.

29 Algimantas Kunčius, *op. cit.*, in: *Kultūros barai*, p. 12.

padaryti pasirinkimus pastarojo labui. <...> Kadangi fotografo vaizdas nebuvo kuriamas, bet parenkamas, jo objektas niekada nebuvo sau pakankamas ir atskiras. Kadro kraštinės išskiria tai, ką fotografas laiko svarbiu. <...> Svarbiausias fotografavimo aktas – pasirinkimo ir atsisakymo (eliminavimo) aktas.³⁰

Taigi, kaip teigia modernios fotografijos kūrėjai, kadro turinį, struktūrą ir reikšminius akcentus sudėlioja fotografas, atlikdamas tam tikrus subjektyvius sprendimus ir parinkdamas jam svarbias detales. 1969 m. žurnalo *Švyturys*³¹ 9 numeryje publikuotas gana nemažos apimties probleminis T. Vytauro straipsnis „Žmogus su aparatu“. Jame, be kitų klausimų, kalbama ir apie kadro konstravimo principus fotografijoje, kurių pagrindas – autoriaus atranka:

Fotografija yra realybės atkūrimas individualaus atrinkimo keliu. Fotografo meninis instrumentas yra realybė, iš kurios jis kamera atsirenka jam reikalingus elementus. Būtent tas atrinkimas ir yra savitas fotografinės kūrybos požymis.³²

Pats pasirinkimo momentas, kai sprendžiama (arba intuityviai nujaučiamą), ką nuslėpti, o ką išryškinti kadre, nesunkiai pasiduoda subtiliai kultūrinei ir socialinei (savi)kontrolei. Įdomu tai, kad tiek Vakarų, tiek sovietinėje aplinkoje tarpusioje modernioje fotografijoje šie pasirinkimai ir jų tikslai buvo panašiai nukreipiami į abstrakčios, estetizuotos formos gyvenimo tiesos atskleidimą. Skirtis atsiranda tik, kaip

30 John Szarkowski, *op. cit.*

31 Pravartu atkreipti dėmesį, jog *Švyturys*je, oficialiame TSKP visuomeniniame politiniame periodiniame leidinyje, kultūros lauko problemos iš esmės nebuvo aptariamoms. Tačiau būtent 1969 m. žurnale buvo išspausdinta rubrika „Švyturio foto“, kuri skirta vieno autoriaus vienos nuotraukos reprodukovimui, fotografijos klausimai aptarti keliuose straipsniuose, tarp jų ir minima T. Vytauro publikacija. Žurnale etatiniu fotokorespondentu ilgą laiką dirbo aktyvus fotografų sąjūdžio dalyvis L. Ruikas.

32 T. Vytauras, *op. cit.*, p. 8.

suvokiama ši gyvenimo tiesa, nes neabejotinai veikia skirtingos kultūrinės ir socialinės dogmos.

Toks abstraktus, estetizuotas žvilgsnis į gyvenimišką tiesą ir jos prilyginimas meno tiesai raiškiai atskleidė, anot Ozolo, asociatyvios arba režisuotos fotografijos atstovo Macijausko teiginiuose:

Fotorežisūros metodas yra ilgo ir nuoseklaus gyvenimo stebėjimo rezultatas. Fotografas dažnai būna bejėgis užfiksuoti jį dominantį įvykį arba situaciją <...>. Fotorežisūros sėkmė priklauso nuo autoriaus sugebėjimo parinkti tipažą, įvesti jį į reikalingą situaciją, kuri, beje, dažnai yra išprovokuojama. <...> Fotorežisūros metodas leidžia fotografuoti, nepriklausant nuo atsitiktinumų, laisvai reikšti savo požiūrį į gyvenimo dėsningumus, leidžia, pakartojant matytas situacijas, padaryti pataisų ir gyvenimo tiesą papildyti meno tiesa.³³

Sovietinėje sistemoje gyvenę ir kūrę fotografai tikriausiai neturėjo kito pasirinkimo – tik kaip gyvenimo ar meninę tiesą traktuoti hermetiškai ir ją išreikšti kaip estetinę abstrakciją. Tai puikiai iliustruoja viešai publikuotų Algimanto Kunčiaus, Vito Luckaus, Aleksandro Macijausko, Romualdo Rakauskos, Antano Sutkaus, Audriaus Zavadskio ar daugelio kitų fotografų nuotraukų siauras temų ratas: dominavo jaunos moters, jaunystės, vaikystės, tėvystės, senatvės, idealizuoti gamtovaizdžių, kaimo motyvai. Nors siužetai nebuvo tokie tiesmuki ir surežisuoti, kaip stalininio laikotarpio altrealybė³⁴ kūrę fotovaizdai, jų dirbtina, fasadinė propaganda buvo pakeista humanistinėmis universalijomis, tai leido pasireikšti autentiškai

33 Aleksandras Macijauskas, *op. cit.*, in: *Kultūros barai*, p. 11.

34 M. Matulytės taikomas altrealybės terminas taikliai apibūdina stalinistinio laikotarpio oficialiąją fotografiją ir paaiškina jos funkciją: „Partiniai ideologai manipuliavo esmine fotografijos ypatybe – referentiškumu, privalomu realiu vaizduojamų objektų egzistavimu. Taip tikrovės dokumento statusą įgyjanti fotografija tam tikrą mitinę tikrovės idėją galėjo pateikti kaip nekvestionuojamą faktą.“; Margarita Matulytė, *op. cit.*, p. 44.

fotografo raiškai. Šias naujai besiskleidžiančias kūrybines strategijas įteisino populiarioje spaudoje įtvirtintas pasakojimas:

Meninio unikalumo, atrodo, galima ieškoti tik tada, kai nuotraukoje vienaip ar kitaip atsispindi paties fotografo individualybė, savitas požiūris į vienkį ar kitokį objektą bei reiškinių, originalus aplinkos traktavimas, kai nuotrauka turi meninę įtaigos jėgą, veikia žiūrovo emocijas. <...> Taigi, galima prieiti išvadą: dokumentinė, žurnalistinė, reportažinė nuotrauka iš principo neprieštarauja fotografijos menui, čia gali atsiskleisti fotografo kūrėjo individualybė.³⁵

Tuo pačiu fotografijai, ir fotografui, buvo suteikta privilegija parodyti paprastam mirtingajam nepažinų pasaulį. Fotografinio diskurso retorikoje vis dažniau buvo sutinkama fotografijos, kaip pasaulio pažinimo įrankio, samprata. Fotografijos ir kino kritiko Skirmanto Valiulio tekste „Fotografijos menas ir autoriaus individualybė“, 1969 m. publikuotame *Pergalės* žurnale, teigiama:

Fotoaparatas ne tik koreguoja mūsų regėjimo trūkumus, jis leidžia ir naujai pažvelgti į pasaulį, žymiai praplečia tiek gnoseologinį, tiek estetinį tikrovės pažinimą.³⁶

Kad fotografas gali būti tyrinėtoju, o jo kūriniai – pasaulio pažinimo šaltiniu, antrina ir minėtoji Vytauro publikacija *Švyturio* žurnale:

Fotografija kuria savo vertybes ekspozicijos keliu. Tai ir nulemia jos visiškai naują vaidmenį, skirtingą nuo tradicinių menų. Be kita ko, fotografija nuo kitų menų iš esmės skiriasi specifiniais kūrybiniais kriterijais. Fotografija yra realybės atkūrimas

individualaus atrinkimo keliu. Fotografo meninis instrumentas yra realybė, iš kurios jis kamera atsirenka jam reikalingus elementus. Būtent tas atrinkimas ir yra savitas fotografinės kūrybos požymis. Anot Benjamino, minėtos aplinkybės nulemia fotografijos meninę ir visuomeninę misiją, kuri visų pirmausia pasireiškia pažintiniais, eksploraciniais pranašumais. <...> Fotografas operuoja gyvenimo tikrove, braudamasis į pasaulio ląsteles. Fotografo rankose kamera tampa gamtos ir žmogaus pažinimo įrankiu. <...> Išdidinant, sustabdant judesį, pasirenkant fotografavimo tašką, apšvietimu, optinėmis kompozicinėmis priemonėmis, kadruojant ir kitokiais būdais galima iš realybės išgauti tai, ko mes nepastebim arba iš viso negalime matyti nuoga akimi. Taigi, fotografija yra tuo pat metu pažintinės ir mechaninės veiklos produktas, menas ir mokslas.³⁷

Suprasdami, jog tokie teiginiai galėtų kelti įtampą tarp fotografijos ir tiesos ieškojimo, fotografijos teoretikai jos apdairiai neaštrino, o sprendimo būdus susiejo su aiškiais nuorodomis į estetiką. Valiulis aptardamas galimas vaizdo autentiškumo ir estetinės išraiškos problemas pateikė tokį „turinio meniškumo“ paaiškinimą:

Nepaisant fotografijos vaizdo autentiškumo, dėl kurio kyla kai kurių estetinių keblumų, pagrindinis fotografijos meniškumo kriterijus atitinka bendruosius meno dėsnius: fotografijoje turi būti kūrybinės menininko individualybės pradai, žinoma, siejamas su informacine vaizdo verte. <...> Labai schematiškai šią svarbią meninei fotografijai problemą būtų galima įsivaizduoti kaip informacinės ir estetinės struktūros santykį. Sutinkant, kad šie du sluoksniai meninėje fotografijoje yra labai glaudžiai susipynę, vis dėlto galimas net trejopas to santykio interpretavimas: 1) svarbiausiais informacinis pradai, gyvenimiškas turinys, įvykių dokumentacija (kraštutinė

35 T. Vytauras, *op. cit.*, p. 8.

36 Skirmantas Valiulis, „Fotografijos menas ir autoriaus individualybė“, in: *Pergalė*, 1969, Nr. 2, p. 133.

37 T. Vytauras, *op. cit.*, p. 8.

išraiška – natūralizmas ir visiškas menininko individualybės ignoravimas); 2) tik fotomenininko subjektyvus pasaulis galės įveikti informacijos inerciją, todėl, siekdamas išraiškos lankstumo, jis visų pirma remiasi subjektyviais įgūdžiais (kraštutinė išraiška – abstrakcionizmas fotografijoje); 3) abu sluoksniai vienodai svarbūs ir abu turi estetinę vertę.³⁸

Išskirdamas ir kartu sujungdamas menininko individualią raišką ir vaizdo informacinę galią, kritikas trumpai, bet aiškiai nurodė suvokimo judėjimo kryptį – autorinio žvilgsnio sankirta su pranešimo turinio išraiška fotografijoje virsta stilistine forma ir estetinė reikšmė. Taip meninės (ar gyvenimiškos) tiesos klausimų sprendimas buvo pasuktas saugiu, sakytum, abi proceso dalyvės (tiek menininkus, tiek ideologinę sistemą) tenkinančiu keliu.

HUMANISTINĖS KONCEPCIJOS ĮSITVIRTINIMAS

7 dešimtmečio fotografijos sąjūdžio priešasčių ir ištaukų ieškant tik lokaliame kontekste, kultūrų pavojus gauti kiek vienpusius rezultatus. Jei šio laikotarpio Lietuvos fotografiją vertintume kaip *mikroistoriją*, tai ją leistų suvokti daugiau kaip simptominių, tam laikui ir teritorijai būdingą, reiškinį. 6–7 dešimtmečiais per Europą ritosi modernistinė humanizmo fotografijose banga, sustiprinta amerikiečių eksportinės parodos *Žmogaus giminė* (*The Family of Man*) sėkmės. Šio amerikietiškos kultūrinės propagandos projekto turą po pasaulį 1955–1962 m.³⁹ finansavo JAV vyriausybė

38 Skirmantas Valiulis, *Fotografija ieško savęs* (1970), in: *Skirmantas Valiulis, Apie fotografiją*, sud. Stanislovas Žvirgždas, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjungos fotografijos fondas, 2011, p. 23.

39 Paroda *Žmonių giminė* (*The Family of Man*) apkeliauo 37 šalis. Joje eksponuota 273 fotografijų (iš jų 163 amerikiečių) iš 68 šalių 503 nuotraukos. Tuo pačiu pavadinimu išleisto katalogo bendras tiražas (keletą kartų perleistas, įskaitant ir jubiliejinę versiją) – 4 milijonai; [interaktyvus], <http://www.steichencollections.lu/en/>.

diplomatine informacijos agentūra (*United States Information Agency*). 1959-aisiais paroda eksponuota ir Sovietų Sąjungoje (Sokolnikų parke Maskvoje) kaip didžiosios Amerikos parodos dalis⁴⁰. Parodos kuratoriaus Edwardo Steicheno⁴¹ sumanymu *Žmogaus giminė* – tai paroda-fotoesė, vaizdais ir ją papildančiomis literatūrinėmis citatomis kalbanti apie žmogiškas bendrybes – meilę, gimimą, namus, darbą, mirtį, vaikystę ir pan., kurios vienija įvairių kultūrų žmones visame pasaulyje. Populiariojo projekto sumanytojas Steichenas parodos katalogo įžanginiame žodyje apie fotografiją mąstė taip:

fotografijos menas yra dinamiškas formos suteikimo idėjoms procesas, kuris paaiškina žmogų žmogui. Fotografija sukurta kaip universalių elementų ir emocijų veidrodis, atspindintis esmingą žmonijos bendrumą visame pasaulyje.⁴²

Autoritetinga parodos kuratoriaus režisūra, papildyta į ekspoziciją ir parodos katalogą integruotomis pasaulio rašytojų ir išminčių citatomis, buvo įtaigus reginys. Steichenas neneigė, jog fotografiją suvokia kaip politinės galios turinčią meninę raišką⁴³, o „įvilktą“ į stilizuotą humanistines vertybes perteikiančią idėją ir pridengta vadinamosiomis universaliomis vertybėmis gali paveikti milijonus parodų lankytojų.

40 Edward Steichen, „The Museum of Modern Art and The Family of Man“, in: *Public Photographic Spaces. Exhibitions of Propaganda, from Pressa to The Family of Man, 1928–55*, sud. Jorge Ribalta, Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2008, p. 464.

41 Edwardas Steichenas – fotografas, kuratorius, jūrų karinių pajėgų atsargos kapitonas. Bendradarbiavo su A. Stieglitzu žurnale *Camera Works*. Po Antrojo pasaulinio karo iki 1962 m. vadovavo Modernaus meno muziejaus Niujorke (MOMA) fotografijos departamentui, kuravo fotografijos parodas, tarp kurių garsiausios: *Kelias į pergalę* (*Road to Victory*, 1942), *Ramiojo vandenyno galia* (*Power of the Pacific*, 1945) ir *Žmogaus giminė* (*The Family of Man*, 1955–1962).

42 Introduction by Edward Steichen, in: *The Family of Man: Parodos katalogas*, 1955, p. 5.

43 Edward Steichen, „The Museum of Modern Art and The Family of Man“, p. 462.



1. Pasaulinės parodos tema *Kas yra žmogus?* katalogo vokiečių kalba viršelis, sud. Karlas Pawekas, 1964

Cover of the German catalogue for the world exhibition on the theme *What is Man?*. Ed. by Karl Pawek. 1964

Nors galima būtų suabejoti tuo, kad vienos parodos eksponavimas Maskvoje galėtų turėti lemiamos įtakos sovietų fotografijos modernizacijos procesams, tačiau atidesnis diskurso tyrimas rodo, jog parodos *Žmogaus giminė* pasiūlytas pasaulinių humanistinės temos parodų formatas prigijo ir išplito Rytų bloko šalyse. Prabėgus dešimtmečiui nuo parodos eksponavimo Sovietų Sąjungoje požiūris į ją pasikeitė nuo „kritiško“⁴⁴ iki sektino pavyzdžio. Rusų kritikas Anri

44 M. Matulytė, apžvelgdama sovietų kritiko S. Morozovo reakciją į šią parodą, teigia: „Remiantis rusų kritika, E. Steicheno surengtos parodos didžiausias trūkumas yra tas, kad jis „ištrynė“ klasines ribas tarp eksploatuotojų ir eksploatuojamųjų, tarp engėjų ir engiamųjų, tarp laisvų ir kolonizuotų tautų. Humanizmas įgavo siaurą kryptį – gailėstį, sukeliama antraeilėmis socialinėmis problemomis, neobjektyviai pateiktais fotografijniais faktais apie pasikeitusią tikrovę Sovietų Sąjungoje ir kitoje socialistinės santvarkos valstybėse, Rytų ir Afrikos šalyse.“; Margarita Matulytė, *op. cit.*, p. 175.

Vartanovas straipsnyje „Mintys apie lietuvišką fotografiją“ 1969 m. parodą *Žmogaus giminė* įvardija kaip pakeitusią mūsų fotografų požiūrį į fotoreportažą ir jo estetinę vertę⁴⁵. Tačiau greta pastarosios minimas ir kitas svarbus įkvėpimo šaltinis – tai Karlo Paweko pasaulinė paroda *Kas yra žmogus?*

1964 m. Hamburge, Vakarų Vokietijoje, žurnalistas, eseistas ir fotografijos kritikas Pawekas parengė pasaulinę parodą tema kas yra žmogus? (*Welt Ausstellung zum Thema Was ist der Mensch?*) [1 il.]. Joje, jos pirmtakės pavyzdžiu, buvo surinkta 264 fotografijų iš 30 šalių 555 fotografijos. Projekto katalogas išleistas 9 kalbomis⁴⁶ su vokiečių pokario literato Heinricho Böllio įžanga. Svarbu tai, kad 1967 m. ilgai laukta paroda buvo eksponuota Varšuvos kultūros namuose⁴⁷, kartu ta proga išleistas katalogas lenkų kalba (*Światowa wystawa fotografii na temat czym jest człowiek?*)⁴⁸ [2 il.]. Tais pačiais 1967 m. Rytų Vokietijoje parengtas kitas identiškę užmojų ir temos projektas – paroda *Apie žmogaus laimę* (*Vom Glück des Menschen*) [3 il.]. Sudarytojų Ritos Maahs ir Karlo Eduardo von Schnitzlerio buvo įgyvendinta tarsi Edwardo Steicheno ir Karlo Paweko projektų komunistinio humanizmo versija, tik čia žmogaus džiaugsmus ir rūpesčius vaizduojanti estetika „pritaikyta“ priešingos propagandos reikavimams. Formatu ji labiau primintų Steicheno parodą: nuotraukos eksponuotos išdidintos, ekspozicija konstruota pasitelkiant architektūrines priemones, tekstiniai įrašai (pakaitomis su žymių rašytojų išmintimi, cituoti Marksas ir Leninas) pateikti išdidinti ant sienų kaip teminės parodos ir katalogo atsklandos. Siekiant sustiprinti emocinį parodos poveikį, žiūrovus

45 Anri Vartanovas, „Mintys apie lietuvišką fotografiją“, in: *Kultūros barai*, 1969, Nr. 1, p. 28.

46 *Fotomažazin*, 1964 / 10, p. 51.

47 Alfred Ligocki, „Refleksje o wystawie Karla Paweka“, in: *Fotografia*, Nr. 1 (175), p. 3.

48 *Światowa wystawa fotografii na temat „Czym jest człowiek?“*: Parodos Varšuvoje katalogas, 1968. Jis saugomas Lietuvos fotomenininkų sąjungos bibliotekoje. Tituliniame puslapyje ranka įrašyti Romualdo Rakausko inicialai.

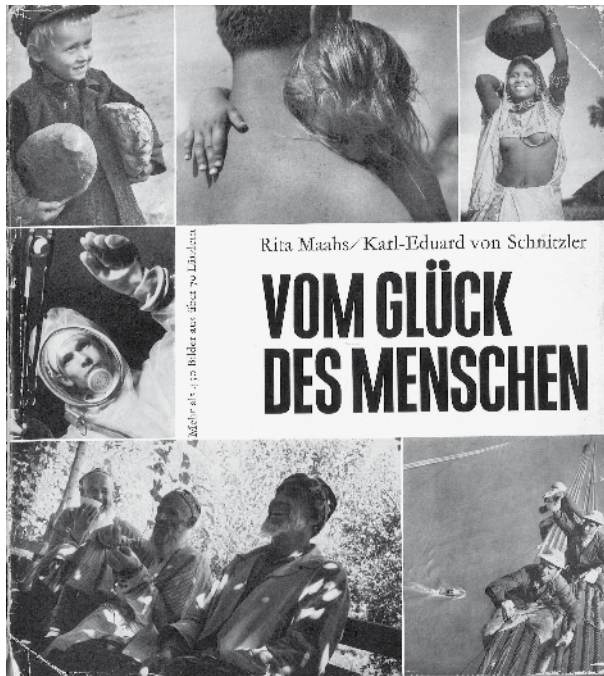
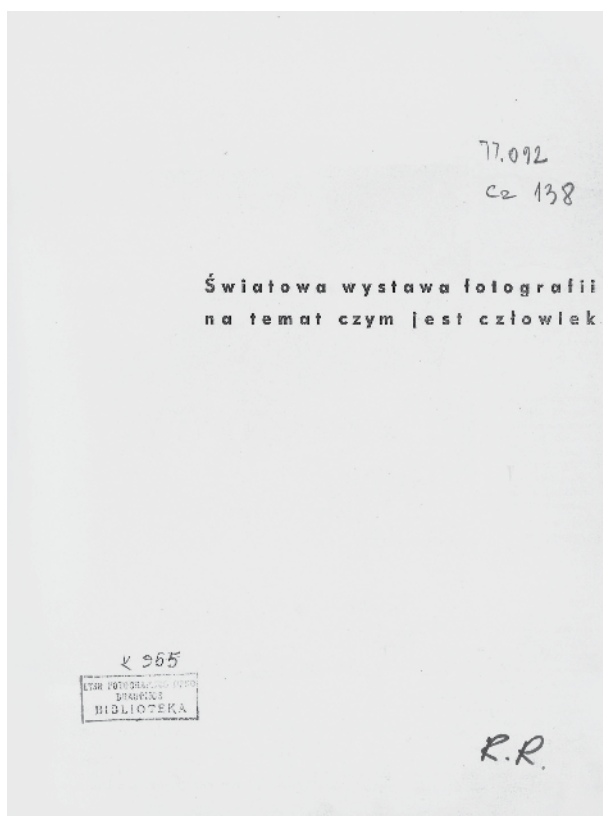
2. Pasaulinės parodos tema *Kas yra žmogus?*
katalogas lenkų kalba, 1968. Titulinio puslapio
atsklandoje įrašyti Romualdo Rakausko inicialai,
Lietuvos fotografų sąjungos biblioteka
Polish catalogue for the world exhibition
on the theme *What is Man?*, 1968.
The initials of Romualdas Rakauskas can be seen
in the headpiece of the title page, Library of Association
of Lithuanian Art Photographers

3. Parodos *Apie žmogaus laimę* katalogo viršelis.
Sud. Rita Maahs ir Karlas Eduardas von Schnitzleris, 1967,
Lietuvos fotografų sąjungos biblioteka
Cover of the catalogue for the exhibition
On Human Happiness, ed. by Rita Maahs and
Karl Eduard von Schnitzler, 1967, Library of Association
of Lithuanian Art Photographers

lydėjo tyliai skambanti lyrinė muzika⁴⁹. Aukštos po-
ligrfinės kokybės didžiulės apimties parodos albu-
mas – tai jau Paweko projekto kopija. Grįžtant prie
Lietuvos fotografijos konteksto, svarbu tai, jog VDR
leistuose humanistinės fotografijos albumuose jau
publikuoti ir lietuvių autoriai. Tarp 450 į parodą *Apie
žmogaus laimę* atrinktų darbų pateko dvi Sutkaus fo-
tografijos. O 1970 m. į Ritos Maahs parengtos paro-
dos (su albumu) *Meilė, draugystė, solidarumas* (*Liebe,
Freundschaft, Solidarität*) rinkinį įtraukti net 5 lietuvių
autorių – Marijono Baranausko, Juozo Kazlausko, Ro-
mualdo Rakausko, Liudo Ruiko ir Antano Sutkaus –
darbai⁵⁰. Tuometėje Sovietų Sąjungos erdvėje, konkre-
čiau Lietuvos fotografijoje, humanistinės fotografijos
adaptacija veidrodiniu principu, t. y. pritaikant ją tar-
nauti priešingai ideologinei sistemai, vyko pamažu. Ji
buvo patogi ir tuo, jog pasiūlė universalų, nesunkiai
suvokiamą konceptualų pagrindimą meninei kalbai
atnaujinti. Per gerą dešimtmetį ši fotografinė estetika
įsismelkė, tapo meninės kalbos modernizacijos vari-
kliu ir galiausiai įsitvirtino kaip kultūrinė norma.

49 M. Бугаева, „Всемирная выставка в ГДР О счастье челове-
ка“, in: *Советское фото*, 1968, Nr. 1, p. 16–17.

50 *Liebe, Freundschaft, Solidarität: 475 Fotos aus 90 Ländern*, sud.
Rita Maahs, Berlin: Verlag Tribüne, 1970.



Vakarų Europoje, taip pat ir JAV, šioji estetizuota, formalioji dokumentinė fotografija beveik tuo pat metu buvo imta esmingai permąstyti ir aštriai kritikuoti. Fotografijos tyrinėtojai Allanas Sekula, Johnas Taggas ir net semiotikas Roland'as Barthes'as, į fotografijos diskursą įvesdami socialinę problematiką, fotografijos sampratą pakeitė neatpažįstamai. Fotografas Jeffas Wallas, tirdamas fotografijos medijos paplitimą conceptualaus meno instrumentariume 7–8 dešimtmečiais, užčiuopė paradoksišią situaciją:

fotografija socialiai [aktuali] galėjo iškilti tik tuomet, kai jos estetiškos prielaidos patyrė pražūtingai radikalią kritiką, tokią kritiką, kuri užkirto kelią tolesniam medijos estetizavimui ir „sumenimui.“⁵¹

Sovietinio režimo sąlygomis gyvenę ir kūrę fotografai neturėjo galimybių išsiugdyti kritišką požiūrį į mediją. To meto Lietuvos fotografijos lauką užvaldžiusi jaunatviško entuziazmo, susidomėjimo, skatinimo atmosfera greičiau atspindi ne norą suvokti fotografiją, bet fotografų prisitaikymą prie visuomenės gyvenimą kontroliuojančios sistemos reikalavimų. Vis dėlto viena trumpa Kisarausko mintis nuskamba kiek kitokiu tonu:

Fotografija ir tarnauja, ir laukia. Fotografija kovoja dėl tiesos ir kaip niekas yra melo ir smurto įrankis. Fotografija sužėri nuostabiais žmonijos laimėjimais, bet ji kala ir kala, vienodai ir pastoviai, – brutalią prievartą, engimą ir apgaule...⁵²

Šiandien galima tik retoriškai paklausti, ką turėjo omenyje dailininkas šio sakinio gale dėdamas

51 Jeff Wall, „Marks of Indifference: Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art“, in: *The Last Picture Show*, ed. by Douglas Fogle, Minneapolis: Walker Art Center, 2003, p. 35.

52 Vincas Kisarauskas, „Upė kultūros jūroje“, in: *Kultūros barai*, 1969, Nr. 1, p. 4.

daugtaškį. Gal, jei būtų pratęsęs mintį, ji būtų atvėrusi kelius fotografams kiek kritiškiau mąstyti ir giliau suprasti fotografijos fenomeną.

Atlikdama diskurso analizę, siekiau parodyti, kad 7 dešimtmetyje vykę modernizacijos procesai fotografijos sampratą kreipė link suvokimo, jog ji tarnauja kaip emociniais santykiais, subjektyvia atranka pagrįstas ir estetizuotas tikrovės pažinimo įrankis, gebantis atskleisti „tikrąją“ tiesą per „reikšmingą formą“. Tokia apibrėžtis, kurioje neliko vietos socialinės kritikos išvalgoms, tenkino visas proceso dalyves – tiek pačius fotografus, tiek ir juos kontroliuojančią valdžią. Kita vertus, tokia medijos samprata vyravo tiek Europos, tiek JAV fotografijoje. Skirtis tik ta, kad Sovietų Sąjungoje kūrę fotografai nei 7, nei 8 dešimtmečiais neturėjo sąlygų išsiugdyti kritiškesnio santykio su fotografija, priešingai, estetizuota formalioji dokumentika tapo ilgalaike, instituciškai įteisinta tradicija.

Gauta 2014 10 06

LITERATŪRA IR ŠALTINIAI

Batchen Geoffrey, *Burning with Desire. The Conception of Photography*, Massachusetts: The MIT Press, 1997.

Bell Clive, *Art*, London: Chatto&Windus LTD., 1913.

Cartier-Bresson Henri, *The Decisive Moment*, New York: Simon and Schuster, 1952, p. 1–14, [interaktyvus], [žiūrėta 2013-12-21], http://en.wikipedia.org/wiki/Henri_Cartier-Bresson.

Dovydaitytė Linara, „Language and Politics: Expressionism in Lithuanian Propaganda Painting during the Thaw“, in: *Meno istorija ir kritika*, 2007, Nr. 3, p. 89–95.

Fotomagazin, 1964 / 10, p. 51.

Kisarauskas Vincas, „Upė kultūros jūroje“, in: *Kultūros barai*, 1969, Nr. 1, p. 3–4.

Kultūros barai, 1969, Nr. 1.

Liebe, Freundschaft, Solidarität: 475 Fotos aus 90 Ländern, sud. Rita Maahs, Berlin: Verlag Tribüne, 1970.

Ligocki Alfred, „Refleksje o wystawie Karla Paweka“, in: *Fotografia*, Nr. 1 (175), p. 3.

Matulytė Margarita, *Nihil obstat. Lietuvos fotografija sovietmečiu*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2011.

Michelkevičius Vytautas, *LTSR fotografijos meno draugija – vaizdų gamybos tinklas*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2011.

Ozolas Romualdas, „Pokalbis prie apskritojo stalo *Fotografijos menas*“, in: *Kultūros barai*, 1969, Nr. 1, p. 5–7.

- Pawek Karl, „Was ist der Mensch?“, in: *Fotomagazin*, 1964 / 10, p. 51–56.
- Peltonen Matti, „Clues, Margins, and Monads: The Micro-Macro Link in Historical Research“, in: *History and Theory*, Vol. 40, Nr. 3, Oct., 2001, p. 347–359.
- Public Photographic Spaces. Exhibitions of Propaganda, from Pressa to The Family of Man, 1928–55*, sud. Jorge Ribalta, Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2008.
- Savickas Augustinas, „Meninei nuotraukai – estetinę kultūrą“, in: *Tiesa*, 1962 04 19, p. 3.
- Szarkowski John, *The Photographer's Eye*, [interaktyvus], [žiūrėta 2014-04-14], <http://www.jnevins.com/szarkowskireading.htm>.
- Swiatowa wystawa fotografii na temat „Czym Jest człowiek?“*: Parodos katalogas, 1964. ()
- The Family of Man*: Parodos katalogas, 1955.
- The Family of Man*, [interaktyvus], [žiūrėta 2014-08-17], <http://www.steichencollections.lu/en/>.
- Valiulis Skirmantas, *Apie fotografiją*, sud. Stanislovas Žvirgždas, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjungos fotografijos fondas, 2011.
- Valiulis Skirmantas, „Fotografijos menas ir autoriaus individualybė“, in: *Pergalė*, 1969, Nr. 2, p. 131–139.
- Valiulis Skirmantas, „Fotografijos meno sąjūdžio problemos“, in: *Švyturys*, 1969, Nr. 17, p. 10–11.
- Wall Jeff, „Marks of Indifference“: Aspects of Photography in, or as, Conceptual Art“, in: *The Last Picture Show*, sud. Douglas Fogle, Mineapolis: Walker Art Center, 2003, p. 32–44.
- Vartanov Anri, „Mintys apie lietuvišką fotografiją“, in: *Kultūros barai*, 1969, Nr. 10, p. 27–32.
- Vyrtas T., „Žmogus su fotoaparatu“, in: *Švyturys*, 1969, Nr. 9, p. 7–9.
- White Minor, „Equivalence: The Perennial Trend“, in: *PAS Journal*, Vol. 29, Nr. 7, 1963, p. 17–21, [interaktyvus], [žiūrėta 2013-12-19], <http://jnevins.com/whitereading.htm>.
- Бугаева М., „Всемирная выставка в ГДР О счастье человека“, in: *Советское фото*, 1968, Nr. 1, январь, p. 16–17.

THE ANALYSIS OF THE PHOTOGRAPHY CONCEPT IN THE DISCOURSE OF LITHUANIAN PHOTOGRAPHY OF THE 1960s

Ieva Mazūraitė-Novickienė

SUMMARY

KEYWORDS: photographic discourse, significant form, truth, knowledge, cultural norm.

The principles of making a photographic image have always provoked questions and discussions. A close analysis of the Lithuanian photographic discourse of the 1960s presented in this overview reveals an increased interest in photography as such in official newspapers and magazines. This kind of interest signaled two things: firstly, the aspiration of the upcoming young generation of photographers to justify their artistic ambitions, and secondly, the approval for such activities from Soviet authorities.

The subject of the overview is the statements of photographers and critics that they used to describe their aims and tasks in photography at the time. The methodological approach proposed by Geoffrey Batchen in analysing the discourse of proto-photographers of the 19th century in the book *Burning with Desire. The Conception of Photography* (1997) opens the possibilities to analyse the discourse of the late 1960s and crystallize the ideas how the medium of photography was understood and how it shaped the expression of the works. The conducted research has revealed two main features that describe the modernist vision of Lithuanian photography: the search for a significant form and a conviction that photography has the power to reveal the hidden truth of life.

The discourse of Lithuanian photography is compared to the broader context of the Western tradition of thinking about modern photography. The American propaganda exhibition *The Family of Man* curated by Edward Steichen, which was shown in the Soviet Union in 1959, is considered to have made an important impact on the processes of modernization of Soviet photography in the Thaw

period. The author of the article argues that a socially uncritical understanding of the photographic medium based on formal values, which had been proposed by the blockbuster exhibition, was assimilated as a cultural norm and institutionalized through the established network of photographic organizations.