Margarita Matulytė

Nihil **obstat**

Lietuvos fotografija
sovietmečiu

Margarita Matulytė

Nihil **obstat**

Lietuvos fotografija sovietmečiu

Vilniaus dailės
akademijos leidykla
2011

Tyrimą „Lietuvos fotografijos istorija: sociopolitiniai, estetiniai ir komunikaciniai aspektai“ finansavo Lietuvos mokslo taryba (sutarties Nr. MIP-04/2010)

Knygos leidimą parėmė Kultūros rėmimo fondas

Už pagalbą leidžiant knygą leidykla dėkoja Jonui Dovydėnui

Monografija parengta Vilniaus dailės akademijai bendradarbiaujant su Lietuvos dailės muziejumi

Apsvarstyta ir rekomenduota spaudai Vilniaus dailės akademijos Aukštųjų studijų fakulteto tarybos posėdyje 2011-10-26, protokolo Nr. FT1-1

Recenzentai: dr. Erika Grigoravičienė, dr. Saulius Kaubrys, dr. Arūnas Streikus, dr. Skaidra Trilupaitytė

Redaktorė Indrė Makauskaitė
Vertėja Rita Dapkus-Sproston
Fotografas Vaidotas Aukštaitis
Dailininkas Tomas Mrazauskas

© Margarita Matulytė, 2011
© Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2011

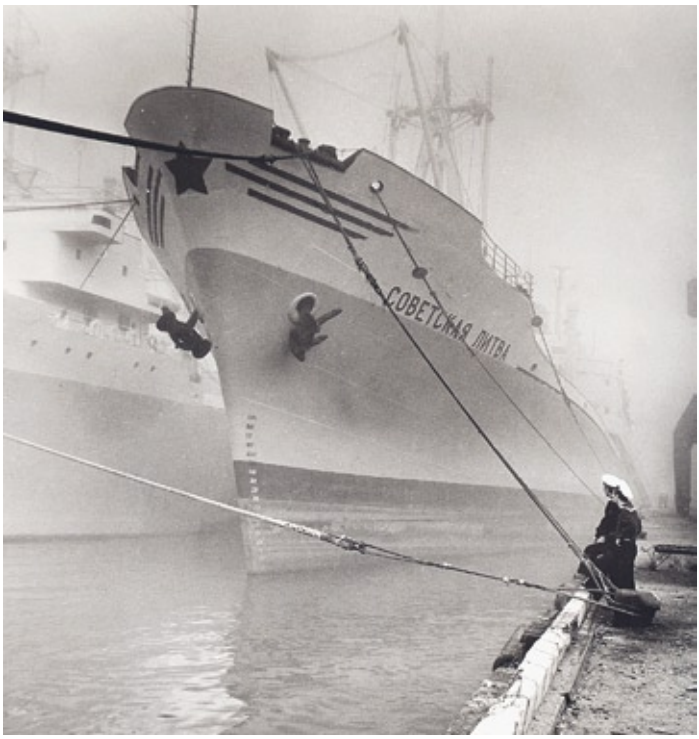
ISBN 978-609-447-025-7
UDK 77(474.5)(091) Ma652

Skiriu mylimiems fotografams
Vitui Luckui, Antanui Sutkui ir
Algirdui Šeškui

Vienas su laivu „Sovetskaja Litva“ susijęs okupuotos Lietuvos istorijos faktas.

1970 m. per JAV ir SSRS žvejybos organizacijų atstovų susitikimą, vykusį JAV teritoriniuose vandenyse, Klaipėdos laivyno plaukiojančiosios bazės „Sovetskaja Litva“ jūreivis radistas Simas Kudirka peršoko į JAV pakrantės apsaugos laivą „Vigilant“ ir paprašė politinio prieglobsčio. JAV pakrančių apsaugos pareigūnai, ignoruodami savo šalies tradiciją suteikti politinę globą, sudarė sąlygas jūreivį sulaikyti ir prievarta grąžinti į SSRS laivą. 1971 m. S. Kudirka buvo nuteistas 10 metų kalėti už tėvynės išdavimą, tačiau 1974 m., jo motinai suteikus JAV pilietybę, iš kalėjimo buvo išleistas ir su šeima emigravo į JAV.

Šis komentaras, žinoma, nepublikuotas sovietmečiu.



Vaclovas Straukas, *Uoste*, 1977

Pratarmė

Ši eilinė dokumentinė fotografija iliustruoja žinutę, paskelbtą 1956 m. žurnalo „Švyturys“ skiltyje „Tai mums nepatinka“. Kritikuotas Kauno autobusų stoties darbas: eilės prie bilietų kasos, laukiančių keleivių spūstis stotelėje, vėluojantys arba neatvykstantys autobusai. Tokia sovietinės Lietuvos kasdienybė buvo pažįstama ir neslepiama – juk tai tik menkos socialinės problemos. Tad *nihil obstat* – niekas nekliudo publikuoti fotografijos, tereikia retušuoti kareivį, kad nekiltų jokių abejonių ar nereikalingų klausimų, kad neatsirastų jokių potekščių. Sena ir patikimai veikianti bažnytinės cenzūros formulė atspindi ir socializmo doktrinos diegimo pobūdį – gali viešai reikštis, jeigu paisai partijos apibrėžtų dogmų, jeigu tavo idėjos yra politiškai sąmoningos ir sutampa su partijos tikslais, jeigu tavo veiksmai adekvatūs socialistinei gyvensenai ir padeda partijai įgyvendinti savo planus.

Gimiau ir augau gūdžiais sovietiniais laikais, tačiau, sistemos taisykles perpratusi jau vaikystėje, taip ir neišmokau prie jų prisitaikyti. Galbūt dėl to taip vėlai, tik nepriklausomybės metais, sugebėjau save realizuoti. Ši knyga atskleidžia vieną mano mėgstamiausių

mokslinių interesų sričių – Lietuvos fotografiją sovietmečiu, kurią nuosekliai tyrinėju nuo 2003 metų. Už tai, kad buvau įtraukta į Lietuvos gyventojų genocido ir rezistencijos tyrimo centro mokslinių tyrimų programą „Kultūrinio gyvenimo sovietizavimas Lietuvoje 1940–1990 m.“, esu dėkinga dr. Arūnui Streikui, kurio kompetentingi ir išmintingi patarimai lydėjo mano tiriamąjį darbą nuo pirmojo straipsnio iki paskutinio šios monografijos puslapio. Giliau pažvelgti į sovietinę kultūrą paskatino britų dokumentalistas Richardas Heringas – ačiū jam už individualias paskaitas apie Vakarų sovietologijos mokyklas, Sergejaus Eizenšteino filmų struktūrą, Dmitrijaus Šostakovičiaus kūrinių groteską ir, žinoma, už paskatinimą ne sekti jo pateiktais pavyzdžiais, o išreikšti asmeninį mokslinį požiūrį į problemą. Tai ir stengiausi sąžiningai atlikti – ištirti, suprasti, susisteminti ir atrasti savo metodinę prieigą prie dramatiško laiko, kontroversiškos talentingų kūrėjų elgsenos ir jų kūrybos. Tačiau vargu ar pavyktų išgryninti svarstymus ir išvengti klaidų be Lietuvos istorijos, kultūros ir meno teorijos specialistų vertingų patarimų, patikslinimų, nuorodų ir kolegiškos kritikos. Dėkoju už tai istorikams dr. Sauliui Kaubriui, dr. Algirdui Jakubčioniui, dr. Valdemarui Klumbiui, dr. Rasai Čepaitienei, dr. Marijai Drėmaitei, dr. Ramūnui Trimakui, Daliui Žygeliui, kuris labai padėjo dirbant su Ypatingojo archyvo bylomis, menotyrininkėms dr. Skaidrai Trilupaitytei, dr. Erikai Grigoravičienei ir dr. Laimai Laučkaitei.

Taip pat esu labai dėkinga visiems autoriams, kurie priėmė galbūt ne visada jiems palankias ir patrauklias mano įžvalgas, tačiau be kompromisų suteikė galimybę susipažinti su jų kolekcijomis ir publikuoti pasirinktus kūrinius. Savo tiriamajame darbe gausiai remiuosi archyviniais šaltiniais, kuriems tirti puikias sąlygas sudarė Lietuvos literatūros ir meno archyvas ir Lietuvos centrinis valstybės archyvas. Ačiū šių institucijų vadovams Daliui Žižiui ir Vidai Šimėnaitei, taip pat šių archyvų darbuotojams, kurių operatyvi pagalba buvo ypač reikalinga. Rengiant monografiją ne kartą teko kreiptis į Lietuvos fotomenininkų sąjungą ir Šiaulių „Aušros“ muziejų – čia sukaupti vieni vertingiausių lietuvių fotografijos meno rinkinių ir turtingiausios specializuotos bibliotekos. Jų neištyrus, mano studija būtų gana ribota. Susidūriau tik su geranoriškumu ir atvirumu – už tai esu labai dėkinga.

Mano ypatinga padėka skiriama Lietuvos dailės muziejui, nes čia dirbdama patyriau, ką iš tikrųjų reiškia *antrieji namai*. Ačiū direktoriui Romualdui Budriui ir mano tiesioginiams vadovams Vytautui Balčiūnui, Laimai Bialopetravičienei, Loretai Meškelevičienei, Laimai Sazonovai, kad suprato ir padovanojo brangiausią moksliniam darbui dalyką – laiką. O mieloms Aldonai Rudzevičienei, Ilonai Mažeikienei, Reginai Urbonienei ir kitoms muziejaus kolegėms dėkoju už tikrą draugystę. Joms ir savo šeimai, ypač mano Julijai, kuri kartu su manimi patyrė visus pakilimus ir nuopuolius, lieku skolinga ne už vieną džiaugsmo ir liūdesio valandą, praleistą kartu. Džiaugiuosi, kad šią knygą teko rengti su dailininku Tomu Mrazausku, filologe Indre Makauskaite ir fotografu Vaidotu Aukštaičiu – žavi jų profesionalumas, kūrybingumas ir gili vidinė kultūra. Už supratimą, rūpestį ir paramą nuoširdžiai dėkoju Jonui Dovydėnui.

Ši monografija – vienas Vilniaus dailės akademijos mokslinių tyrimų projekto „Lietuvos fotografijos istorija: sociopolitiniai, estetiniai ir komunikaciniai aspektai“ darbų. Ačiū dr. Agnei Narušytei, kad inicijavo tokią reikšmingą mokslinę programą, kuri, akivaizdu, turės ne tik išliekamąją istorinę vertę, bet ir tęstinumą. Su didele pagarba ir dėkingumu miniu Vilniaus dailės akademijos leidyklos direktorių Marių Iršėną, kantriai ir kilniai besidarbuojantį mokslo ir meno leidybos baruose.

Turinys

Pratarmė 9
Įvadas 15

1 Fotografijos ideologiniai ir sociokultūriniai veiksniai 35

1.1 Sovietinė fotografija kaip altrealybė: idėjinis laukas ir jo ribos 37
Altrealybės istoriniai modeliai ir analogai 39
Stalininės altrealybės konstravimas 43
Deklaruojamos ir kuriamos altrealybės skilimas 49
Alterrealybės iškilimas ir jos teritorija 58
1.2 „Teisinga“ fotografija: vaizdo valdymas 65
Pirmojo fotografijos sovietizavimo etapo specifika 67
Vaizdo valdymo institucionalizavimas 71
„Neteisingos“ fotografijos tramdymas 85
1.3 Autorystės dilema: kolektyvinis „aš“ 95
Fotografų sambūrių istorinės ištakos ir politinės sąlygos 97
Naujo fotografų bendruomenės tinklo formavimasis 106

2 Kūrybiniai procesai. Fotografijos raiška 117

2.1 Socrealizmo etapas: „meninio“ fotožurnalizmo metodai 119
Socrealistinės fotografijos kūrimo principai 121
Altrealybės elementai 128
Sovietinės gerovės inscenizavimas 137
„Didžiojo Laiko“ herojai 147
Fotodokumentas: be socrealizmo patetikos 157
Eksperimentinė prieiga kuriant altrealybę 165
2.2 Socialinis peizažas: Lietuvos fotografijos mokyklos orientyrai 171
Sovietinė socialinio peizažo kryptis 173
Naujojo dokumentalizmo sąlyga – kasdienybė kaip vertybė 183
Archetipinė tikrovė: metaforinis įvaizdinimas 191
Socialinės būsenos: tradicijos ir novatoriškumo sankirta 199
2.3 Devizualizavimo judėjimas: konstruktyvi destrukcija 213
Reakcija į tradiciją: posūkis į konceptualizmą 215

Meno objektas – ne realybė 225
Meno taktika – ne realizmas 242

3 Viešasis diskursas. Fotografijos sklaida 249

3.1 Polilogo arena ir monoscena: tarp programinės ir originalios veiklos 251
Totalitarinės „tikrovės“ propagandos priemonės 253
„Socialinis užsakymas“ ir jo įgyvendinimo formos 265
Sovietinio fotografijos meno nišos 282
3.2 Fotografų pozicija ir jų kūrybos kontrolė 303
Fotografijos meno sklaidos cenzūra 305
Permainos tautinio atgimimo metais: laisvės simptomai 319

Išvados 327

Svarbesni Lietuvos fotografijos įvykiai 333
Santrumpos 336
Šaltinių ir literatūros sąrašas 337
Iliustracijų sąrašas 349
Summary 355
Asmenvardžių rodyklė 377

Įvadas

Lietuvos fotografijos sovietmečiu retrospektyva atskleidžia sudėtingus formavimosi procesus, kuriuos nulėmė siauras ideologinis kultūros valdymas. Sovietinė fotografija, įtvirtinta kaip programinių komunizmo idėjų propagandos priemonė, turėjo atspindėti absoliutaus teisingumo iliuziją – pasitelkus vizualaus kodavimo metodus, manipuliuojant simboliais ir ikoniniais siužetais, buvo kuriama mitologinė tikrovė, pagrįsta politinėmis vertybėmis ir prasmėmis. Į fotografijoje reprodukuojamą socialinę realybę implikuoti totalitariniai idealai diegė atrankinį ir neobjektyvų sovietinio žmogaus požiūrį į jį supančią aplinką – taip jo sąmonė buvo izoliuota nuo abejonių ir sukurtos stabilizuojančios sąlygos sovietinei visuomenei vystytis. Kryptingas ir aršus fotografijos sovietizavimas vyko pirmaisiais Lietuvos okupacijos ir pakartotinės okupacijos metais. Sustabdžius visus kūrybinius procesus ir fotografų veiklą įspraudus į siaurą funkcionavimo lauką, buvo suformuota įtaigi ir veiksminga sovietinės ideologijos sklaidos priemonė. Fotožurnalizmas, kaip pagrindinė raiškos sritis, buvo sutapatintas su fotografijos menu, nes tai buvo labai palanku diegiant socrealizmo principus.

Nikitos Chruščiovo politinio valdymo metais pripažinta, kad fotografija patyrė nuosmukį, pradėta atvirai kritikuoti pokariu įsivyravusius reikalavimus, keltus fotografijos stilistikai, tačiau stalinizmo metais įdiegta fotografijos kontrolė išliko iki pat Lietuvos nepriklausomybės atkūrimo. Nors bendros Sovietų Sąjungos politikos tendencijos suponavo kultūros pokyčius, kurie paskatino lietuvių fotografus atsiriboti nuo funkcionalaus (spaudos) dokumentalizmo ir plėtoti profesionalų fotografijos meno sritį, jos sovietizavimas tęsėsi, tik kiek lanksčiau – aktualizuotas socialistinis humanizmas, pagrįstas „bendrais“ individo ir sistemos interesais. „Atšilimo“ kartos novatoriškumą bandyta suvaldyti ir pateikti kaip planingą vystymosi etapą, laiku nukreipiant ir įteisinant kaip tam tinkamą priemonę. Tad knygoje aptariamas šio etapo objektas susiaurėja – tiriama tik meninė fotografija, nes būtent jos ideologinio valdymo metodai buvo nuolat renovuojami, o fotožurnalizmas,

išsaugojęs propagandinę misiją ir formalią iliustravimo funkciją, buvo visiškai sovietizuotas.

Kultūros sovietizavimo ideologams, išsaugojusiems politinę programą ir jos administravimo struktūrą, nepavyko išlaikyti vienodos ideokratinę sistemą iššifruojančios ikonografijos. Postalininiu laikotarpiu susiformavusi vaizdinė kalba buvo grindžiama ne išorine, deklaratyvia, o psichologine ženklų sistema. Fotografijoje iškilo nebe (arba ne tik) politinė ideologija, o egzistenciniai klausimai, kai simboliai ir metaforos estetiškai akcentavo dvasinius reiškinius. Bet ir šias universalias vertybes kvestionavo naujos, cenzūros nesuvaldomos meno tendencijos, kurios konceptualiai atskleidė tikėjimo tiesa ir grožiu krizę. Septintojo dešimtmečio pabaigoje iškilusi Lietuvos fotografijos mokykla suformavo dokumentiškumu pagrįstą fotografijos meno sampratą, o 8-ojo dešimtmečio pabaigoje naujosios kartos kūrėjų, kurie kritiškai pažvelgė į tradicinį realybės reprezentavimą, darbuose išryškėjo alternatyvioji raiška, kuri paneigė įtvirtintos tradicijos vertybes. Lietuvos fotografijos mene jų kūryba įkvėpė postmodernistines tendencijas jau gerokai susilpnėjusio, tačiau vis dar ideologizuoto kultūros suvaržymo aplinkybėmis. Tad fotografija (jos funkcijos ir stilistinė forma) nebuvo vienalytė, o jos sovietizavimas, nors ir vykdytas pagal programą, nenukrypstant nuo partijos kurso, vis dėlto nepajėgė visiškai suvaldyti strategiškai svarbios kultūros srities.

Viena pagrindinių monografijoje vartojamų sąvokų *sovietizavimas* nurodo į politinius interesus, įgyvendintus indokrinuojant ir palaikant sovietinę ideologiją dviejose pagrindinėse kūrybinės veiklos srityse: raiškoje, vykdant fotografijos idėjos, turinio ir formos sukūrimo instruktavimą bei inspektavimą, ir sklaidoje, formuojant ir prižiūrint sovietinę ideologiją propaguojančius fotografijos platinimo kanalus (periodinę spaudą, knygas, parodas). Propagandos būdų kaita skirtingais sovietinio režimo tarpsniais nulėmė fotografų stilistinę kalbą ir jų kūrybos dalyvavimą viešajame meniniame diskurse, todėl svarbu suprasti skirtį tarp sąvokų *sovietizavimas* ir *sovietizuotas* (arba *sovietinis*), nes antroji yra pirmosios padarinys, visais vertinimo aspektais patvirtinantis įvykusį prisitaikymo prie sovietinės ideologijos aktą, kurio negalima taikyti visiems Lietuvos kultūros reiškiniams. Pasak rusų istorikės

Jelenos Zubkovos, Maskva turėjo atsižvelgti į „Baltijos problemos“ specifiką, išsiskiriančią provakarietiška orientacija, silpna komunistinės ideologijos įtaka, nepriklausomybės atgavimo viltimis, aktyvia ir net ginkluota sovietizacijos politikos opozicija[1].

Iš oficialios sovietinės leksikos tokia reikšminga politinės komunikacijos sąvoka kaip *sovietizavimas* išnyko 6-ajame dešimtmetyje, kai Komunistų partija ne tik įtvirtino savo valdžią visose politikos, ūkio ir kultūros srityse, bet ir pagrindė naujos visuomenės formavimo galimybę. Sovietizavimo programa formaliai buvo įgyvendinta, ją pakeitė komunizmo statybos aktualijos. O kadangi politinių įvykių samprata formuojama nustatytomis sąvokomis ir „kryptingas ženklintų terminų-ideogemų vartojimas buvo ir išlieka masinės sąmonės valdymo priemonė“[2], besitęsiančius sovietizavimo procesus apibūdino naujo turinio žodynas. Jis niveliavo socialinę realybę ir įtvirtino politinę iliuziją, iš tikrųjų sovietų valdžia, oficialiai konstatavusi galutinį visuomenės sovietizavimą, nebuvo tikra dėl pasiekto rezultato stabilumo, todėl nuolat atnaujindavo kontrolės priemones ir būdus, kurie atitiko totalitarinio arba pototalitarinio režimo sąlygas.

Atsižvelgiant į JAV politologų Carlo J. Friedricho ir Zbigniewo K. Brzezinskio teorinį totalitarizmo modelį[3] bei jų pateiktą pagrįstą „totalitarizmo sindromą“, knygoje remiamasi ir vokiečių politikos analitiko Richardo Löwenthalio pototalitarizmo samprata[4], apibūdinančia Sovietų Sąjungos valdymo formą po Josifo Stalino mirties. Totalitarizmo teorijas nagrinėjęs ir tris pagrindinius etinių (nemarksistinių) komunizmo koncepcijų tipus (komunizmo kaip totalitarizmo, komunizmo kaip kelio į modernybę ir komunizmo kaip neotradicionalizmo koncepcijos) apibrėžęs sociologas Zenonas Norkus kritiškai vertina *totalitarizmo* sąvokos vartojimą siaurame istorijos tyrimų tinkle, kai į jį neįtraukiama ekonominė

1 Jelena Zubkova, *Pabaltijys ir Kremlius: 1940–1953*, Vilnius: Mintis, 2010, p. 9.

2 Давид Фельдман, *Терминология власти: Советские политические термины в историко-культурном контексте*, Москва: Российский государственный гуманитарный университет, 2006, p. 10.

3 Carl J. Friedrich, Zbigniew K. Brzezinski, *Totalitarian Dictatorship and Autocracy*, New York: Praeger, 1968.

4 Richard Löwenthal, „Beyond Totalitarianism“, in: *1984 Revisited: Totalitarianism in Our Century*, ed. Irving Howe, New York: Harper and Row, 1983, p. 209–267.

ir socialinė problematika[5]. Aptardamas Hannah Arendt išplėtotą teoriją, mokslininkas pripažįsta, kad „totalitarizmas yra ideokratinė visuomenė", kurios valdymas grindžiamas ne vien teroru, bet visų pirma masinės informacijos priemonių monopolizavimu ir jų panaudojimu masių mobilizacijai[6]. Vienas autoritetingiausių totalitarinio meno tyrinėtojų Igoris Golomštokas, nagrinėjęs XX a. politinių sistemų iškeltą ypatingą kultūros fenomeną, kuris savita specifine ideologija ir estetika labiausiai pasireiškė fašistinėje Italijoje, Trečiajame Reiche ir stalininėje Sovietų Sąjungoje, teigė, kad būtent pastarojoje totalitarinis meno valdymas išliko iki Michailo Gorbačiovo pradėtos valstybės pertvarkos[7]. Lietuvos fotografijos sovietizavimo problemoms tirti naudoti archyviniai ir publikuoti šaltiniai taip pat atskleidžia visais sovietmečio periodais praktikuotą Komunistų partijos diktatą srities administravimui, žinoma, kintantį pagal vidaus politikos tendencijas: nuo griežtos kontrolės iki liberalesnio, tačiau vis dar centralizuoto operavimo fotografija. Z. Norkaus nuomone, C. J. Friedricho ir Z. K. Brzezinskio totalitarizmo koncepciją galima taikyti tik Sovietų Sąjungos socialinei tikrovei iki 1953 m., bet N. Chruščiovo režimui jis siūlo „totalitarizmo be teroro" arba „populistinio totalitarizmo" pavadinimą, o Leonido Brežnevo valdymą įvardija „totalitarizmu ne tik be teroro, bet ir be ideologijos", arba „pototalitarizmu"[8]. Tačiau knygoje, koncentruojant dėmesį į tiriamą problematiką ir nenukrypstant į politologinį polemizavimą, vartojami tik du režimą apibūdinantys terminai – *totalitarinis* (J. Stalino valdymo metai) ir *pototalitarinis* (postalininis laikotarpis).

Vienas svarbiausių fotografijos sovietizavimo tikslų siejamas su naujos idėjinės realybės konstravimu. Tikrovės matymo ir suvokimo interpretacijos parodo įvairią prieigą prie problemos, tačiau jų negalima tiesiogiai taikyti šio mokslinio darbo objekto

5 Zenonas Norkus, „Andropovo klausimu. Komunizmas kaip lyginamosios istorinės sociologinės analizės problema (I)", in: *Sociologija: Mintis ir veiksmas*, 2007, Nr. 1 (19), p. 7, 8.

6 *Ibid.*, p. 14.

7 Игорь Голомшток, *Тоталитарное искусство*, Москва: Галарт, 1994, p. 12.

8 Zenonas Norkus, *Kokia demokratija, koks kapitalizmas? Pokomunistinė transformacija Lietuvoje lyginamosios istorinės sociologijos požiūriu*: Mokslinė monografija, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2008, p. 220.

apibrėžtims. Siekiant pateikti tikslesnę visos sovietinės fotografijos realybės atvaizdo charakteristiką, įvedamas naujas terminas – *altrealybė*[9], kuris ne tik nurodo į reiškinio pobūdį (kaip, pavyzdžiui, *hiper-*[10]) arba jo mastą (kaip, pavyzdžiui, *total*[11]), bet ir pagrindžia ideologinę siekiamybę sovietinę realybę reprezentuoti idealizuotai, t. y. įvaizdinti ją kokybinėmis kategorijomis (aukštis, gelmė, platybė, tolis). Totalitarinio režimo fotografija turėjo ne inertiškai reprodukuoti realybę, o sukurti simbolinių verčių tikrovę, kurios dėmuo yra ne tik idėjinė erdvė, bet ir laikas. Jos dėmenis naujos formacijos ideologai surinkdavo tikslingai, visuomenės vystymosi perspektyvą nubrėžę *a priori*. Fotografijoje konstruojama idėjinė „tiesa" sovietinės ateities modelį pateikė kaip dabarties patirtį. Taip buvo ne tik niveliuota riba tarp realybės ir jos simbolinio vaizdo, bet simbolinis vaizdas netgi pradėjo dominuoti.

Pototalitariniu laikotarpiu propagandinė fotografijos kaip altrealybės paskirtis išliko, tačiau pasitelkta nauja stilistinė leksika. Mitinės realybės scenografiją pakeitė romantizuoti kasdienybės vaizdai, kuriais skleidžiama humanistinė pasaulėjauta ne tik neprieštaravo partinėms direktyvoms, bet jas išreiškė daug prasmingesniu turiniu ir įtikinamesne forma. Panašią reikšmę turi kategorija *sublime*[12], išplėtota Jeano François Lyotard'o, kuris ją pritaikė kaip estetinį kriterijų parodant ribas tarp modernizmo ir postmodernizmo[13].

Knygoje vartojamas ir kitas altrealybės sampratai oponuojantis terminas – *alterrealybė*[14], apibūdinantis XX a. 8-ojo dešimtmečio pabaigoje iškilusių naujos lietuvių estetinės raiškos kūrėjų

9 *alt|um* (lot.) – „aukštumas, gilumas, platybė, toluma"; Kazimieras Kuzavinis, *Lotynų–lietuvių kalbų žodynas = Dictionarium Latino–Lituanicum*, Vilnius: Mokslo ir enciklopedijų leidykla, 1996, p. 50.

10 hiper- (gr. *hyper-*) – „pirmoji sudurtinių žodžių dalis, rodanti normos viršijimą"; *Tarptautinių žodžių žodynas*, ats. red. Valdemaras Kvietkauskas, Vilnius: Vyriausioji enciklopedijų redakcija, 1985, p. 200.

11 *total-* (lot.) – „visas, visiškas, ištisas"; Kazimieras Kuzavinis, *op. cit.*, p. 870.

12 *sublīm|e, is* (lot.) – „aukštuma, aukštybė, viršūnė"; *ibid.*, p. 823.

13 Jean-François Lyotard, *Lessons on the Analytic of the Sublime*, Stanford, CA: Stanford University Press, 1994.

14 *alter* (lot.) – „vienas iš dviejų, antras, kitas"; Kazimieras Kuzavinis, *op. cit.*, p. 49. Šiame darbe alterrealybės samprata nėra gretinama su Nicolas Bourriaud altermoderno teorija.

alternatyvų santykį su įsigalėjusia realybės refleksija sovietinėje fotografijoje.

Aktualizuota fotografijos sovietizavimo problema yra tarpdalykinio tyrimo objektas. Į istorinę analizę integruojamos politologijos ir meno sociologijos mokslinės patirtys, o aiškinant vaizdinę kalbą taikoma menotyrinės interpretacijos prieiga. Istorinis požiūris formuojamas ieškant fotografijos sąsajų su politiniais įvykiais ir sociokultūriniais veiksniais. Autorių ir jų meninio braižo formavimąsi bandoma suprasti analizuojant bendrus visuomenės ryšius su komplikuota istorine situacija – sovietinė ideologija konstravo uždarą ir tam tikra prasme sakralizuotą erdvę bei mitinį laiką. Nagrinėjant vienos vaizduojamojo meno sričių sovietizavimą, tenka ieškoti jungčių tarp sistemos, asmenybės ir sukaupto kūrybos arsenalo. Šiuos visus elementus siejant į bendrą sąveikos struktūrą, nustatoma hierarchinė ir priežastinė ryšių seka bei dominuojantys santykiai. Analizė nėra paremta kategoriškais teiginiais, ji labiau nukreipta į sovietizavimo tendencijų atskleidimą, taikant verifikacijos principą – faktai grindžiami ne tik kūrybinės veiklos rezultatais, bet ir surinktos prieštaringos informacijos kompleksu (nuo autentiškuose dokumentuose aptiktų oficialių nuostatų iki pokalbiuose su fotografais išreikštų nuomonių). Aptariant vieną ar kitą fotografijos reiškinį, svarbu nustatyti jį charakterizuojančius rodiklius bei įvertinti pagal poveikį lietuvių fotografijos raidai, surasti bendrumų arba nesutapimų su Vakarų erdve ir laiku, todėl vienas svarbesnių darbe taikytų metodų – lyginamoji analizė, kuri atskleidė ne tik vietinį, bet ir pasaulyje vyravusių meninių idėjų bei estetinių principų kontekstą.

Istorinėje retrospektyvoje modeliuojant kūrybinius ir juos nulėmusius ideologinius procesus taikytas sisteminis principas: empirinės analizės pagrindu (pasitelkta didelė šaltinių bazė) išaiškinti pagrindiniai elementai, atskleista vidinių ryšių struktūra, nustatyti išorinės sąveikos principai. Sukauptos informacijos sintezė leido skirti dominuojančius ir sovietizavimo reiškinio tyrimui aktualiausius komponentus, atskleidė istorinių etapų susiformavimo priežastis, padėjo nustatyti jų ribas. Istoriografijos tyrimai pasitelkti projektuojant teorinę konstrukciją, tikslingai pasirenkant ir pagrindžiant terminus, tačiau, neaptikus tiesiogiai pritaikomų formų, pasiūlytos originalios (idėjinės tiesos kaip

altrealybės samprata) arba savitai mokslinei problematikai adaptuotos sąvokos (*naujasis dokumentalizmas*, *devizualizavimas*), teoriškai ir istoriškai argumentuotas jų vartojimo prasmingumas.

Sovietinės kultūros normatyvai, disonuojantys su demokratinių idėjų apraiška, lėmė fotografijos, kaip integralios posistemės, funkciją reprezentuoti režimą ir kurti jo pozityvų įvaizdį. Tačiau, pagrindus srities ideologizavimą, išlieka fotografijos pranešimo interpretavimo problema. Vaizdo analizės kriterijų laukas modeliuojamas pasitelkiant semiotinį (ženklų, kompozicinių schemų, didaktinio arba naratyvinio pobūdžio nuorodų) metodą. Nustatant sovietmečiu vyravusius estetinius dėsnius ir etines vertybes, pasaulėjautos ypatumus ir pasaulėžiūros gaires, išryškinama ne tik sovietizuotos fotografijos semantinė vienovė, bet ir ją ardantys veiksniai. Pagrindžiant atskirus autorinės fotografijos raiškos ypatumus ir bendrus programinius sklaidos principus, daug dėmesio skiriama stilistinės leksikos konstravimo principų ir socialinių komunikacijos formų išaiškinimui. Kompleksine analize siekta nustatyti sudėtingus ryšius tarp ideologinių dogmų ir kūrybinės reakcijos, iškelti epochą įprasminusius ženklus: nuo totalitarinės atributikos iki universalių vertybių.

Viešojoje erdvėje funkcionavusios ir kontroliuojamos profesionalų fotografijos sovietmečiu (1940–1941, 1944–1989) tyrimai padeda išsamiau perteikti sovietų kultūros valdymo charakteristiką, išryškinant nacionalinės patirties integravimo į sovietinės pasaulėžiūros formavimo politiką. Lietuvių fotografijos, kuri Sovietų Sąjungoje buvo pripažinta ir pagrįstai laikyta sektinu pavyzdžiu, raidos tyrimams trūksta istorinės kritinės analizės, vyrauja idealistinis požiūris į lietuvių fotografijos fenomeną. Įvairiais aspektais nagrinėjant fotografijos raiškos procesus, subjektyviai, o kartais ir hipertrofuotai vertinama Lietuvos fotografų nepriklausoma kūrybos ideologija, nesiejama su sovietų valstybėje reglamentuota vertybių sklaida. Apie šį istorinį periodą paskelbti apžvalginio pobūdžio tekstai[15] nukreipti į faktografinį fotografijos raidos rekonstravimą arba kūrybos turinio interpretavimą be istorinių veiksnių ir ryšių analizės, nesiremiama

15 Sigitas Krivickas, *Trys rakursai*, Vilnius: Mintis, 1981; Skirmantas Valiulis, Stanislovas Žvirgždas, *Fotografijos slėpiniai*, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, [t. 1], 2002; [t. 2], 2006.

bendresniu kultūrologinių ir politologinių teorijų pagrindu, ignoruojamas faktas, kad sovietinės kultūros standartus atitiko ne tik kūryboje demonstruojamas meistriškumas, bet ir ideologinis patikimumas.

Kryptingus aptariamo laikotarpio fotografijos problemų mokslinius tyrimus atliko dailėtyrininkė Agnė Narušytė, kuri išplėtojo 9-ojo dešimtmečio lietuvių fotografijos raiškos analizę, stilistikos ir kūrybinėms idėjoms pagrįsti taikydama nuobodulio estetikos kategoriją[16]; komunikacijos teoretikas Vytautas Michelkevičius, kuris, gilindamasis į Lietuvos fotografijos meno draugijos veiklos sovietmečiu socialinį, kultūrinį ir komunikacinį kontekstą, savo tyrimus nukreipė į medijos analizės metodologiją[17]; dailėtyrininkė Eglė Jaškūnienė, kuri ištyrė 1953–1988 m. taikomąją fotografiją[18]. Šioje kygoje pirmą kartą pateikiama nuosekli lietuvių fotografijos raidos sovietmečiu istorinio modelio versija, kai sovietizavimas akcentuojamas kaip esminis, daugiausia įtakos stilistinės raiškos sanklodai darantis ir fotografijos sklaidą bei vaizdo „pranešimų" rezonansą visuomenėje kontroliuojantis veiksnys.

Fotografijos sovietizavimo tyrinėjimai Lietuvoje tik pradėti[19], tačiau pasaulyje kultūros ir meno istorikų padarytos įžvalgos taikytinos tyrinėjant ir vietos problemas. Lyginamuoju metodu konstruojant analogijas, tiriamasis objektas ne tik prasmingiau analizuojamas ir vertinamas, bet ir integruojamas į bendrą istorinių tyrimų lauką. Sovietinės fotografijos raida glaudžiai susieta su Komunistų partijos propagandos istorija, todėl kūrybiniams procesams ir jų valdymo specifikai atskleisti pasitelktos amerikiečių istoriko Richardo Pipeso įžvalgos apie komunistinio režimo griūties priežastis – viena svarbiausių mokslininko nurodytų

16 Agnė Narušytė, *Nuobodulio estetika Lietuvos fotografijoje*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2008.

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

18 Eglė Jaškūnienė, *Lietuvos taikomoji fotografija 1953–1988 metais*: Daktaro disertacija, Vilnius: Vilniaus dailės akademija, 2011.

19 Pirmosios Lietuvos fotografijos sovietizavimo problemoms skirtos mokslinės publikacijos ir disertacija yra šios knygos autorės; Margarita Matulytė, *Fotografijos raiškos ir sklaidos Lietuvoje sovietizavimas*: Daktaro disertacija, Vilnius: Vilniaus universitetas, 2011.

utopinio eksperimento nesėkmės sąlygų yra pasirinkimo laisvės suvaržymas[20]. Tyrinėjant fotografiją, ši problema taip pat dominuoja visose kūrybinės veiklos grandyse, pradedant viešosios sklaidos tinklo organizavimu ir baigiant individualia autorine raiška. Įvardijant fotografijos sovietizavimo tikslus, aktualūs politinio socializavimo klausimai, kuriuos nagrinėdami JAV politologai Richardas E. Dawsonas ir Kennethas Prewittas sovietinio identiteto susiformavimą iškėlė kaip esminio komunistų ideologijos siekio rezultatą[21]. Jų tyrimus tęsusi Gayle Durham Hollander viena pirmųjų gana detaliai ištyrė žiniasklaidos ir agitacinio bei propagandinio aparato veiksmus, nukreiptus į sovietinio piliečio, kaip politinio kolektyvo nario, ugdymą[22], ir rekonstravo sovietinio žmogaus idealo portretą[23], kurio charakteristiką patvirtina J. Stalino metų valdymo totalitarinė fotografija. Tai rodo, kad sovietinio identiteto modelis buvo įtvirtintas laikantis griežtų normatyvinių nuostatų. O mokslininkės nustatyti propagandos kokybės kriterijai[24] totalitarizmo laikotarpiu be išlygų galiojo ir lietuvių fotografams. Nors „atšilimo“ laikotarpio kartos kūryboje jie jau neturėjo tiesioginių atgarsių, viešose kalbose jie nuolat skambėjo. Diferencijuotą komunistinės doktrinos poveikį sovietinei visuomenei atskleidžia amerikiečių politologas Thomasas F. Remingtonas, svarstydamas apie dogmatiškos

20 Richard Pipes, *Communism: The Vanished Specter*, Oslo: Scandinavian University Press, Oxford: Oxford University Press, 1994, p. 53.

21 Richard E. Dawson, Kenneth Prewitt, *Political Socialization*: An Analytic Study, Boston: Little, Brown and Co., 1969.

22 Gayle Durham Hollander, *Soviet Political Indoctrination: Developments in Mass Media and Propaganda since Stalin*, New York: Praeger, [1972], p. 4.

23 Pasak autorės, sovietinio žmogaus idealo portretą sudaro šie bruožai: mėgstantis darbą ir aktyviai dalyvaujantis keliant šalies materialinę gerovę; visiškai politizuotas (tikintis partijos politika, individualius interesus ir poreikius aukojantis bendram labui, nekritiškas ir entuziastingai priimantis partijos nustatytą tvarką); aktyvistas – visuomeninio gyvenimo dalyvis; politiškai apsišvietęs; nespontaniškas ir disciplinuotas; budrus su priešais; sąmoningai solidarus su visų šalių proletariatu; patriotas; kolektyvistas ir antiindividualistas, antiegoistas; kilnus ir nesavanaudis (o tai politiškai naudinga); ateistas; *ibid.*, p. 8, 9.

24 Remiantis esminiais komunistiniais principais: partiškumu, idėjiškumu, pilietiškumu (patriotiškumu), teisingumu, liaudiškumu, masiškumu ir kritika (savikritika); *ibid.*, p. 39.

ideologijos efektyviomis priemonėmis formuotą masinės komunikacijos sistemą[25].

Fotografijos, kaip informacijos ir meno medijos, tyrimui aktuali kompleksinė Vakarų tyrinėtojų Lilitos Dzirkals, Thane'o Gustafsono ir A. Rosso Johnsono atlikta sovietinių respublikų (tarp jų ir Lietuvos) medijos bei jos kontrolės analizė. 1978–1981 m. lyginamosios studijos išsamiai aptaria uždaroje komunistinėje sistemoje funkcionavusios medijos struktūrą ir ribotas funkcijas. Remiantis įvairių Vakarų sovietologijos mokyklų interpretacijų konstravimo metodologijomis, atskleidžiami verbalių ir vizualių pranešimų niuansai bei jų „skaitymas tarp eilučių"[26]. Beje, lyginamojoje analizėje Lietuvos medijų situacija apibūdinama kaip viena palankiausių, nes vietos cenzūra toleravo tautinio turinio temas (kitaip nei Latvijoje, kuri buvo labiau priklausoma nuo tiesioginės Maskvos kontrolės). Toks teiginys grindžiamas ne tik Baltijos respublikų partinių vadovų nuostatomis, bet ir kiek skirtingai organizuota respublikine propagandos ir kontrolės struktūra[27]. Aiškinantis ideologinės cenzūros Lietuvoje specifiką, knygoje remtasi istoriko Arūno Streikaus tyrimais[28], kurie aprėpia visą sovietinį periodą ir pateikia empirinį pagrindą gilesnei kultūros sovietizavimo problemų analizei.

Filosofiniai Roland'o Barthes'o svarstymai apie atvaizdo retoriką[29] padėjo suformuluoti pagrindinę šio tyrimo prieigą – idėjinės realybės sampratą ir jos konstravimą sovietinėje fotografijoje.

25 Thomas F. Remington, *The Truth of Authority: Ideology and Communication in the Soviet Union*, Pittsburgh, Pa: University of Pittsburgh Press, 1988; idem, *Soviet Public Opinion and the Effectiveness of Party Ideological Work*, Pittsburgh, Pa: Russian and East European Studies Program, University of Pittsburgh, 1983.

26 Lilita Dzirkals, Thane Gustafson, A. Ross Johnson, *The Media and Intra-Elite Communication in the USSR*, Rand Report No. R-2869, Santa Monica: Rand Corporation, September 1982.

27 *Ibid.*, p. 29, 30.

28 Arūnas Streikus, „Ideologinė cenzūra Lietuvoje 1948–1955 m.: sistemos derinimas", in: *Genocidas ir rezistencija*, 2009, [Nr.] 2 (26), p. 73–90; idem, „Ideologinė literatūros ir meno cenzūra Lietuvoje 1956–1972 m.", in: *Kultūros aktualijos*, 2008, Nr. 1, p. 37–40; idem, „Ideologinė literatūros ir meno cenzūra Lietuvoje „brandaus socializmo" sąlygomis (1972–1989)", in: *Kultūros aktualijos*, 2008, Nr. 2, p. 31–34.

29 Roland Barthes, „Atvaizdo retorika", in: *Baltos lankos*, 2003, Nr. 17, p. 55–74.

[...]

[...]

Fotografijos ideologiniai ir sociokultūriniai veiksniai

1

Sovietinė fotografija kaip altrealybė: idėjinis laukas ir jo ribos

1.1

1 Nežinomas fotografas, žurnale *Švyturys* publikuota iliustracija: „Po kelių minučių mašina su raudona juosta sustojo prie namo, kuriame gyveno įtariamasis“, 1956

Tai tik kriminalinio nusikaltimo tyrimo epizodas, bet toks „voronokas“ prie tavo namų galėjo privažiuoti bet kurią akimirką ir dėl kitų priežasčių.

Altrealybės istoriniai modeliai ir analogai

Originālios mokslinės teorijos apie vizualiomis priemonėmis keičiamą arba perkuriamą realybę buvo paremtos tikrovės transformacijų analogijomis ir į civilizacijų kultūros istoriją įvedė naujų, tyrimų įžvalgas apibendrinančių sampratų. Vienas labiausiai šiuolaikinėje istoriografijoje paplitusių tikrovės ir jos regimybės sąryšio aiškinimų yra simuliakrų teorija[60], kurią Jeanas Baudrillard'as, remdamasis Karlo Marxo išvestu visuomenės bazės ir jos antstato (kaip atspindžio) dialektiniu ryšiu, išplėtojo filosofijos ir sociologijos problemų sankirtoje. Atskleidęs naujo darinio – hiperrealybės – postmodernybėje susiformavimą, prancūzų mokslininkas teigė, kad simuliakras ne tik yra nepriklausomas ir nereferentiškas, bet ir kvestionuoja pačios realybės pirmaeiliškumą[61].

Istorinę šios sampratos analizę atlikęs amerikiečių meno istorikas Michaelas Camille'is apibendrino įvairių laikotarpių ir krypčių filosofų įžvalgas ir pagrindė lotyniškojo termino *simulacrum*[62] prasminius pradmenis Platono dialoguose. Rašytoja Susan Sontag Platono olos alegoriją palygino su fotografijos fenomeno poveikiu žmogaus pasaulėjautai, realybės šešėlius sugretino su „tiesos atvaizdais", diktuojančiais, „į ką žiūrėti verta ir ką stebėti turime teisę", ir fotografijas pavadino „matymo gramatika ir dar svarbiau – jo etika"[63]. Įkalintiesiems oloje vienintelis realus reiškinys yra šešėliai, o XX a. žmogus tiki fotografijos vaizdais sukurta

60 Michael Camille, „Simulacrum", in: *Critical Terms for Art History*, ed. by Robert S. Nelson, Richard Shiff, Chicago: The University of Chicago Press, 1996, p. 35–50.

61 Jean Baudrillard, *Simuliakrai ir simuliacija*, Vilnius: Baltos lankos, 2002, p. 8.

62 *simulacr|um* (lot.) – „paveikslas, atvaizdas, statula; panašumas, regimybė; apsimetimas; panašiai; šmėkla, vaiduoklis; šešėlis; sapnas"; Kazimieras Kuzavinis, *op. cit.*, p. 796.

63 Susan Sontag, *Apie fotografiją*, Vilnius: Baltos lankos, 2000, p. 13.

istorija. Šis mitas aktualus ir sovietinei fotografijai, kai simuliaciją organizavę partiniai ideologai siekė sukurti naują idėjinę realybę – altrealybę. Antikos mąstytojo aptarti meno, kaip vienos esminių tobulos visuomenės kūrimo priemonių, principai grindžiami objektyvaus idealizmo mokymu[64]. Teisingą santykį su valstybės idėjine sistema pajėgus formuoti prasmingai kuriamas menas, kurio galia auklėjant pilietį yra didžiulė, todėl daugiausia dėmesio turi būti skiriama jo kryptingai plėtotei – tinkamos estetikos diegimui, aukštai moralei kenksmingų įtakų ribojimui, griežtai priežiūrai. Šios sąlygos, sukuriančios politinį, siaurai ideologijai pavaldų meną, be abejonės, artimos totalitariniam visuomenės valdymui. Sovietinėje kultūroje išnyksta riba tarp politinės ir meninės kompetencijos – valdžia ne tik sprendžia apie galutinio rezultato efektyvumą, bet ir nurodo menininkui, kaip, kokiu stiliumi ir kokiomis priemonėmis jis turi sukurti kūrinį. Įdiegto socrealizmo pritaikymas fotografijai taip pat buvo normatyvinio pobūdžio – aiškiai apibrėžti žanriniai ir tipologiniai reikalavimai, pasiūlyti tikslingiausi vaizdo kūrimo metodai.

Rusų menotyrininkas Igoris Golomštokas, svarstydamas apie totalitarinio meno prigimtį, neįžvelgė sąsajų su Platono idėjomis, tačiau pritaikė amerikiečių istoriko Lewiso Mumfordo aprašytą socialinės sistemos modelį – megamašiną, skirtą totalitarinės valstybės idėjoms įtvirtinti. Šiam tikslui pasiekti monopolizuojamos, griežtai kontroliuojamos ir vienos ideologijos propagandai pasitelkiamos visos kultūros sritys. Menas ideologinių dogmų žaliavas perdirba į visuomenei vartoti skirtą įvaizdžių ir mitų kurą, o visus totalitarinės kultūros elementus iškelia ir idėjiškai sujungia tam tinkama vienintelė stilistinė kryptis – totalusis realizmas[65]. Tokių megamašinų struktūra funkcionavo totalitarinių režimų šalyse, skleisdama, daugindama ir stiprindama politinės valdžios pagrindą. Metaforinį megamašinos atitikmenį – fabriką – kultūros kūrimo ir valdymo aspektu nagrinėjo Vytautas Kavolis. Jis skyrė gamtos, fabriko ir meno tvarkas, kai vidiniai ir sąveikaujantys procesai lemia bendrą kultūros eigą[66]. Sociologas, pastebėjęs į simbolinę fabriko schemą orientuotos socialinės veiklos rezultatyvumą,

64 Platonas, *Valstybė*, Vilnius: Pradai, 2000.
65 Игорь Голомшток, *op. cit.*, p. 9, 10.
66 Vytautas Kavolis, *Civilizacijų analizė*, Vilnius: Baltos lankos, 1998, p. 183.

pažymėjo, kad tai pasiekiama „platesnio gamtinio, socialinio ir moralinio konteksto, kuriame vyksta pageidaujami pokyčiai, sunaikinimo kaina“[67].

Pirminėje sovietų valstybinės santvarkos organizavimo stadijoje į politinius procesus įtraukti avangardinio meno kūrėjai (be išlygų bolševikų vadinti futuristais) tapatino save su revoliucijos šaukliais, nes sutapo siekis radikaliai pakeisti pasaulį. Kurį laiką menininkams pavyko išsaugoti nevaržomų kūrybinių metodų poziciją ir nukreipti dėmesį į patetišką bei optimistinį turinį. Sovietų Sąjungoje avangardinis menas toleruotas tol, kol buvo surasta tinkamesnė, t. y. liaudžiai suprantama, meno kalba. Tokioje postavangardo terpėje fotografiją pasitelkęs konstruktyvistas Aleksandras Rodčenka visu pajėgumu išnaudojo jos taikomąją (propagandos ir masinės agitacijos) funkciją, įkūnydamas sovietinės dvasios – jėgos, darbo, kovos ir pergalės – heroiką. Herojinio realizmo[68] sąšaukų gausu Benito Mussolini palaimintame italų meniniame judėjime *Novecento*, tik jis buvo labiau nukreiptas į nacionalinės tapatybės dailėje akcentavimą. O universalią socialinės realybės alternatyvą fotografijoje pasiūlė JAV sociologas ir fotografas Lewisas Hine'as. Didžiosios depresijos metais iš realių gyvenimo situacijų ištraukęs herojinius pavyzdžius, jis suformavo iki šiol kultivuojamą amerikietiškojo charakterio įvaizdį: viena ryškiausių jo sukurtų metaforų yra dangoraižio „Empire State Building“ Niujorke statyba[69].

Gretinant XX a. 4-ojo dešimtmečio sovietų ir amerikiečių fotografiją, dėl gana deklaratyvaus fotografijų kompozicijos konstravimo L. Hine'as vadinamas „rusiškojo“ stiliaus sekėju[70]. Tačiau amerikietis sukūrė anuomet šaliai gyvybiškai reikalingą altrealybę, kuri suteikė idėjinį pagrindą nugalėti dabarties negandas ir tikėti savo paties, bet ne partinės diktatūros kuriama ateitimi. O totalitarinėse valstybėse įgyvendinant „naujojo žmogaus“ sukūrimo projektą, esmine teorine baze tapo būtent meno partiškumas, kurį pabrėžė Adolfo Hitlerio knygoje „Mein Kampf“

67 *Ibid.*, p. 197.

68 Игорь Голомшток, *op. cit.*, p. 49.

69 Lewis W. Hine, *Men at Work: Photographic Studies of Modern Men and Machines*, New York: Dover Publications, 1977.

70 Ian Jeffrey, „The Way Life Goes“, in: *A New History of Photography*, ed. by Michel Frizot, Köln: Könneman, 1998, p. 517.

2 Nežinomas fotografas, fotomontažas *Jie pralenkia laiką*, 1948. Publikuota žurnale *Švyturys*, 1949, Nr. 1

(liet. „Mano kova“) suformuluoti „fiurerio principai“ ar SSRS rašytojų sąjungos suvažiavime 1934 m. įtvirtinti Josifo Stalino socialistinio realizmo metodai. Kaip teigė amerikiečių sociologas Robertas MacIveras, visuomenės egzistavimo pagrindas yra jos „mitinė sistema“, sudaryta iš vyraujančių įsitikinimų ir idėjų, kuriomis ir dėl kurių tos visuomenės nariai gyvena bei kurių laikosi: „Kiekviena civilizacija, kiekvienas laikotarpis, kiekviena nacija turi savo būdingą mitinę visumą, kurioje glūdi socialinio vientisumo ir tęstinumo paslaptis.“[71] Tačiau totalitarinės valstybės ideologija, anot sovietinio disidento, istoriko Michailo Gelerio, grindžiama didžiojo inkvizitoriaus triada: stebuklu, paslaptimi ir autoritetu, o savo politinės mitologijos pamatų stabilumą išlaiko tik todėl, kad visiškai infantilizuoja piliečius – kuria paklusnių, išgąsdintų, neiniciatyvių, „tėvų“ nurodymais visais gyvenimo klausimais besivadovaujančių „vaikų“ visuomenę[72]. Kitaip nei demokratinėse

71 Robert MacIver, *The Web of Government*, New York: The Macmillan Company, 1947, p. 4, 5.

72 Михаил Геллер, *op. cit.*, p. 34, 35.

šalyse, kuriose skatinamos laisvės ir atsakomybės vertybės, sovietinė valstybė sukūrė tokių socialinių priemonių arsenalą, kuriuo modifikuodavo asmenybę ir ją pritaikydavo sistemos reikmėms, t. y. gamindavo megamašinos „varžtelius“.

Stalininės altrealybės konstravimas

Maksimaliai ideologizuoto meno paskirtis buvo apibrėžta socialistinės santvarkos šlovinimo programa, tik ne futuristinėje perspektyvoje, o realybės simuliacijoje. „Praktiškai Stalinas bandė įtvirtinti kursą į sovietinę tikrovę idealizuojantį meną: komunistinė santvarka turėjo ne tik pateisinti save ateities perspektyvoje, bet ir egzistuoti dabartyje.“[73] Menininkas turėjo įtvirtinti ir paveikiai „parodyti“ idealizuotą teisingumą. Vienintelė tokios užduoties teisingo rezultato garantija galėjo būti rezultato žinojimas iš anksto[74]. Būtent tokia kryptis ir stilistika buvo skiepijama Lietuvos mene, taip pat ir fotografijoje pirmaisiais šalies okupacijos bei pakartotinės okupacijos metais. Sovietinės kultūros politikos ideologinė infrastruktūra žaibiškai įdiegė fotografijos, kaip idėjinės iliustracijos, sampratą – lietuvių nacionalinio fotografijos meno kūrėjai jau 1940 m. vasarą sovietizuotoje spaudoje demonstravo naujos „tiesos“ supratimą ir publikavo fotografijas, prieštaraujančias jų ankstesnėms pažiūroms, tačiau visiškai atitinkančias sovietinės valdžios užmojus.

Tikrovės lietuvių fotografijoje samprata buvo grindžiama bendrais socialistinės kultūros principais [**2**]. Fotografija, kaip ir kitos meno sritys, turėjo plėtoti socialistinio realizmo metodus, o daugybė šios srities problemoms spręsti skirtų publikacijų centrinėje spaudoje pabrėžė fotografijos propagandinį vaidmenį. Remtasi leninine ir stalinine meno partiškumo metodologija, kai meno kūriniai vertinami pagal jų reikšmę, įtvirtinant socialistinę santvarką ir propaguojant valstybės politiką. Partiniai ideologai manipuliavo esmine fotografijos ypatybe – referentiškumu, privalomu

73 Евгений Громов, *Сталин: власть и искусство*, Москва: Республика, 1998, p. 259.

74 Владимир Паперный, *Культура 2*, Москва: Новое литературное обозрение, 1996, p. 240.

realiu vaizduojamų objektų egzistavimu. Taip tikrovės dokumento statusą įgyjanti fotografija tam tikrą mitinę tikrovės idėją galėjo pateikti kaip nekvestionuojamą faktą.

Vykdant radikalų visų kultūros sričių sovietizavimą, fotografija, kaip operatyvus, lengvai cenzūruojamas ir įtaigus „ginklas", puikiai tiko propagandinei užduočiai atlikti – „teisingai" atspindėti sovietinį gyvenimą, t. y. sukurti ikonografinę altrealybės terpę. Aiškiai suformuluoto tikslo ir teisingo rezultato žinojimas iš anksto bei privalomas jo siekimas sukūrė specifinę fotografiją: redukuota iki žurnalistinio reportažo tariamai meninė raiška niveliavo fotografijos ir kūrybinės asmenybės potencialą. Didžiuliais tiražais spaudoje platinta fotografija efektyviai vykdė vaizdinę agitaciją – milijonų žmonių atmintyje nuguldavo trafaretinės schemos, kaip atrodo sovietinė laimė ir ko turėtų siekti sovietinis žmogus. Gerovės absoliutas, žinoma, galėjo egzistuoti tik soclagerio zonoje, o iliustruojant laukinio kapitalizmo šalių gyvenimą nebuvo galima rodyti to, kas trikdytų vergišką piliečių paklusnumą ir – juo labiau – griautų santvarkos prasmingumą. Fotoiliustracijos, kaip vaizdinės masinės agitacijos ir propagandos priemonės, aprėpė visas ūkio ir kultūros sritis. Totaliai eskaluotos darbo žmonių išsivaduojamosios kovõs, broliškųjų sovietinių respublikų šeimõs, žemės ūkio ir pramonės suklestėjimo bei laimėjimų, socialistinio darbo pirmūnų heroikos, partijos vadų šlovinimo temos tapo pagrindinės, kuriant optimistinį sovietinės santvarkos ir naujo Lietuvos gyvenimo įvaizdį. Fotografai, perpratę naujosios tikrovės konstravimo technologiją, iš esmės ne tik klastojo dabartį, bet ir keitė istorinę perspektyvą.

Jau pirmuose sovietizuotos spaudos numeriuose pradėta publikuoti Vladimiro Iljičiaus Lenino, Josifo Stalino, Viačeslavo Molotovo, Michailo Kalinino, Antano Sniečkaus ir kitų sovietų valdžios atstovų portretus tokiose skiltyse kaip „LK partijos dienos uždaviniai", „Laukiame tavo žodžio, Maskva!", o vedamuosius straipsnius iliustravo pagrindinių įvykių fotografijos: „Kuriame teisingą ir šviesią Tarybų Lietuvą", „Socialistinių Lietuvos pramonės įmonių naujas gyvenimas" ir t. t. Propagandiniam įtaigumui reikėjo herojų, raginančių sekti jų pavyzdžiu, tad įvairių profesijų atstovai demonstravo savo ideologinę poziciją ir pasiryžimą kurti sovietų respubliką. Pirmaisiais Lietuvos okupacijos mėnesiais dienos

3 A. Kurmelis, *Raudonoji vėliavėlė – geriausiam darbininkui. Vilniaus „Raudonosios žvaigždės“ kombinato stachanovininkė Anelė Galinaitienė kasdien įvykdo 240–260 proc. darbo normos*, 1952. Publikuota žurnale *Švyturys*, 1952, Nr. 22

herojumi galėjo tapti tapytojas Vaclovas Kosciuška ir skulptorius Bronius Pundzius, kuriantys J. Stalino portretus, kumetė Marė Baltienė, gavusi žemės ir pradedanti naują gyvenimą, darbininkė Marija Paukštienė, nutarusi mokytis rusų kalbos[75]. Pokariu šią portretų galeriją papildė nauji sovietinių pirmūnų veidai, tik pateikiami išradingiau ir įspūdingiau: akcentuojant odos galanterijos kombinato „Raudonoji žvaigždė“ mašininkės Anelės Galinaitienės darbo rezultatus, į pirmąjį planą iškeliama raudona gairelė su įrašu

75 Marės Baltienės, Marijos Paukštienės, Jono Ščerbakovo, Vaclovo Kosciuškos ir skulptoriaus Broniaus Pundziaus fotografijos publikuotos laikraštyje *Tiesa*, 1940-09-29, Nr. 93; 1940-10-09, Nr. 101; 1940-08-28, Nr. 65.

„Geriausiam stachanovininkui“. Pavadinimas, beje, įrašytas jau fotografijoje, retušavus vaizdą ir panaikinus įrašą rusų kalba – taip informacija pritaikyta lietuviško žurnalo skaitytojui [**3**].

Idėjinę tiesą pagrįsdavo tokios temos kaip darbininkų ir valstiečių gyvenimo sąlygų gerinimas arba bendro Respublikos vaizdo kitimas. Vienas pirmųjų šios aktualijos reportažų pasirodė „Tiesoje“ 1940 m. rudenį, kai viena po kitos skelbtos fotografijos su komentarais: „Skurdžiųjų lūšnų gyventojai, kurie jau pradeda iš jų kraustytis į žmoniškus butus“, „Gana lūšnose gyventi. Kaune pradėti griauti buržuazijos sukurti skurdo lizdai. Juose vargusios darbininkų šeimos keliamos į ką tik pastatytus kultūringus butus“, „Vergijos lizdai galutinai panaikinti“[76]. Reportažų ciklo autorius fotografas Vytautas Augustinas komentavo, kad skubota kampanija buvo visiškai propagandinė – darbininkus perkėlė į nebaigtus ir apgyvendinti neparuoštus namus[77]. „Tiesoje“ deklaruojama tiesa įgavo naują prasmę: iš faktografinės ji pavirto idėjine, dėl kurios tapo pateisinamas melas ir klastotė.

„Tikroviškame“ gyvenimo atspindyje skleidėsi partinės idėjos, tačiau jos buvo pateikiamos kaip autentiška visuomenės – liaudies – pasaulėžiūra: „Sovietinis skaitytojas nori matyti laikraštyje turiningas, aiškias ir techniškai gerai atliktas fotoiliustracijas, ryškias ir įtikinamas nuotraukas, kurios, kaip ir visa kita medžiaga bolševikinėje spaudoje, mobilizuoja skaitytojus, padeda produktyviau darbuotis, moko statyti, kviečia pirmyn, naujiems žygdarbiams Tėvynės garbei.“[78] Kita vertus, ir pati liaudis, tiksliau – jos atstovai, viešai deklaravo, kad geresnės alternatyvos nėra ir negali būti: „Mes norime matyti tokius gyvenimo atvaizdus, kaip mes jį suprantame ir jaučiame, nes gyvenimas tik toks ir yra.“[79] Žinoma, čia kalbama ne apie egzistencinę estetiką, nes mintys ir jausmai buvo nukreipiami ne į momentinę kasdienybę, kurioje gausu atsitiktinumų

76 Tęstinis Vytauto Augustino fotoreportažas publikuotas laikraštyje *Tiesa*, 1940-09-12, Nr. 78; 1940-10-29, Nr. 118; 1940-10-30, Nr. 119; 1940-11-07, Nr. 126.

77 Iš autorės pokalbio su Vytautu Augustinu, Vilnius, 1997.

78 „О качестве газетных иллюстраций“, in: *Правда*, 1950-08-19, Nr. 231, p. 2; Юрий Екельчик, *Изобразительное мастерство в фотографии*, Москва: Госкиноиздат, 1951, p. 6, 7.

79 *Kompozitoriaus Jono Švedo įrašas Povilo Karpavičiaus spalvotų nuotraukų parodos* [*1953*] *atsiliepimų knygoje*, in: LLMA, f. 146, ap. 1, b. 137, l. 8.

[...]

[...]

Kūrybiniai procesai. Fotografijos raiška

2

Socrealizmo etapas: „meninio“ fotožurnalizmo metodai

2.1

23 Ilja Fišeris, *J. Vietlavas su šeima savo bute*, 1952

24 Vitas Luckus, iš albumo *Įspūdžiai*, 1986

Socrealistinės fotografijos kūrimo principai

Dėl specifinių raiškos metodų totalitarinė fotografija buvo pajėgi suteikti aiškias, taisyklingai artikuliuojamas, idėjines nuostatas. Jos leksika, sudaryta iš ikonografinių siužetų ir simbolių, buvo skirta mąstymo ir elgesio totalitarinėje valstybėje normų visumai išreikšti, altrealybei sukurti ir jos mitais pagrįstai istorijai „parašyti". Ukrainiečių politologas Georgijus Počepcovas pastebėjo, kad totalitarizmas, neįsileidžiantis alternatyvumo (tik vienas variantas, viena galima interpretacija), sukuria tam tikro tipo laikraščius, literatūrą, dailę, kiną, kurie atlieka ne tik ideologinę, bet ir hedonistinę funkciją[236]. Tačiau tokios rūšies gyvenimo malonumą buvo galima įpiršti tik infantiliam, į autonominį pasaulį teisės neturinčiam piliečiui. Tuo pat metu ugdyta ir kita jo savybė – anonimiškumas, t. y. priklausymas bendram tipui, nepretenduojant į asmenybės išskirtinumą. Tokį požiūrį diktavo visa unifikaciją ir kolektyvizmą skatinanti sistema, todėl „anonimizacija kaip kategorija yra tokių procesų kaip lygybė (kuri buvo tik deklaracijose) ir paslaptingumas (kuris nebuvo deklaruojamas, bet buvo įvestas į gyvenimą realiai) atspindys"[237]. Tačiau anonimiškumas nereiškė atsiskyrėliškumo, priešingai, kolektyvo (šeimos narių, bendradarbių, kaimynų) vykdoma kontrolė palengvindavo „prižiūrėtojų" darbą, nors motyvuodavo tokią globą, žinoma, apvertę vertes – juk pagal partijos nuostatas „žmogus galėjo atsiskleisti tik kolektyve. Jo nepriimdavo kaip atskiro atomo, jis turėjo teisę egzistuoti tik neperžengdamas socialinės molekulės ribų."[238] Tokią totalitarinės politikos socialinę orientaciją iliustruoja socrealistinė fotografija – ji tam išnaudojo ne tik turinio, bet ir formos konstravimą.

236 Георгий Почепцов, *Тоталитарный человек: Очерки тоталитарного символизма и мифологии*, Киев: Глобус, 1994, p. 15, 16.

237 *Ibid.*, p. 61.

238 *Ibid.*, p. 53.

Aiškiai ideologiniai uždaviniai fotografijos meno fronto darbuotojams buvo suformuluoti jau 1934 m. „Sovetskoje foto“ redakcijos. Reaguodama į Josifo Stalino pranešimą VKP(b) XVII (nugalėtojų) suvažiavime apie partijos vadovavimą kovai už visišką ir galutinį išsilaisvinimą iš senojo pasaulio ir naujos socialistinės visuomenės pergalę, ji sukūrė naują programinę strategiją: „mes turime fotografijos priemonėmis parodyti, kaip vyksta tas pergalės maršas į socializmą.“[239] Vienas svarbiausių fotožurnalistams keliamų reikalavimų buvo konkretumas, operatyvumas, fakto atvaizdavimas su „meniniu teisingumu“ ir tikslingas jo parodymas milijonams žmonių: „mūsų tikrovė suteikia neišsemiamą medžiagą meniniams fotokūriniams, bet kad jie būtų sukurti, reikia šią tikrovę suprasti, pažinti ir giliai pamatyti.“[240] Svarbiausiu fotografijos pranašumu tapo ne istorinis ir dokumentinis, o politinis ir propagandinis efektas. Intensyvų socializmo statybos tempą galėjo garantuoti tik visuomenės aktyvumas, todėl fotografija turėjo būti nukreipta į mases, ji turėjo pasiekti kiekvieno „statytojo“ sąmonę, t. y. tapti visuomeniška. Fotografas, kaip herojinio momento liudytojas, turėjo paisyti trijų pagrindinių sąlygų: išsamumo – kad nebūtų praleistas nė vienas būdingas istorinio vyksmo epizodas; teisingumo – kad įvykių eiga būtų atspindėta politiškai teisingai, atkreipiant dėmesį į piliečių organizuotą dalyvavimą visuose procesuose; tinkamos meninės formos – kad realybė būtų pateikiama išraiškingai, emocionalia forma[241].

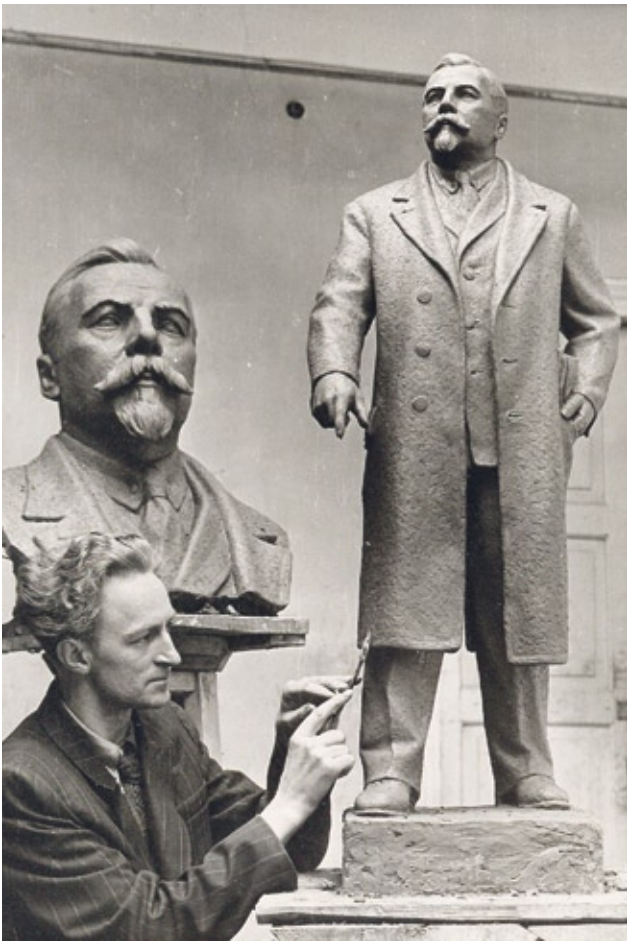
Kaip pagrindinė vertybė iškelta „meninė tiesa“, kurią socrealistinė fotografija turėjo sukurti dokumentalizmo pagrindu, tačiau ne tiesiogiai fiksuodama objektą ar sekdama spontanišką ir subjektyvų impulsą, o sąmoningai orientuodamasi į tikrovės kontekstą, išskirdama iš jo esminius reiškinius. „Socialistinio realizmo mene atsispindi dvasinė ir moralinė sovietinės visuomenės sveikata“[242], – tokia totalitarinės valstybės ideologų pozicija lėmė

239 „Директивы великого съезда – в основу всей работы“, in: *Советское фото*, 1934, Nr. 2, p. 1.

240 *Ibid.*, p. 2.

241 Л. Межеричер, „Героика, воплощенная в снимках“, in: *Советское фото*, 1934, Nr. 4–5, p. 6.

242 А. Зись, „О социалистическом реализме в искусстве фотографии“, in: *Советское фото*, 1965, Nr. 5, p. 20.



25 L. Binevičius, *Kauno Valstybinio taikomosios ir dekoratyvinės dailės instituto diplomantas Vladas Žuklys prie diplominio darbo – Vinco Mickevičiaus-Kapsuko paminklo projekto*, 1950

siaurą fotografijos paskirtį. Palyginti su Vakaruose nuo XIX a. fotografijoje plėtotu realizmu, pirmasis skirtumas, žinoma, buvo fotomenininko santykis su tikrove – ne kritinis, ne socialinis, bet ir ne reprezentacinis. Sovietų reikalavimas giliai ir išsamiai parodyti „tobulą" liaudies gyvenimą iškėlė savitos stilistinės leksikos meną. Jo novatoriškumas sietinas su tikslais – „kovoje už socialistinį pasaulio pertvarkymą", ir metodais – „tai ne tik naujas aukštesnis etapas pasaulio meninės kultūros istorijoje, bet ir naujas meninio mąstymo tipas"[243].

243 *Ibid.*, p. 23.

26 V. Vanagaitis, *Skulptoriai Napoleonas Petrulis ir Bronius Vyšniauskas kuria skulptūrinę kompoziciją „Pramonė ir statyba“ statomam Žaliajam tiltui*, Vilnius, 1951

Jo totalus (visose meno ir kultūros srityse) diegimas ypač ryškiai atsispindi V. Vanagaičio kadre – išraiškingoje dviguboje (skulptūros ir fotografijos) kompozicijoje: skulptoriai Napoleonas Petrulis ir Bronius Vyšniauskas 1951 m. statomam Žaliajam tiltui kuria skulptūrinę grupę „Pramonė ir statyba“ [**26**]. Vaizde gausu simbolinių sąsajų: tiek plastinės formos, tiek idėjinės išraiškos. Neįmanoma nuspėti, kaip tokie vaizdiniai veikė piliečių sąmonę ir ar jų autoriai tikėjo konstruojamais siužetais. Tikrasis santykis, suprantama, buvo nutylimas. Reta išimtis – įrašas ant L. Binevičiaus 1950 m. fotografijos [**25**], vaizduojančios Kauno Valstybinio taikomosios ir dekoratyvinės dailės instituto diplomantą Vladą Žuklį prie diplominio darbo – Vinco Mickevičiaus-Kapsuko paminklo projekto[244]. Kitoje originalo pusėje kažkas, veikiausiai vienas iš fotografiją spaudai rengusios „Švyturio“ redakcijos darbuotojų, įrašė: „Žmoniskalba, aš tau parodysiu iš kur kojos dygsta.“ Neadekvatus tam laikui ir situacijai iššūkis atidengia jokios propagandos neįveiktas, gilia „buržuazine“ erozija (pasak sovietinių ideologų) padengtas inteligentų sielas.

Rusų žurnalistas ir fotografijos istorikas Leonidas Volkovas-Lanitas, ir postalininiu laikotarpiu likęs ištikimas socrealizmo principams, apibendrino sovietinio fotomeno esmę ir skyrė pagrindinę – komunizmo statytojo – temą. Kreipdamasis į sovietinius fotografus, jis apeliavo į pilietinę pareigą laikytis „Komunistų partijos manifesto“ ir jausti laiko pulsą. L. Volkovas-Lanitas buvo tvirtai įsitikinęs, kad liaudiškumo ir partiškumo principais pagrįstas socialistinio realizmo metodas yra pats objektyviausias, suteikiantis galimybę sukurti idėjinį ir humanistinį meno kūrinį, tačiau įtikinamam įvaizdžiui sukurti, be idėjinio pamato, būtinos ir estetinės ypatybės. Remdamasis Friedrichu Engelsu, rusų teoretikas teigė, kad „sintezė, reiškinių tipizavimas sustiprina idėjinį emocinį fotografijos poveikį. Apibendrinimas, išsaugant atskirų detalių autentiškumą, garantuoja „tipiškų charakterių tipiškose situacijose“ tikrumą.“[245] Fotomenininko pašaukimas tiesiogiai sietas su politiniais šalies interesais, įpareigojant kūrybinę asmenybę

244 Fotografija publikuota žurnale *Švyturys*, 1950, Nr. 12; originalas, in: LLMA, f. 51, ap. 2, b. 45, l. 1.

245 Леонид Волков-Ланнит, „Строитель коммунизма – ведущая тема советского фотоискусства“, in: *Советское фото*, 1962, Nr. 2, p. 2.

paklusti totalitarinio režimo reikalavimams ir prie jų prisitaikyti. Fotografija, beje, tokį spaudimą patyrė labiausiai, nes iš kitų meno sričių išsiskyrė dokumentišku funkcionalumu.

Reikia pripažinti, kad fotografija, kaip propagandinė priemonė, valdžios buvo išnaudojama visais laikais ir ne tik totalitarinio režimo valstybėse. Vienas pavyzdžių – amerikiečių fotografo Walkerio Evanso priešinimasis politiniam užsakymui, kai iš jo reikalavo tikslingų propagandinių iliustracijų apie Amerikos ūkininkų socialinę padėtį Didžiosios depresijos metais[246]. Fotodokumentavimo projektą koordinavusios Persikėlimo reikalų administracijos (*Resettlement Administration*) Istorijos skyriaus vadovas Roy Strykeris, būdamas populistas ir fotografiją suprasdamas tik kaip beasmenio reportažo perteikimo priemonę, nepaisė W. Evanso autorinių (nešališkų ir apolitiškų) principų ir pateikdavo fotografui tokius užsakymus kaip šis: „Pasistenk mums padaryti keletą mielų „saldžių" [*sirupy*] kaimiškų scenų ir bendresnio peizažo vaizdų, skirtų viršeliams."[247] Situacija analogiška Antano Sutkaus patirčiai sovietinėje žiniasklaidoje, kai „Literatūros ir meno" redaktorius Vacys Reimeris jo taip pat paprašydavo įspūdingų iliustracijų: „Duok nuotrauką pavasariniam viršeliui, ir kad būtų – oho!"[248] Tiesa, mažinant programos biudžetą, W. Evansas buvo pirmas iš darbo atleistas fotografas, nes taip ir nesugebėjo prisitaikyti prie keliamų ideologinių reikalavimų. Fotografo nuostatas išreiškia jo rankraštinis memorandumas: „Niekada jokiomis aplinkybėmis nedaryti jokių panašių dalykų. Nedaryti fotografinių ataskaitų arba padienio darbo Vyriausybei arba kam nors iš Vyriausybės, kad ir kokia būtų įtaka, – tik gryną vaizdavimą, o ne propagandą.

246 1935–1937 m. fotografas Walkeris Evansas dalyvavo fotodokumentavimo projekte, koordinuotame Persikėlimo reikalų administracijos, kuri vėliau buvo renovuota į Ūkio apsaugos administraciją (*Farm Security Administration*) ir vykdė Franklino Roosevelto politikos programą (*Roosevelt Administration's New Deal*); *Walker Evans: Public Photographs 1935–1937*, [exhibition, Art Gallery, 20 March – 24 April 1998, curated by Bruce Jackson, Samuel P. Capen], Buffalo: State University of New York at Buffalo, 1998.

247 Roy Strykerio laiškas Walkeriui Evansui, datuojamas 1936 m. gruodžiu – 1937 m. sausiu; Jerry L. Thompson, John T. Hill, *Walker Evans at Work*, New York: Harper and Row, 1982, p. 118, 119.

248 „Fotografija – žmogaus sugalvotas būdas sustabdyti laiką", in: *Lietuvos rytas*, 1999-07-13, priedas *Mūzų malūnas*, p. 1, 2.

27 Vytautas Stanionis, *Gegužės pirmosios demonstracija Alytuje*, 1954

Vertė ir, jeigu pageidaujate, net propagandinė reikšmė Vyriausybei slypi pačioje ataskaitoje, kuri ilgalaikėje perspektyvoje pasirodys kaip išmintingas ir toliaregiškas darbas. Jokios politikos, kad ir kas būtų."[249] Šias savo nuostatas W. Evansui pavyko įgyvendinti 1936 m. kartu su rašytoju Jamesu Agee vykdant žurnalo „Fortune" projektą. Visuomeninės sąžinės vardą turėjusio amerikietiškojo verslo žurnalo redakcija gana atsargiai sutiko autorių surinktą atvirą ir kritišką medžiagą apie fermerių gyvenimą Amerikos pietryčiuose, tačiau 1941 m. jų knyga „Let Us Now Praise Famous Men" (liet. „O dabar pašlovinkime įžymybes") vis dėlto buvo išleista. 1960 m. ji buvo perleista ir pripažinta populiariausia dėl autentiškų šalies ekonominės ir socialinės situacijos atodangų.

Ši analogija iliustruoja politinių užsakymų pragmatizmą, kai, prisidengiant valstybės interesais, niveliuojamas objektyvumas, etika ir individualus kūrybinis požiūris. Tačiau ji taip pat parodo, kad asmenybė demokratijos sąlygomis turi galimybę pasirinkti ir išreikšti savo nuomonę, kuri ne visada sutampa su oficialiąja, o sovietinėje šalyje alternatyvaus kelio nėra. Reta išimtis Lietuvos

249 Jerry L. Thompson, John T. Hill, *op. cit.*, p. 112.

pokario fotografijoje – Alytaus fotožurnalisto Vytauto Stanionio kūryba [**27**]. Dailėtyrininkė Agnė Narušytė, ištyrusi laikraštyje „Tarybinė Dzūkija“ nuo 1950 m. publikuotas V. Stanionio fotografijas, atkreipia dėmesį į netipišką anam laikui stilistinę kalbą: „Nedramatizuodamas Stanionis vis dėlto užfiksavo savo laiko sudėtingumą ir, pripažinkime, dramatizmą. Lyg tarp kitko mestas žvilgsnis, prasiskverbęs pro renginio režisūrą ir pavertęs ją niekais, lyg paklūstant valdžiai vykdytas projektas, lyg netyčia išplaukęs vaizdas – ir optimistiška tarybinė ramybė sutrinka. Ne akivaizdžiai – nes taip negalima, – tik žiūrovo galvoje.“[250] Provincijoje dirbusio fotografo žmogiškas požiūris į aplinką (santūriai išreikšta atjauta, dėmesys fotografuojamam įvykiui ar žmogui) rodo, kad autorius nepaisė socrealizmo principų, arba tiksliau – juos kūrybiškai išplėtojo, o laikraščio redakcija toleravo tokią autorinę raišką, kuri gal ir neatitiko įprastų trafaretinių schemų, tačiau ir neigiamo politinio rezonanso sukelti negalėjo.

Nors Sovietų Sąjungoje aršaus totalitarizmo fotografijos raišką buvo bandoma ir vėliau išsaugoti senais pagrindais, fotografijos leksika kito, ir ją santykinai galima diferencijuoti pagal tris stilistines bangas: stalininiu laikotarpiu klestėjo socrealistinis fotožurnalizmas, postalininiais metais dominavo socialinio peizažo kūrimas humanistinės estetikos pagrindais, o paskutiniu sovietmečio dešimtmečiu pradėjo reikštis nebesuvaldomi eksperimentavimo ir konceptualizavimo procesai, prieštaraujantys totalitarinio meno prigimčiai ir paskirčiai.

Altrealybės elementai

Altrealybės, arba fotografijos laiko ir erdvės, kūrimas J. Stalino valdymo metais primena žaidimą su kaladėlėmis – vaizdo kompoziciją sudaro privalomi elementai, iš kurių dėliojami bokštai, statomos paprastos ir sudėtingesnės konstrukcijos, išgaunamos originalios variacijos, bet kūrybingumą vis tiek riboja kaladėlių forma, prie kurios tenka derinti jungtis. Tačiau tik taip ir pasiekiamas „smėlio dėžės“ efektas, kai filtruojama realybės materija

250 Agnė Narušytė, „Tas ir ne tas pokaris: Vytauto Stanionio fotografijų albumas“, in: *7 meno dienos*, 2003-06-06.

[...]

[...]

Svarbesni Lietuvos fotografijos įvykiai

1940

Vilniuje surengta jungtinė Lietuvos fotomėgėjų draugijos ir Lietuvos matininkų ir kultūrtechnikų sąjungos Fotosekcijos paroda.

Vidaus reikalų ministro nutarimu „Dėl visų iki 1940 m. birželio 20 d. įregistruotų draugijų ir jų skyrių veiklos sustabdymo“ nutraukta Lietuvoje veikusių fotografijos organizacijų veikla.

Lietuvos Respublikos telegramų agentūra ELTA reorganizuota į sovietinę.

1952

„Švyturio“ redakcijos iniciatyva surengta pirmoji kolektyvinė žurnalistinės fotografijos paroda.

1953

Vilniuje surengta pirmoji pokariu personalinė (Povilo Karpavičiaus) spalvotosios meninės fotografijos paroda.

1958

Lietuvos SSR žurnalistų sąjungoje įkurta Fotografijos sekcija.

Vilniuje surengta pirmoji kolektyvinė meninės fotografijos paroda.

1961

Išleista Povilo Karpavičiaus knyga „Spalvotosios fotografijos praktika“.

1963

Įkurtas Kauno fotoklubas.

1965

Surengta pirmoji Kauno fotoklubo mėgėjų meninės fotografijos paroda.
Išleistas Romualdo Rakausko ir Antano Sutkaus fotoalbumas „Vilniaus šiokiadieniai“.

1966

Organizuota Lietuvos fotoklubų taryba.
Įkurtas Šiaulių fotoklubas.

1967

Pradėtas leisti žurnalas „Nemunas“.
Pradėtas leisti metraštis „Lietuvos fotografija“.
Įkurtas Panevėžio fotoklubas.

1968

LSSR dailės muziejuje surengta keturių fotožurnalistų – Algimanto Kunčiaus, Viliaus Naujiko, Romualdo Rakausko ir Antano Sutkaus – paroda.

1969

Vilniaus dailės parodų rūmuose surengta meninės fotografijos paroda „Lietuva – 69“.
Įkurtas Klaipėdos fotoklubas.
Įsteigta Lietuvos fotografijos meno draugija.
Maskvoje surengta Lietuvos fotografijos (Mariaus Baranausko, Vitalijaus Butyrino, Algimanto Kunčiaus, Vito Luckaus, Aleksandro Macijausko, Antano Miežansko, Romualdo Rakausko, Liudviko Ruiko ir Antano Sutkaus) paroda „9 Lietuvos fotografai“.
Išleistas Algimanto Kunčiaus albumas „Senojo Vilniaus vaizdai“.

1970

Plateliuose atidaryta pirmoji fotografijos paroda „Žmogus ir žemė“.
Šiauliuose įvyko pirmasis fotografų seminaras.
Vilniaus dailės parodų rūmuose surengta pirmoji tarptautinė meninės fotografijos paroda „Ji ir jis“.
Lietuvos fotografai dalyvavo pirmą kartą JAV Sovietų Sąjungos surengtoje fotografijos parodoje „Sovietų Sąjunga šiandien. SSRS fotografija ’70“ (*Soviet Union Today. USSR Photo ’70*).

1971

Kaune, Šiauliuose ir Panevėžyje įsteigti Lietuvos fotografijos meno draugijos skyriai.

1972

Leningrade surengta didžiausia sovietmečiu lietuvių fotografijos paroda (eksponuoti 72 autorių 724 darbai).

1973

Atidaryta Vilniaus fotografijos galerija.
Šiauliuose įkurtas Fotografijos muziejus.
Nidoje pradėta rengti kasmečius fotografijos seminarus.

1974

Įvyko Lietuvos fotografijos meno draugijos pirmasis suvažiavimas.

1976

Vilniuje surengta pirmoji jaunųjų fotografų (Romualdo Požerskio, Virgilijaus Šontos ir kt.) paroda.
Išleistas Mariaus Baranausko, Romualdo Rakausko, Liudo Ruiko ir Antano Sutkaus albumas „Tarybų Lietuva“.

1977

Lietuvos fotografijos meno draugijoje įsteigta Jaunųjų fotomenininkų sekcija.

1978

Vilniuje surengta antroji jaunųjų fotografų (Mildos Drazdauskaitės, Romo Juškelio, Aleksandro Ostašenkovo, Vytauto V. Stanionio ir kt.) paroda.

1979

Atidaryta Kauno fotografijos galerija.

1980

Įvyko Lietuvos fotografijos meno draugijos antrasis suvažiavimas.

Vilniuje surengta trečioji jaunųjų fotografų (Algirdo Šeškaus, Alfonso Budvyčio, Vytauto Balčyčio, Remigijaus Pačėsos, Violetos Bubelytės ir kt.) paroda.

Išleista Povilo Karpavičiaus knyga „Fotografijos vadovas“.

1982

Vilniuje surengta ketvirtoji jaunųjų fotografų (Klaudijaus Driskiaus, Algimanto Maldučio, Viktoro Trublenkovo ir kt.) paroda.

1983

Vilniuje surengta pirmoji fotografijos ir tapybos (Algirdo Šeškaus ir Raimundo Sližio) paroda.

1985

Vilniuje surengta penktoji jaunųjų fotografų (Arūno Kulikausko, Alvydo Lukio, Sauliaus Saladūno, Gintauto Stulgaičio, Gintauto Trimako, Rimaldo Vikšraičio ir kt.) paroda.

Kauno „Santakos“ kino teatre surengta pirmoji „plėšriųjų sekcijos“ paroda „Autoportretas ir natiurmortas“.

1986

Vilniaus dailės parodų rūmuose surengta pirmoji dailės ir fotografijos paroda „Žmogus ir aplinka“.

Įvyko Lietuvos fotografijos meno draugijos trečiasis suvažiavimas.

Kaune surengta Baltijos respublikų jaunųjų fotografų paroda.

Vilniuje surengta šeštoji jaunųjų fotografų (Sauliaus Paukščio, Raimundo Urbono, Remigijaus Zolubo ir kt.) paroda.

Išleistas Romualdo Rakausko albumas „Žydėjimas“.

1987

Vilniaus dailės parodų rūmuose surengta pirmoji fotografijos paroda „Portretas“.

Lietuvos fotografai dalyvavo Budapešte surengtoje tarptautinėje parodoje „Šiuolaikinis menas“ (*Art of Today*).

1988

Surengta septintoji jaunųjų fotografų (Remigijaus Treigio ir kt.) paroda.

1989

Lietuvos fotografijos meno draugijos pagrindu įsteigta Lietuvos fotomenininkų sąjunga.

Vilniaus dailės parodų rūmuose surengta pirmoji Lietuvos fotomenininkų sąjungos ir išeivijos fotografų paroda.

Santrumpos

LCVA – Lietuvos centrinis valstybės archyvas
LDM – Lietuvos dailės muziejus
LFMD – LSSR fotografijos meno draugija
LFS – Lietuvos fotomenininkų sąjunga
LYA – Lietuvos ypatingasis archyvas
LLMA – Lietuvos literatūros ir meno archyvas
ŠAM – Šiaulių „Aušros“ muziejus
VDKM – Vytauto Didžiojo karo muziejus

Šaltinių ir literatūros sąrašas

Archyviniai dokumentų šaltiniai

LCVA, f. 853, laikraščio *Komjaunimo tiesa* redakcija (1940–1990)
LCVA, f. R-62, laikraščio *Tiesa* redakcija (1940–1990)
LCVA, f. R-257, laikraščio *Tarybų Lietuva* redakcija (1940–1941)
LCVA, f. R-550, Lietuvos telegramų agentūra prie LSSR Ministrų Tarybos (ELTA) (1940–1990)
LDM archyvas, f. 1, Lietuvos dailės muziejaus veiklos dokumentai
LYA, f. K-1, LSSR valstybės saugumo komitetas (KGB)
LYA, f. V-102, LSSR vidaus reikalų ministerijos (MVD) Milicijos valdybos Pasų registracijos skyrius (PRS)
LLMA, f. 45, laikraščio *Literatūra ir menas* redakcija (1953–1989)
LLMA, f. 51, žurnalo *Švyturys* redakcija (1949–1990)
LLMA, f. 77, žurnalo *Jaunimo gretos* redakcija (1944–1986)
LLMA, f. 116, žurnalo *Kultūros barai* redakcija (1965–1991)
LLMA, f. 146, LSSR dailininkų sąjunga (1940–1988)
LLMA, f. 287, žurnalo *Nemunas* redakcija (1967–1989)
LLMA, f. 350, LSSR dailės fondas (1945–1990)
LLMA, f. 476, Kultūros švietimo įstaigų komitetas prie LSSR Ministrų Tarybos (1944–1953)
LLMA, f. 501, LSSR žurnalistų sąjunga (1957–1989)
LLMA, f. 503, LSSR fotografijos meno draugija (1969–1988)

Archyviniai fotografijų šaltiniai

Algimanto Kunčiaus asmeninis archyvas
Algirdo Šeškaus asmeninis archyvas
Antano Sutkaus asmeninis archyvas
Genocido aukų muziejaus fotografijų rinkinys
Gintauto Trimako asmeninis archyvas
Iljos Fišerio negatyvų kolekcija
Lietuvos centrinio valstybės archyvo Fotodokumentų skyriaus fondas
Lietuvos dailės muziejaus istorinės ir meninės fotografijos rinkiniai
Lietuvos fotomenininkų sąjungos fotografijų archyvas
Lietuvos literatūros ir meno archyvo žurnalų *Kultūros barai*, *Nemunas*, *Švyturys*, laikraščio *Literatūra ir menas* redakcijų fondai
Šiaulių „Aušros“ muziejaus Fotografijos skyriaus rinkinys
Vilniaus miesto savivaldybės Kultūros paveldo skyriaus archyvas

Publikuoti dokumentų šaltiniai

Fotografijos parodų metraštis, 1986, Vilnius: Lietuvos SSR fotografijos meno draugija, 1988.
Lietuvos kultūra sovietinės ideologijos nelaisvėje 1940–1990: Dokumentų rinkinys, sud. Juozapas Romualdas Bogušauskas,

Arūnas Streikus, Vilnius: Lietuvos gyventojų genocido ir rezistencijos tyrimo centras, 2005.
Sniečkus Antanas, *Stiprinkime spaudos ryšį su masėmis*: Pranešimo pirmajame respublikiniame darbininkų ir valstiečių korespondentų suvažiavime sutrumpinta stenograma ir kita suvažiavimo medžiaga, Vilnius: „Tiesos" leidykla, 1949.

Publikuoti fotografijų šaltiniai

36 kadrai. Raimundas Urbonas, sud. Ignas Kazakevičius, Klaipėda: Klaipėdos kultūrų komunikacijų centras „Kultūrpolis", Lietuvos fotomenininkų sąjungos Klaipėdos skyrius, 2009.
Aleksandras Macijauskas: [*Fotografijų*] *rinktinė*, sud. Aleksandras Macijauskas, Vilnius: Vaga, 2003.
Alfonsas Budvytis, 1949–2003: Monografija, sud. Raminta Jurėnaitė, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjungos fotografijos fondas, 2006.
Another Russia: Through the Eyes of the New Soviet Photographers, ed. by Daniela Mrazkova and Vladimír Remeš, introduction by Ian Jeffrey, London: Thames and Hudson, 1986.
Balys Buračas, sud. Virgilijus Juodakis, Vilnius: Vaga, 1971.
Budvytis Alfonsas, *Fotoparoda*: [Katalogas-fotografijų rinkinys], Vilnius: LTSR meno darbuotojų rūmai, 1983.
Butyrinas Vitalijus, *Terra incognita*, [Vilnius]: Vyzdys, 2000.
Cartier-Bresson Henri, *Europeans*, London: Thames and Hudson, 1997.
Fotografen aus der UdSSR, Baden-Baden: Presse Informations Agentur Gesellschaft mbH, 1982.
Interpress-Foto 1960: Ausstellungskatalog, Herausgegeben vom Verband Deutscher Journalisten, Text Bernt von Kügelgen, Berlin, Halle, S: VEB Fotokinoverlag, 1960.
Juškelis Romas, *Kauno pasakojimai / Tales of Kaunas*, [Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2008].
Kauno fotoklubo pirmoji meninės fotografijos paroda: [Katalogas], Kaunas: Kauno fotoklubas, 1965.
Kelio pradžia: Kauno aklųjų mokykla-internatas, fotografijos Antano Sutkaus, Vilnius: Mintis, 1968.
Kunčius Algimantas, *Senojo Vilniaus vaizdai*, Vilnius: Mintis, 1969.
Kunčius Algimantas, *Susitikimai*, Vilnius: Mintis, 1984.
Levinas Chanonas, *Gyvenimo žingsniai*: Fotografijų rinktinė, red. komisija: Virgilijus Juodakis, Algimantas Kunčius ir kt., Vilnius: Mintis, 1983.
Lietuva – 69: Lietuvos fotografijos meno paroda: Katalogas, Vilnius: Lietuvos draugystės ir kultūrinių ryšių su užsienio šalimis draugija, 1969.
Lietuva šalis gražioji, Vilnius: Valstybinė politinės ir mokslinės literatūros leidykla, 1960.
Lietuvos fotografija. 1981–1982, sud. Antanas Sutkus, Vilnius: Mintis, 1986.
Lietuvos fotografija. 1983–1984, sud. Antanas Sutkus, Milda Šeškuvienė, Vilnius: Mintis, 1987.
Lietuvos fotografija, sud. Sigitas Krivickas, Vilnius: Vaga, 1967.
Lietuvos fotografija, sud. Virgilijus Juodakis, Vilnius: Vaga, 1969
Lietuvos fotografija, sud. Skirmantas Valiulis, Vilnius: Vaga, 1971.
Lietuvos fotografija, sud. Julius Vaicekauskas, Vilnius: Vaga, 1974.

Lietuvos fotografija, sud. Romualdas Pačėsa, Vilnius: Vaga, 1978.
Lietuvos fotografija, sud. Algirdas Gaižutis, Vilnius: Mintis, 1981.
Lietuvos fotografija: Vakar ir šiandien '05 / Lithuanian Photography: Yesterday and Today '05, sud. Margarita Matulytė, Skirmantas Valiulis, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2005.
Lietuvos fotografija: Vakar ir šiandien '06 / Lithuanian Photography: Yesterday and Today '06, sud. Margarita Matulytė, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2006.
Lietuvos fotografija: Vakar ir šiandien '07 / Lithuanian Photography: Yesterday and Today '07, sud. Margarita Matulytė, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2007.
Lietuvos fotografija: Vakar ir šiandien '08 / Lithuanian Photography: Yesterday and Today '08, sud. Margarita Matulytė, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2008.
Lietuvos Tarybų Socialistinė Respublika. 1940–1950 [viršelyje – *Tarybų Lietuva*], Vilnius, 1950.
Luckus Vitas, *The Hard Way: Photographer, Lithuania 1943–1987*, ed. by Tanya Luckiene, Kilchberg: Ed. Stemmle, 1994.
Macijauskas Aleksandras, *Paskutinė knyga / The Last Book*: Fotografijų rinktinė 2, [Kaunas]: „Arx Baltica" spaudos namai, 2007.
Macijauskas Aleksandras, *Ratas / The Wheel*: Fotografijų rinktinė 3, [Kaunas]: Lietuvos fotomenininkų sąjungos Kauno skyrius, 2010.
Matutis Anzelmas, Vytautas Stanionis, *Dainava*, Vilnius: Valstybinė politinės ir mokslinės literatūros leidykla, 1958.
Mikhailov Boris, *Yesterday's Sandwich*, London: Phaidon, 2009.
Mikhailov Boris, *Unfinished Dissertation*, Zürich: Scalo Publishers, 1999.
Nemunas, 1967–1989.
Požerskis Romualdas, *Atlaidai / Lithuanian Pilgrimages*, ed. by Algimantas Kezys, Chicago (Ill.): Loyola University Press, 1990.
Rakauskas Romualdas, Antanas Sutkus, *Šalis ta Lietuva vadinas*, Vilnius: Mintis, 1970.
Rakauskas Romualdas, Antanas Sutkus, *Vilniaus šiokiadieniai*, Vilnius: Mintis, 1965.
Rakauskas Romualdas, *Fotografijos*, sud. Agnė Narušytė, Vilnius: E. Karpavičiaus leidykla, 2009.
Rakauskas Romualdas, *Žydėjimas*, Vilnius: Mintis, 1986.
Respublikinės meninės fotografijos parodos kaimo tematika katalogas, sud. Jonas Ramoška, Plungė: Periodika, 1970.
Soviet Union Today. USSR Photo '70: [Parodos katalogas], Moscow: The Novosti Press Agency, [1970].
Straukas Vaclovas, *Fotografijos*, sud. Remigijus Treigys, Klaipėda: Lietuvos fotomenininkų sąjungos Klaipėdos skyrius, 2007.
Sutkus Antanas, *Kasdienybės archyvai 1959–1993 / Daily Life Archives 1959–1993: Nepublikuotos fotografijos*: [Fotoalbumas], Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2003.
Sutkus Antanas, *Lazdynai*: [Fotografijų rinkinys], Vilnius: Mintis, 1975.
Sutkus Antanas, *Retrospektyva / Retrospective*, sud. Margarita Matulytė, Vilnius: Sapnų sala, 2009.
Šeškus Algirdas, *Archyvas* (*Pohulianka*), sud. Margarita Matulytė, Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, 2010.

Šonta Virgilijus, *Fotografijos 1952–1992*, sud. Romualdas Požerskis, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2002.
Švyturys, 1943–1953.
Tarybų Lietuva: [Fotoalbumas], fotografijos Marijono Baranausko, Romualdo Rakausko, Antano Sutkaus, Liudo Ruiko, Vilnius: Mintis, 1976.
The Family of Man: The Greatest Photographic Exhibition of All Time, New York: Museum of Modern Art, 1955.
Tiesa, 1940–1941.
Vaišnys Andrius, *Naujosios Romuvos fotografija*, t. 1, Vilnius: Vilniaus universitetas, 2007.
Vilnius, 1944: Jano ir Janušo Bulhakų fotografijų archyvas, sud. Margarita Matulytė, Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, 2009.
Vytautas Stanionis: Fotografijos, 1945–1959, sud. Vytautas V. Stanionis, Saulius Žukas, Vilnius: Baltos lankos, 2002.
XII. ifo. XII. Internationale Fotoschau der Ostseestaaten, Norwegens und Islands, redaktion Irmgard Willumelis, Rostock: Zentrale Kommission Fotografie im Kulturbund der DDR, Mitglied der FIAP, 1976.
9 фотографов Литвы: [Katalogas], Каунас: Каунасский государственный исторический музей, Каунасский дворец культуры профсоюзов, 1969.
Советское фото, 1957–1990.

Literatūra

Aninskis Levas, *Saulė šakose*: Apybraižos apie lietuvių fotografiją, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2009.
Apie kai kuriuos bolševikinės spaudos uždavinius: Paskaitos, Vilnius: „Tiesos“ leidykla, 1947.
Astachovas Ivanas, *Apie meno ir literatūros specifiką*, Vilnius: Valstybinė politinės ir mokslinės literatūros leidykla, 1954.
Baliutytė Elena, *Laiko įkaitė ir partnerė: Lietuvių literatūros kritika 1945–2000*, Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, 2002.
Baudrillard Jean, *Simuliakrai ir simuliacija*, Vilnius: Baltos lankos, 2002.
Bauman Zygmunt, *Postmodern Ethics*, Oxford: Blackwell Publishing, 1993.
von Brauchitsch Boris, *Mała historia fotografii*, Warszawa: Wydawnictwo Cyklady, 2004.
Camus Albert, *Maištaujantis žmogus*, Vilnius: Kronta, 2006.
Dawson Richard E., Kenneth Prewitt, *Political Socialization*: An Analytic Study, Boston: Little, Brown and Co., 1969.
Dumont Louis, *Esė apie individualizmą: Modernioji ideologija antropologiniu požiūriu*, Vilnius: Baltos lankos, 2002.
Dzirkals Lilita, Thane Gustafson, A. Ross Johnson, *The Media and Intra-Elite Communication in the USSR*, Rand Report No. R-2869, Santa Monica: Rand Corporation, September 1982.
Flusser Vilém, *Towards a Philosophy of Photography*, London: Reaktion Books, 2005.
Friedrich Carl J., Zbigniew K. Brzezinski, *Totalitarian Dictatorship and Autocracy*, New York: Praeger, 1968.
Gaižutytė-Filipavičienė Žilvinė, *Pierre'as Bourdieu ir socialiniai meno žaidimai*, Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2005.
Goldman Robert, Stephen Papson, *Sign Wars: The Cluttered Landscape of Advertising*, New York: The Guilford Press, 1996.

Hollander Gayle Durham, *Soviet Political Indoctrination: Developments in Mass Media and Propaganda since Stalin*, New York: Praeger, [1972].
Jameson Fredric, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, NC: Duke University Press, 1991.
Jurecki Krzysztof, *Fotografia polska lat 80-tych*, Łódź: Łódzki Dom Kultury, 1989.
Kavolis Vytautas, *Civilizacijų analizė*, Vilnius: Baltos lankos, 1998.
Keliuotis Juozas, *Mano autobiografija*: Atsiminimai, Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla, 2003.
Krivickas Sigitas, *Fotografijos menas ir tikrovė*, Vilnius: LSSR fotografijos meno draugija, 1979.
Krivickas Sigitas, *Trys rakursai*, Vilnius: Mintis, 1981.
MacIver Robert, *The Web of Government*, New York: The Macmillan Company, 1947.
Michelkevičius Vytautas, *LTSR fotografijos meno draugija: Vaizdų gamybos tinklas*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2011.
von Mises Ludwig, *Socialism: An Economic and Sociological Analysis*, Indianapolis: Liberty Classics, 1981.
Moholy-Nagy László, *Malerei, Fotografie, Film*, Bauhausbücher, 8, München: Albert Langen Verlag, 1927.
Narušytė Agnė, *Nuobodulio estetika Lietuvos fotografijoje*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2008.
Norkus Zenonas, *Kokia demokratija, koks kapitalizmas? Pokomunistinė transformacija Lietuvoje lyginamosios istorinės sociologijos požiūriu*: Mokslinė monografija, Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 2008.
Pipes Richard, *Communism: The Vanished Specter*, Oslo: Scandinavian University Press; Oxford: Oxford University Press, 1994.
Remington Thomas F., *Soviet Public Opinion and the Effectiveness of Party Ideological Work*, Pittsburgh, Pa: Russian and East European Studies Program, University of Pittsburgh, 1983.
Remington Thomas F., *The Truth of Authority: Ideology and Communication in the Soviet Union*, Pittsburgh, Pa: University of Pittsburgh Press, 1988.
Sobota Adam, *Konceptualność fotografii*, Bielsko-Biała: Galeria Bielska BWA, 2004.
Sontag Susan, *Apie fotografiją*, Vilnius: Baltos lankos, 2000.
Šliogeris Arvydas, *Lietuviškosios paraštės*, Vilnius: Vilniaus universitetas, 2011.
The Concise Focal Encyclopedia of Photography: From the First Photo on Paper to the Digital Revolution, ed. by Michael R. Peres, Mark Osterman, Grant B. Romer, Nancy M. Stuart, J. Tomas Lopez, Amsterdam: Focal Press, 2008.
Thompson Jerry L., John T. Hill, *Walker Evans at Work*, New York: Harper and Row, 1982.
Valiulis Skirmantas, Stanislovas Žvirgždas, *Fotografijos slėpiniai*, Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, [t. 1], 2002; [t. 2], 2006.
Zubkova Jelena, *Pabaltijys ir Kremlius. 1940–1953*, Vilnius: Mintis, 2010.
Аннинский Лев, *Очерки о Литовской фотографии*: Методическое пособие, Вильнюс: Общество фотоискусства Литовской ССР, 1984.
Борев Владимир, *Фотография в структуре массовой коммуникации* (*на материалах*

литовской школы художественной фотографии), Вильнюс: Минтис, 1986.
Вартанов Анри, *Фотография: Документ и образ*, Москва: Планета, 1983.
Волков-Ланнит Леонид, *Искусство фотопортрета*, Москва: Искусство, 1967; 1974; 1987.
Волокитина Татьяна, Галина Мурашко, Альбина Носкова, Татьяна Покивайлова, *Москва и Восточная Европа. Становление политических режимов советского типа* (*1949–1953*): Очерки истории, Москва: Российская политическая энциклопедия, 2002.
Геллер Михаил, *Машина и винтики: История формирования советского человека*, London: Overseas Publications Interchange Ltd, 1985.
Голомшток Игорь, *Тоталитарное искусство*, Москва: Галарт, 1994.
Горяева Татьяна, *Политическая цензура в СССР: 1917–1991 гг.*, Москва: Российская политическая энциклопедия, 2002.
Громов Евгений, *Сталин: Власть и искусство*, Москва: Республика, 1998.
Демин Виктор, *Цветение земли: Книга о тринадцати литовских фотографах*, Москва: Искусство, 1987.
Екельчик Юрий, *Изобразительное мастерство в фотографии*, Москва: Госкиноиздат, 1951.
Истины творчества: Стенограммы обсуждения выставок литовской фотографии, посвященных 60-летию советской фотографии, проводившегося Всесоюзным научно-исследовательским институтом искусствознания Министерства культуры СССР и редакцией журнала „Советское фото“, Вильнюс: Общество фотоискусства Литовской ССР, 1980.
Мир фотографии: [Сборник], сост. Валерий Стигнеев, Александр Липков, Москва: Планета, 1989.
Михалкович Валентин, *Изобразительный язык средств массовой коммуникации*, Москва: Наука, 1986.
Михалкович Валентин, Валерий Стигнеев, *Поэтика фотографии*, Москва: Искусство, 1989.
Моголи-Наги Ласло, *Живопись или фотография*, Библиотека журнала *Советское фото*, 28, Москва: Акционерное издательское общество „Огонек“, 1929.
Морозов Сергей, *Искусство видеть: Очерки из истории фотографии стран мира*, Москва: Искусство, 1963.
Наппельбаум Моисей, *От ремесла к искусству: Искусство фотопортрета*, Москва: Искусство, 1958.
Паперный Владимир, *Культура 2*, Москва: Новое литературное обозрение, 1996.
Почепцов Георгий, *Тоталитарный человек: очерки тоталитарного символизма и мифологии*, Киев: Глобус, 1994.
Принцип визуализации в истории культуры: Сборник материалов научно-теоретического семинара памяти Андрея Тарковского, выпускаемый к 75-летию со дня его рождения, Шуя: Шуйский государственный педагогический университет, ИООО „Киноассоциация“, 2007.
Серс Филипп, *Тоталитаризм и авангард*, Москва: Прогресс-Традиция, 2004.
Стигнеев Валерий, *Век фотографии. 1894–1994: Очерки истории отечественной фотографии*, Москва: КомКнига, 2005.
Хрущев Никита, *За тесную связь литературы и искусства с жизнью народа*, Москва: Госполитиздат, 1957.

Straipsniai iki 1990 metų

Andriuškevičius Alfonsas, „A. Šeškaus ir R. Sližio kūryba – drauge“, in: *Kultūros barai*, 1983, Nr. 10, p. 79.

Baranauskaitė Audronė, „Vilties ir nerimo fotografija: Vilniaus fotografijos galerijoje atidaryta fotografijos paroda „Sąjūdis“, in: *Komjaunimo tiesa*, 1988-10-21.

Česnulevičius J., „Lankytojas liko nepatenkintas: Respublikinėje meninės fotografijos parodoje“, in: *Komjaunimo tiesa*, 1958-10-08, p. 3.

Dirvys K., „Muziejus ar senienų sandėlis“, in: *Tiesa*, 1950-04-29, Nr. 102.

Foster Hal, „Postmodernism: A Preface“, in: *The Anti-Aesthetic*: Essays on Postmodern Culture, ed. by Hal Foster, Port Townsend, Washington: Bay Press, 1983, p. xi, xii.

„Fotografijos menas“, in: *Kultūros barai*, 1969, Nr. 1, p. 7.

„Kauno foto-meno studijoje“, in: *Komjaunimo tiesa*, 1948-02-13, Nr. 18, p. 3.

Kazėnaitė Eglė, „Fotografija iš Tarybų Sąjungos“, in: *Kultūros barai*, 1984, Nr. 1.

Keršys J., A. Marcinkevičius, „Žodis fotografijai“, in: *Tiesa*, 1970-12-23.

Kisarauskas Vincas, „Knyga apie miestą“, in: *Literatūra ir menas*, 1970-07-04, Nr. 27.

Kolupaila Steponas, „Pirmoji tarptautinė fotoparoda Lietuvoje“, in: *Židinys*, 1938, Nr. 5–6, p. 752–754.

„Komunistai ir menas“, in: *Kultūros barai*, 1968, Nr. 10, p. 13.

Kunčiuvienė Eglė, „Į jaunąją fotografų kartą pažvelgus“, in: *Nemunas*, 1984, Nr. 3, p. 51.

Laucius Kazys, „Kraštotyros fotografija“, in: *Galerija*, 1937, Nr. 2, p. 39.

Ligocki Alfred, „Antyfotografia“, in: *Fotografia*, 1959, Nr. 9, p. 442–445.

Löwenthal Richard, „Beyond Totalitarianism“, in: *1984 Revisited: Totalitarianism in Our Century*, ed. Irving Howe, New York: Harper and Row, 1983, p. 209–267.

Mackevičius Jonas, „A. Sutkui – draugystės premija“, in: *Vakarinės naujienos*, 1988-12-20.

Martinaitis Marcelijus, „Ieškant vieno eilėraščio: literatūrinė vasario mozaika“, in: *Literatūra ir menas*, 1980-03-22, p. 4.

Mikoliūnas B., „Ieškojimai ir atradimai (Meninės fotografijos parodoje)“, in: *Literatūra ir menas*, 1958-10-25, p. 4.

„Mūsų literatūros ir meno uždaviniai“, in: *Literatūra ir menas*, 1949-02-24, Nr. 8, p. 2.

Narbutas Šiaurys, „Amžino nežinojimo šalyje: jaunųjų fotografų Arūno Kulikausko, Andriaus Surgailio, Sigito Baltramaičio, Juliaus Janulio mintys apie meninę fotografiją ir gyvenimą“, in: *Komjaunimo tiesa*, 1988-08-12.

Ozolas Romualdas, „Lietuvos fotografija“, in: *Kultūros barai*, 1968, Nr. 4, p. 66.

Paukštys Saulius, „Paguosk sielą…“, in: *Komjaunimo tiesa*, 1988-06-24.

„Respublikinis literatūros ir meno darbuotojų aktyvo susirinkimas. LSSR Kultūros ministro Juozo Banaičio pranešimas“, in: *Literatūra ir menas*, 1958-01-18, Nr. 3, p. 1.

Savickas Augustinas, „Meninės fotografijos paroda“, in: *Kultūros barai*, 1965, Nr. 6, p. 32.

Savickas Augustinas, „Meninio vaizdo santykis su gyvenimo tikrove“, in: *Literatūra ir menas*, 1953-04-12, Nr. 15, p. 3.

Skeivienė Laima, „Vytauto Balčyčio fotografijos ir Eugenijaus Cukermano tapybos“, in: *Kultūros barai*, 1984, Nr. 7, p. 71.

Skirgaila Valys, „Švelnumas“, in: *Literatūra ir menas*, 1972-02-12, Nr. 7.

Sledzevskis Piotras, „Kauno fotografijos paroda“, in: *Naujoji Romuva*, 1939, Nr. 17, p. 363.

Stankus A., „Daugiau dėmesio kraštotyros muziejams“, in: *Literatūra ir menas*, 1950-02-12, Nr. 7, p. 2.
Šimkus Sigizmundas, „Liaudies gyvenimo metraštininkas“, in: *Tiesa*, 1972-01-08, Nr. 6.
Švažas Jonas, Algimantas Kunčius, „Dailė ir fotografija“, in: *Kultūros barai*, 1966, Nr. 8, p. 12.
Tumas-Vaižgantas Juozas, „Ar foto – menas?“, in: *Lietuvos aidas*, 1932-12-21.
Valiulis Skirmantas, „30 metų su fotoaparatu. Ch. Levino fotografijos paroda“, in: *Tiesa*, 1970-03-24, p. 2.
Valiulis Skirmantas, [Įvadas], in: *Lietuvos fotografija*, sud. Skirmantas Valiulis, Vilnius: Vaga, 1971, p. 3.
Valiulis Skirmantas, „Koja kojon su gyvenimu“, in: *Tarybinė Klaipėda*, 1970-12-11.
„Vystyti ir puoselėti lietuviškąją kinematografiją“, in: *Literatūra ir menas*, 1951-09-02, Nr. 35, p. 2.
White Beaumont Minor, „Equivalence: The Perennial Trend“, in: *PSA Journal* [The Official Magazine of the Photographic Society of America], 1963, t. 29, Nr. 7, p. 17–21.
Whitman Alden, „Edward Steichen Is Dead at 93. Made Photography an Art Form“, in: *The Arts: The Great Contemporary Issues*, New York: New York Times Company, 1978, p. 107.
„Žmonių sielų inžinieriai“, in: *Literatūra ir menas*, 1952-11-02, p. 2.
Žukauskas Albinas, „Keletas tarybinio žmogaus bruožų mūsų literatūroje“, in: *Literatūra ir menas*, 1948-07-19, Nr. 27, p. 2.
Аннинский Лев, „Почва и цветы“, in: *Советское фото*, 1986, Nr. 12, p. 21.
Афанасьев В., „За идейность и партийность фотожурналистики“, in: *Советское фото*, 1977, Nr. 2, p. 1.
Бугаева Марина, „Единым дыханием с партией и народом“, in: *Советское фото*, 1961, Nr. 12, p. 1.
Будяк А., „Путь к золотой медали“, in: *Советское фото*, 1974, Nr. 1, p. 26.
Вартанов Анри, „Герой снимков – время“, in: *Советское фото*, 1973, Nr. 12, p. 26.
Волков-Ланнит Леонид, „Овладевать искусством фотопублицистики“, in: *Советское фото*, 1974, Nr. 11, p. 16.
Волков-Ланнит Леонид, „Строитель коммунизма – ведущая тема советского фотоискусства“, in: *Советское фото*, 1962, Nr. 2, p. 2.
„Встречи с литовскими мастерами в Москве“, in: *Советское фото*, 1969, Nr. 9.
Гайек Карел, „Наш путь – социалистический реализм“, in: *Советское фото*, 1961, Nr. 2, p. 21.
Гончаров Андрей, „Без предвзятой „художественности“, in: *Советское фото*, 1958, Nr. 8, p. 15.
„Директивы великого съезда – в основу всей работы“, in: *Советское фото*, 1934, Nr. 2, p. 1.
Егоров Вячеслав, „Слепки времени“, in: *Советское фото*, 1979, Nr. 4, p. 24–26.
„За высокую идейность фотопублицистики“, in: *Советское фото*, 1962, Nr. 3, p. 1.
Зись А., „О социалистическом реализме в искусстве фотографии“, in: *Советское фото*, 1965, Nr. 5, p. 20.
„Искусство, близкое и понятное народу“, in: *Советское фото*, 1963, Nr. 5, p. 3.
Каган Моисей, „О месте фотографии в современной культуре“, in: *Советское фото*, 1978, Nr. 4, p. 5.
„Конкурс *За социалистическое фотоискусство*“, in: *Советское фото*, 1962, Nr. 5, p. 18–24.

Межеричер Л., „Героика, воплощенная в снимках“, in: *Советское фото*, 1934, Nr. 4–5, p. 6.
„Наши интервью“, in: *Советское фото*, 1974, Nr. 4, p. 24.
„О качестве газетных иллюстраций“, in: *Правда*, 1950-08-19, Nr. 231, p. 2.
„Открытие выставки *Семилетка в действии 1962*“, in: *Советское фото*, 1962, Nr. 6, p. 3.
„Первый выпуск. Слушателям Всесоюзного заочного лектория вручены дипломы“, in: *Советское фото*, 1962, Nr. 2, p. 13.
Пондопуло Глеб, „Идеологическая борьба и фотография“, in: *Советское фото*, 1977, Nr. 4, p. 28.
„Премии присуждены, конкурс продолжается“, in: *Советское фото*, 1964, Nr. 2, p. 48.
„Премии Союза журналистов СССР – фотокорреспондентам“, in: *Советское фото*, 1977, Nr. 6, p. 24.
Пригожин Юлий, „Искусство фотографии служит народу“, in: *Выставка фото искусства СССР*: Каталог, М., 1958, p. 3.
Пригожин Юлий, „Тропою смелых“, in: *Советское фото*, 1962, Nr. 9, p. 6.
Пронин П., „Глубже проникать в жизнь: У стендов прибалтийских республик“, in: *Советское фото*, 1964, Nr. 8, p. 8–10.
Сатюков Павел, „Советский фотожурналист – правдивый летописец великой эпохи, разведчик будущего“, in: *Советское фото*, 1961, Nr. 1, p. 1.
„Семилетка в действии 1962“, in: *Советское фото*, 1962, Nr. 8, p. 12–19.
„Семинар по фотожурналистике“, in: *Советское фото*, 1963, Nr. 5, p. 42.
Стигнеев Валерий, „Концептуальная фотография“, in: *Советское фото*, 1989, Nr. 9, p. 30–32.
Суткус Антанас, „Вглядываясь в жизнь“, in: *Советское фото*, 1977, Nr. 10.
Томинг Пеэтер, „Субъективный документализм“, in: *Советское фото*, 1982, Nr. 8, p. 36, 37.
„Человек и земля“, in: *Советское фото*, 1976, Nr. 12, p. 25.
Чудаков Г., „Праздник советского фотоискусства: Семилетка в действии 1961“, in: *Советское фото*, 1961, Nr. 5, p. 6.

Straipsniai po 1990 metų

Andriuškevičius Alfonsas, „Vytautas Balčytis ir degradavusi kultūra“, in: Vytautas Balčytis, *Fotografijos / Photographs*, Vilnius, 2006, p. 9–14.
Bagdonas Vytautas, „Gyvenimas skirtas fotografijai“, in: *Kauno diena*, 1998-05-04, Nr. 101, p. 21.
Barthes Roland, „Atvaizdo retorika“, in: *Baltos lankos*, 2003, Nr. 17, p. 55–74.
Camille Michael, „Simulacrum“, in: *Critical Terms for Art History*, ed. by Robert S. Nelson, Richard Shiff, Chicago: The University of Chicago Press, 1996, p. 35–50.
Drėmaitė Marija, „Svajonių fabrikai? Industrializacijos palikimas Baltijos jūros regione (1945–1990 m.) kultūros istorijos požiūriu“, in: *Darbai ir dienos: Acta et commentationes ordinis philologorum Universitatis Lithuaniae*, Kaunas: [Lietuvos universiteto] Humanitarinių mokslų fakulteto Literatūros skyrius, 2009, [t.] 52, p. 141–158.
Epstein Mikhail, „The Origins and Meaning of Russian Postmodernism“, in: *Re-Entering the Sign: Articulating New Russian Culture*, ed. by Ellen E. Berry, Anesa Miller-Pogacar, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1995, p. 25–47.

„Fotografija – žmogaus sugalvotas būdas sustabdyti laiką“, in: *Lietuvos rytas*, 1999-07-13, priedas *Mūzų malūnas*, p. 1–2.
Geo Daniella, „Documentary Photography“, in: *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, t. 1, ed. by Lynne Warren, New York, London: Routledge, 2006, p. 408.
Grigoravičienė Erika, „Art and Politics in Lithuania from the Late 1950s to the Early 1970s“, in: *Meno istorija ir kritika: Menas ir politika. Rytų Europos atvejai*: Mokslinių straipsnių rinkinys, Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, Kultūros paveldo centras, 2007, p. 71–78.
Grigoravičienė Erika, „Asmenybės kultas Lietuvos dailėje po „asmenybės kulto“, in: *Kultūrologija*: Straipsnių rinkinys, t. 15: *Asmenybė: menas, istorija, dabartis*, Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2007, p. 306–338.
Grigoravičienė Erika, „Sovietmečio dailė: tyrimų prasmės ir metodologijos klausimai“, in: *Lietuvos dailės istorikų draugijos biuletenis*, Vilnius: Vilniaus dailės akademijos leidykla, 2006, p. 21–26.
Grigoravičienė Erika, „Tema, gyvenimas, žmogus – kūrybiškosios socrealizmo plėtros gairės“, in: *Menotyra*, Vilnius: Academia, 2005, Nr. 3, p. 28–41.
Hammond Anne, „Naturalistic Vision and Symbolist Image: The Pictorial Impulse“, in: *A New History of Photography*, ed. by Michel Frizot, Köln: Könemann, 1998, p. 292–309.
Jeffrey Ian, „The Way Life Goes“, in: *A New History of Photography*, ed. by Michel Frizot, Köln: Könneman, 1998, p. 514–526.
Katkienė Asta, Jurga Sokienė, Vilija Ulinskytė, „Fotografinis Povilo Karpavičiaus (1909–1986) palikimas Šiaulių „Aušros“ muziejuje“, in: *Šiaulių „Aušros“ muziejaus metraštis. 1992–2004*, Šiauliai: Šiaulių „Aušros“ muziejus, 2008, p. 27–36.
Kreuger Anders, „Skirtingi požiūriai į Vaclovą Strauką“, in: Vaclovas Straukas, *Fotografijos*, Klaipėda: Lietuvos fotomenininkų sąjungos Klaipėdos skyrius, 2007, p. 48–50.
Kubiliūtė Snieguolė, „O aš taip vertinu savo darbą“, in: *Krantai*, 2001, Nr. 4, p. 49–57.
Matulytė Margarita, „Antanina ir Kazys Lauciai. Nerealizuotas modernizmas fotografijoje: karų karta“, in: *Lietuvos dailės muziejaus metraštis*, 7, Vilnius: Lietuvos dailės muziejus, 2004, p. 247–261.
Matulytė Margarita, „Be iliuzijų. Apie kaštonus ir Vytauto Balčyčio fotografijas“, in: *Knygų aidai*, 2006, Nr. 3, p. 13–16.
Matulytė Margarita, „Fotografuoti draudžiama: Vilniaus fotografų likimai 1863-iųjų sukilimo metu“, in: *Kultūrologija*, [kn.] 9: *Lietuvos menas permainų laikais*, sud. Aleksandra Aleksandravičiūtė, Vilnius: Kultūros, filosofijos ir meno institutas, 2002, p. 173–188.
Matulytė Margarita, „Laisvę Budvyčiui!“, in: *Šiaurės Atėnai*, 2007-04-07, p. 6.
Matulytė Margarita, „Lietuvių fotografijos meno raiška kultūros sovietizavimo kontekste (1958–1970 m.)“, in: *Genocidas ir rezistencija*, 2005, Nr. 1, p. 7–34.
Matulytė Margarita, „Sovietinės fotografijos funkcijos ir specifika 1940–1953 m.“, in: *Genocidas ir rezistencija*, 2003, Nr. 2, p. 69–102.
Matulytė Margarita, „Totalitarinė fotografija: kova už sielas“, in: *Menotyra*, sud. Erika Grigoravičienė, 2005, Nr. 3, p. 21–27.
Matulytė Margarita, „Uzurpuota realybė: lietuvių fotografijos sovietizavimo

procesai ir kolizijos“, in: *Acta Academiae Artium Vilnensis*, t. 58: *Menas kaip socialinis diskursas*, sud. Agnė Narušytė, 2010, p. 71–93.
Narušytė Agnė, „Tas ir ne tas pokaris: Vytauto Stanionio fotografijų albumas“, in: *7 meno dienos*, 2003-06-06, p. 6, 7.
Narušytė Agnė, „Vytauto Balčyčio temos ir potemės“, in: *7 meno dienos*, 2003-10-03, p. 9.
Norkus Zenonas, „Andropovo klausimu. Komunizmas kaip lyginamosios istorinės sociologinės analizės problema (I)“, in: *Sociologija. Mintis ir veiksmas*, 2007, Nr. 1 (19), p. 5–32.
Norkus Zenonas, „Andropovo klausimu (II). Kaip Maxas Weberis atsakytų į Jurijaus Andropovo klausimą?“, in: *Sociologija. Mintis ir veiksmas*, 2008, Nr. 1, p. 5–36.
„Pasakoja Valerija Indrašiūnienė“, in: *Aukštaitijos partizanų prisiminimai, Vyčio apygarda*, d. 2, kn. 1, sud. Romas Kaunietis, Vilnius: Vaga, 1998, p. 489.
Petrulis Vaidas, „Politika architektūroje: reiškinio prielaidos sovietmečio Lietuvoje“, in: *Darbai ir dienos: Acta et commentationes ordinis philologorum Universitatis Lithuaniae*, Kaunas: [Lietuvos universiteto] Humanitarinių mokslų fakulteto Literatūros skyrius, 2007, [t.] 48, p. 101–118.
Pikelytė Zita, „Panevėžio tragedijos 1941-ųjų birželį liudininkas fotografas Jonas Žitkus“, in: *Vilniaus fotografai*: Tarptautinė Lietuvos fotografijos istorijos konferencija, Vilnius: Lietuvos nacionalinis muziejus, 2005, p. 221–227.
Pleikienė Ieva, „Between Myth and Reality: Censorship of Fine Art in Soviet Lithuania“, in: *Meno istorija ir kritika: Menas ir politika. Rytų Europos atvejai*: Mokslinių straipsnių rinkinys, Kaunas: Vytauto Didžiojo universitetas, Kultūros paveldo centras, 2007, p. 104–110.
Pohlad Mark, „History of Photography: Twentieth-Century Pioneers“, in: *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, t. 1, ed. by Lynne Warren, New York, London: Routledge, 2006, p. 723–731.
Rakauskas Romualdas, „Lietuviškumo alkis“, in: *Nemunas*, 2004-07-15, p. 9.
Rakauskas Romualdas, „Pradžia – pabaiga – pradžia“, in: *Nemunas*, 2007-04-13, p. 12, 14.
Slade George, „Garry Winogrand“, in: *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, t. 1, ed. by Lynne Warren, New York, London: Routledge, 2006, p. 1690–1692.
Somers-Davis Lynn M., „Diane Arbus“, in: *Encyclopedia of Twentieth-Century Photography*, t. 1, ed. by Lynne Warren, New York, London: Routledge, 2006, p. 51–56.
Streikus Arūnas, „Ideologinė cenzūra Lietuvoje 1948–1955 m.: sistemos derinimas“, in: *Genocidas ir rezistencija*, 2009, [Nr.] 2 (26), p. 73–90.
Streikus Arūnas, „Ideologinė cenzūra Lietuvoje 1956–1989 m.“, in: *Genocidas ir rezistencija*, 2004, [Nr.] 1 (15), p. 43–67.
Streikus Arūnas, „Ideologinė literatūros ir meno cenzūra Lietuvoje 1956–1972 m.“, in: *Kultūros aktualijos*, 2008, Nr. 1, p. 37–40.
Streikus Arūnas, „Ideologinė literatūros ir meno cenzūra Lietuvoje „brandaus socializmo“ sąlygomis (1972–1989)“, in: *Kultūros aktualijos*, 2008, Nr. 2, p. 31–34.
Streikus Arūnas, „Sovietinė literatūros ir meno cenzūra Lietuvoje 1944–1955 m.“, in: *Kultūros aktualijos*, 2007, Nr. 6, p. 38–40.
Šermukšnytė Rūta, „Lietuvos istorija dokumentiniame kine ir televizijoje. Diskurso konstravimo ypatybės“, in: *Lietuvos istorijos studijos*, 2004, Nr. 14, p. 114–129.

Šermukšnytė Rūta, „Tautos atminties vaizdai: vizualinis XX a. Lietuvos istorijos stereotipizavimas Lietuvos dokumentikoje“, in: *Lietuvos istorijos studijos*, 2004, Nr. 15, p. 81–89.

„Terminija naujausiųjų laikų istorijoje“, in: *Genocidas ir rezistencija*, [interaktyvus], 2001, Nr. 1 (9), [žiūrėta 2009-12-04], http://www.genocid.lt/GRTD/Konferencijos/terminija.htm.

Trilupaitytė Skaidra, „Kūrybos laisvės diskursai vėlyvojo sovietmečio ir pirmųjų nepriklausomybės metų Lietuvos dailės gyvenime“, in: *Menotyra*, 2007, t. 14, Nr. 2, p. 1–19.

Trilupaitytė Skaidra, „Menininkų institucijos vėlyvuoju sovietmečiu: Lietuvos dailininkų sąjunga ir Atgimimas“, in: *Kultūrologija*: Straipsnių rinkinys, t. 9: *Lietuvos menas permainų laikais*, Vilnius: Kultūros ir meno institutas, 2002, p. 410–427.

Trilupaitytė Skaidra, „Meno rinka, rusiškasis undergroundas ir sovietmečio dailės vertinimo problemos Lietuvoje“, in: *Kultūros barai*, 2006, Nr. 11, p. 60–64, Nr. 12, p. 66–71.

Trilupaitytė Skaidra, „Totalitarianism and the Problem of Soviet Art Evaluation: The Lithuanian Case“, in: *Studies in East European Thought*, Dordrecht, Boston, London: Kluwer Academic Publications, 2007, t. 59, Nr. 4, p. 261–280.

Trilupaitytė Skaidra, „Totalitarizmas ir sovietmečio meno (Ne)laisvė: kai kurie vertinimo klausimai“, in: *Darbai ir dienos*: *Acta et commentationes ordinis philologorum Universitatis Lithuaniae*, Kaunas: [Lietuvos universiteto] Humanitarinių mokslų fakulteto Literatūros skyrius, 2007, [t.] 47, p. 93–114.

Valatkevičius Jonas, „Melancholijos objektai. Vytauto Balčyčio paroda“, in: *Šiaurės Atėnai*, 2001-01-06, p. 6.

„Veiklos verpetuose“: [Alvydo Vaitkevičiaus pokalbis su Aleksandru Macijausku], in: *Literatūra ir menas*, 2004-12-17, p. 7.

„Борис Михайлов: „Концептуализм для меня – это аналитическая позиция“: Беседа Николая Ридного и Анны Кривенцовой с Борисом и Витой Михайловыми, in: *Художественный журнал* (Moscow Art Magazine), [interaktyvus], 2008 gruodis, Nr. 70, [žiūrėta 2009-05-11], http://xz.gif.ru/numbers/70/mihailov.

Володина Элла, „Пропаганда и контрабанда, или как советский авангард попал на выставку в Кёльне“, in: *Deutsche Welle*, [interaktyvus], 2009-11-13, [žiūrėta 2009-12-03], http://www.dw-world.de/dw/article/0,,4879820,00.html.

Iliustracijų sąrašas

p. 7 Vaclovas Straukas, *Uoste*, 1977, sidabro atspaudas. LLMA, f. 116, ap. 2, b. 265, l. 95.

p. 9 Nežinomas fotografas, *Be pavadinimo*, įrašas: „Užretušuoti kareivį“, 1956, sidabro atspaudas. Publikuota žurnale *Švyturys*, 1956, Nr. 14, skiltyje „Tai mums nepatinka“. LLMA, f. 51, ap. 2, b. 411, l. 33.

1 Nežinomas fotografas, N. Sliesio ir A. Beliajavo straipsnio „Sumėtytos pėdos“ iliustracija: „Po kelių minučių mašina su raudona juosta sustojo prie namo, kuriame gyveno įtariamasis Bačkauskas“, 1956, sidabro atspaudas. Publikuota žurnale *Švyturys*, 1956, Nr. 18. LLMA, f. 51, ap. 2, b. 415, l. 18.

2 Nežinomas fotografas, fotomontažas *Jie pralenkia laiką*, 1948. Publikuota žurnale *Švyturys*, 1949, Nr. 1. LLMA, f. 51, ap. 2, b. 22, l. 5.

3 A. Kurmelis, *Raudonoji vėliavėlė – geriausiam darbininkui. Vilniaus „Raudonosios žvaigždės“ kombinato stachanovininkė Anelė Galinaitienė kasdien įvykdo 240–260 proc. darbo normos*, 1952, spalvotoji fotografija. Įrašas kitoje pusėje: „Drg. Vocelkai. Ant vimpelo reikia užrašyti „Geriausiam stachanovininkui“. Rusų kalba parašytą užrašą panaikinkite – užretušuokite. Taip gi susilpninkite antrajame plane esančią raudoną dėmę.“ Publikuota žurnale *Švyturys*, 1952, Nr. 22. LLMA, f. 51, ap. 2, b. 160, l. 10.

4 Adauktas Marcinkevičius, *Veržli jaunystė*, apie 1953, sidabro atspaudas. LLMA, f. 45, ap. 2, b. 57, l. 47.

5 1958 m. Anzelmo Matučio ir Vytauto Stanionio išleisto albumo *Dainava* atvartas. Vytauto Stanionio fotografijos *Dzūkas* ir *Dzūkė*, 1957.

6 Antanas Sutkus, *Lietuviška šeimyna*, Pėdiškiai, 1967, sidabro atspaudas. Autoriaus archyvas.

7 Aleksandras Macijauskas, *Senas lietuvis*, 1970, sidabro atspaudas. LLMA, f. 287, ap. 2, b. 67, l. 95.

8 Algimantas Kunčius, *Be pavadinimo* [*Senojo dzūko Sadausko sodyboje*], Alytaus r., Raitininkų k., 1970, sidabro atspaudas. Alfonso Judženčio straipsnio „Ant kalno, kur pušys“ iliustracija, publikuota žurnale *Kultūros barai*, 1971, Nr. 2. LLMA, f. 116, ap. 2, b. 94, l. 22, 23.

9 Algirdas Šeškus, *Be pavadinimo*, apie 1980, sidabro atspaudas. Autoriaus archyvas.

10 Alfonsas Budvytis, *Gulintis*, 1982, tonuotas sidabro atspaudas. LFS archyvas.

11 Vytautas Balčytis, *Vilnius, Viršuliškės*, 1981, tonuotas sidabro atspaudas. Autoriaus archyvas.

12 Eugenijus Šiško, *Geriausia Pušalotų kolūkio paštininkė Genė Enukaitė*, apie 1950, sidabro atspaudas. LLMA, f. 45, ap. 2, b. 51, l. 46.

13 Eugenijus Šiško, *Ačiū draugui Stalinui už laimingą vaikystę*, 1951, sidabro atspaudas. Publikuota žurnale *Švyturys*, 1951, Nr. 10. LLMA, f. 51, ap. 2, b. 86, l. 1.

14 Antanas Sutkus, *Pionierius*, Ignalina, 1964, sidabro atspaudas. Autoriaus archyvas.

15 Antanas Sutkus, iš ciklo *Aklųjų mokykla*, Kaunas, 1962, sidabro atspaudas. Autoriaus archyvas.

16 Žurnalo *Sovetskoje foto*, 1964, Nr. 2, atvartas. Straipsnį „Fotografija demaskuoja praeities atgyvenas“ apie ateistinės fotografijos konkursą iliustruoja premijuoti darbai, vienas jų – Romualdo Rakausko *Praeities šešėlis* (*Nauji laikai*).
17 Algirdas Šeškus, *Mano tėvas*, 1979, sidabro atspaudas. Eksponuota autoriaus su dailininku Raimundu Sližiu 1983 m. Vilniuje surengtoje bendroje fotografijos ir tapybos parodoje. Autoriaus archyvas.
18 Gintaras Zinkevičius, iš ciklo *Kareivio dienoraštis*, 1988, sidabro atspaudai ant kartono. Autoriaus archyvas.
19 Ilja Fišeris, *Gegužės 1-osios demonstracija*, Vilnius, 1958, negatyvai. Autoriaus archyvas.
20 Pranas Gaižutis, *Lietuvos fotomėgėjų sąjungos paroda*, Kaunas, 1935, sidabro atspaudas. VDKM.
21 Anketa su Kazio Lauciaus pirštų atspaudais ir fotografija iš KGB baudžiamosios bylos, 1941. LYA, f. K-1, ap. 58, b. b. P-13125, l. 2.
22 Kauno fotoklubo pirmosios meninės fotografijos parodos katalogas, Kaunas, 1965.
23 Ilja Fišeris, *J. Vietlavas su šeima savo bute*, 1952, sidabro atspaudas. Publikuota žurnale *Švyturys*, 1952, Nr. 12. LLMA, f. 51, ap. 2, b. 151, l. 9.
24 Vitas Luckus, iš albumo *Įspūdžiai*, 1986, sidabro atspaudas. ŠAM, F-MF 5724/76.
25 L. Binevičius, *Kauno Valstybinio taikomosios ir dekoratyvinės dailės instituto diplomantas Vladas Žuklys prie diplominio darbo – Vinco Mickevičiaus-Kapsuko paminklo projekto*, 1950, sidabro atspaudas. LLMA, f. 51, ap. 2, b. 45, l. 1.
26 V. Vanagaitis, *Skulptoriai Napoleonas Petrulis ir Bronius Vyšniauskas kuria skulptūrinę kompoziciją „Pramonė ir statyba“ statomam Žaliajam tiltui*, Vilnius, 1951, negatyvas. LCVA, 0-002468.
27 Vytautas Stanionis, *Gegužės pirmosios demonstracija Alytuje*, 1954, negatyvas. Autoriaus archyvas, Vytauto V. Stanionio nuosavybė.
28 Ilja Fišeris, *Tarybinės armijos kariai – taikiosios šalies sūnūs*, 1952, montažas, sidabro atspaudas. Publikuota žurnale *Švyturys*, 1952, Nr. 2. LLMA, f. 51, ap. 2, b. 143, l. 1.
29 Judelis Kacenbergas, *Tostas už Staliną*, 1951, sidabro atspaudas. Publikuota žurnale *Švyturys*, 1951, Nr. 1. LLMA, f. 51, ap. 2, b. 83, l. 9.
30 Eugenijus Šiško, *Kauno audinių partinis biuras svarsto darbo kokybės klausimą*, 1952, sidabro atspaudas. Publikuota žurnale *Švyturys*, 1952, Nr. 1. LLMA, f. 51, ap. 2, b. 142, l. 1.
31 Jakovas Šapiro, *Respublikinių vandens sporto pirmenybių varžybų momentas*, Zarasai, 1949, negatyvas. LCVA, 0-001335.
32 Ilja Fišeris, *Petro Cvirkos vardo kolektyvinio ūkio pirmininkas A. Eimutis ir valdybos narė K. Minkienė pasirašo sutartį su kolektyvinio ūkio „Gedimino pilis“ pirmininku K. Ramonu*, 1949, sidabro atspaudas. Publikuota žurnale *Švyturys*, 1949, Nr. 7. LLMA, f. 51, ap. 2, b. 83, l. 9.
33 Nežinomas fotografas, *Kompozitorius Konstantinas Galkauskas*, apie 1950, sidabro atspaudas. LLMA, f. 45, ap. 2, b. 45, l. 20.
34 Chanonas Levinas, *Poetas Eduardas Mieželaitis*, Oriolo frontas, Rusija, 1943, sidabro atspaudas. LDM, ED 171686.
35 Nežinomas fotografas, *Surinkėjai B. Kleiva ir K. Simanavičius surenka radiatorius, skirtus didžiosioms komunizmo statyboms*, 1951, sidabro atspaudas. Publikuota žurnale *Švyturys*, 1951, Nr. 20. LLMA, f. 51, ap. 2, b. 93, l. 8.

36 Ilja Fišeris, iš fotoreportažo apie Saločių miestelio Pasvalio rajone gyvenimą, 1950, negatyvai. Autoriaus archyvas.

37 Juozas Grikienis, *Tiesiama troleibuso linija*, Vilnius, 1955, sidabro atspaudas. LLMA, f. 45, ap. 2, b. 51, l. 30.

38 Jakovas Šapiro, *Batakių radijo mazgo technikas S. Lengvėnas „Laisvės“ kolūkio kolūkietei O. Laugalienei įrengia radijo tašką*, Tauragės apskr., 1949, negatyvas. LCVA, 0-001277.

39 Judelis Kacenbergas, *„Žibutės“ vyr. buhalteris K. Vanagas su švenčių dovanomis*, 1950, sidabro atspaudas. Publikuota žurnale *Švyturys*, 1951, Nr. 1. LLMA, f. 51, ap. 2, b. 83, l. 11.

40 Jakovas Šapiro, *Keleiviai dyzeliniame traukinyje*, Vilnius, 1949, negatyvas. LCVA, 0-001243.

41 Ilja Fišeris, *„Litekso“ darbo pirmūnė traukinyje Vilnius–Kaunas*, 1946, negatyvas. Autoriaus archyvas.

42 Vytautas Augustinas, fotoreportažas *Pirmoji laisva Gegužės 1-osios demonstracija*. Publikuota laikraštyje *Tiesa*, 1941-05-04, Nr. 105.

43 L. Meinertas, *Stalino premijos laureatas rašytojas Teofilis Tilvytis studijuoja Stalino veikalus*, Vilnius, 1951, negatyvas. LCVA, 0-002614.

44 B. Umbras, *„Uostadvario“ tarybinio ūkio karvių melžėja, socialistinio lenktyniavimo nugalėtoja R. Zabrėnaitė*, Šilutės r., 1952, negatyvas. LCVA, 0-003462.

45 Judelis Kacenbergas, *Šančiuose neseniai atidarytas naujas kino teatras „Taika“. Kino teatro „Taika“ aparatinėje mechanikas Vladas Mackevičius (kairėje) ir vyr. mechanikas Mečys Tamošiūnas patikrina filmą prieš demonstruojant*, Kaunas, 1953, sidabro atspaudas. Publikuota žurnale *Švyturys*, 1953, Nr. 19. LLMA, f. 51, ap. 2, b. 215, l. 10.

46 J. Kozlovskis, *Milijonus dėžučių konservų kasmet pagaminančiame Klaipėdos žuvų konservų fabriko sandėlyje*, 1951, sidabro atspaudas. Publikuota žurnale *Švyturys*, 1951, Nr. 24. LLMA, f. 51, ap. 2, b. 97, l. 2.

47 Juozas Stanišauskas, *Profesorius Kazimieras Grybauskas*, 1949, montažas, sidabro atspaudas. Publikuota žurnale *Švyturys*, 1949, Nr. 12. LLMA, f. 51, ap. 2, b. 27, l. 9.

48 Žurnalo *Švyturys*, 1955, Nr. 7, puslapis. Vlado Sparnaičio spalvotoji fotografija *Pastrėvio hidroelektrinės dispečeris L. Brazauskas*, 1955.

49 L. Meinertas, *Druskininkų kurorto gydyklos vestibiulyje – Maskvos Stalino automobilių gamyklos darbininkė V. Miščenko ir Minsko statybos tresto darbininkas I. Petruninas*, Druskininkai, 1949, negatyvas. LCVA, 0-001244.

50 Janas ir Januszas Bułhakai, *Didžioji gatvė. Namų eilė tarp Šv. Jono ir Švarco gatvių. Pastatai sudegė 1944 m., nugriauti po karo, jų vietoje suformuotas skveras*, Vilnius, 1944, sidabro atspaudas. LDM, Fi-2147/8.

51 Povilas Karpavičius, *Karaliaučius* (*Kaliningradas*), 1945, sidabro atspaudas. LDM, Fm-1342.

52 Žurnalo *Švyturys*, 1956, Nr. 24, atvartas. Straipsnis „Iš rajono fotomėgėjo archyvo“ apie fotografą Izidorių Girčį.

53 Izidorius Girčys, *Partizanai*, 1944. Publikuota žurnale *Švyturys*, 1956, Nr. 24, straipsnyje „Iš rajono fotomėgėjo archyvo“. LLMA, f. 51, ap. 2, b. 421, l. 30.

54 Izidorius Girčys, *Partizanai*, 1944. Kita fotografijos pusė. LLMA, f. 51, ap. 2, b. 421, l. 30.

55 Povilas Karpavičius, *Uoste*, 1957, izopolichromija. ŠAM, F-MF 6370.

56 Povilas Karpavičius, *Mano miesto siluetai*, Kaunas, 1970–1980, silueto metodas. ŠAM, F-MF 6267/4.

57 Antanas Sutkus, *Maratonas Universiteto gatvėje*, Vilnius, 1959, sidabro atspaudas. Autoriaus archyvas.
58 Romualdas Rakauskas, *Be pavadinimo*, Vilnius, 1965, negatyvas. Autoriaus archyvas.
59 Antanas Sutkus, iš ciklo *Aklųjų mokykla*, 1962, sidabro atspaudas. Autoriaus archyvas.
60 Vitas Luckus, iš ciklo *Tbilisyje*, 1981, sidabro atspaudas. LDM, Fm-971.
61 Virgilijus Šonta, iš ciklo *Mokykla – mano namai*, 1980–1982, sidabro atspaudas. LFS archyvas.
62 Antanas Miežanskas, *Kai sustoja laikas…*, apie 1969, sidabro atspaudas. LLMA, f. 287, ap. 2, b. 47, l. 30.
63 Liudas Ruikas, *Vasaros motyvas*, apie 1970, sidabro atspaudas. LLMA, f. 287, ap. 2, b. 87, l. 32.
64 Julius Vaicekauskas, *Be pavadinimo*, 1972, sidabro atspaudas. LLMA, f. 287, ap. 2, b. 105, l. 102.
65 Antanas Sutkus, *Po darbo dienos*, Vilnius, 1964, sidabro atspaudas. Autoriaus archyvas.
66 Aleksandras Macijauskas, *Ratas*, 1967, sidabro atspaudas. Autoriaus archyvas.
67 Antanas Sutkus, *Motinos ranka*, 1966, sidabro atspaudas. Autoriaus archyvas.
68 Romualdas Rakauskas, *Duona*, iš serijos *Švelnumas*, 1971, sidabro atspaudas. Autoriaus archyvas.
69 Romualdas Rakauskas, iš serijos *Žydėjimas*, 1974–1984, sidabro atspaudas. Autoriaus archyvas.
70 Vitalijus Butyrinas, *Sonata*, 1983, montažas, sidabro atspaudas. LLMA, f. 287, ap. 2, b. 399, l. 128.
71 Vitas Luckus, *Vyriškumas*, apie 1969, sidabro atspaudas. ŠAM.
72 Jonas Kalvelis, iš ciklo *Kopos*, 2, 1973, sidabro atspaudas. LDM, Fm-832.
73 Algimantas Kunčius, iš serijos *Sekmadieniai*, Labanoras, 1969, sidabro atspaudas. LDM, Fm-114.
74 Aleksandras Macijauskas, iš serijos *Kaimo turgūs*, 1973, sidabro atspaudas. Autoriaus archyvas.
75 Romualdas Požerskis, iš ciklo *Paskutinieji namai*, Laugaliai, 1984, negatyvas. Autoriaus archyvas.
76 Vaclovas Straukas, iš serijos *Paskutinis skambutis*, 1981, sidabro atspaudas. LLMA, f. 287, ap. 2, b. 345, l. 2.
77 Zenonas Šilinskas, iš ciklo *Bendraamžiai*, 1984, sidabro atspaudas. LFS archyvas.
78 Vytautas Stanionis, triptikas *Naujokai*, 1980, montažas, sidabro atspaudai. Autoriaus archyvas.
79 Romas Juškelis, iš ciklo *Rezervistai*, 1983–1985, negatyvas. Autoriaus archyvas.
80 Rimaldas Vikšraitis, iš serijos *Pavargusio kaimo grimasos*, 1976, sidabro atspaudas. LFS archyvas.
81 Alfonsas Budvytis, *Be pavadinimo*, apie 1980, spalvintas sidabro atspaudas. LDM, Fm-1724.
82 Algimantas Maldutis, *Rudens peizažas*, 1982, tonuoti sidabro atspaudai. LFS archyvas.
83 Arūnas Kulikauskas, *Naujieji metai. Nuotaika*, 1984, tonuotas sidabro atspaudas. Autoriaus archyvas.
84 Gintautas Stulgaitis, *Be pavadinimo*, apie 1985, tonuotas sidabro atspaudas. Stulgaičių šeimos archyvas.
85 Giedrius Liagas, *Natiurmortas su torsu*, 1, 1989, tonuotas sidabro atspaudas. Autoriaus archyvas.
86 Saulius Paukštys, *Kiemas tarp aukštų, dangų siekiančių sienų*, 1987, tonuotas sidabro atspaudas. Autoriaus archyvas.
87 Algimantas Kunčius, *Žmogaus pėdsakai*, 1965, sidabro atspaudas. LLMA, f. 116, ap. 2, b. 22, l. 25.

88 Vitas Luckus, albumo *Požiūris į senovinę fotografiją* atvartas, 1986, sidabro atspaudai, kartonas. Autoriaus archyvas, šeimos nuosavybė.
89 Algimantas Kunčius, iš ciklo *Reminiscencijos*, 1979, sidabro atspaudas. LDM, Fm-75.
90 Alvydas Lukys, iš ciklo *Metaforos*, 1987, sidabro atspaudas. Autoriaus archyvas.
91 Gintautas Trimakas, iš ciklo *Plokštumos*, 1987, tonuotas sidabro atspaudas. Autoriaus archyvas.
92 Remigijus Treigys, *Rūkas*, 1988, tonuotas sidabro atspaudas. Autoriaus archyvas.
93 Violeta Bubelytė, iš serijos *Aktas*, 1985, sidabro atspaudas. LDM, Fm-147.
94 Vytautas Balčytis, *Vilnius*, 1982, tonuotas sidabro atspaudas. Autoriaus archyvas.
95 Alfonsas Budvytis, *Išeinu*, I–IV, 1981, tonuoti sidabro atspaudai. LFS archyvas.
96 Algirdas Šeškus, *Be pavadinimo*, 1975–1983, sidabro atspaudai. Autoriaus archyvas.
97 Gintautas Stulgaitis, *Rūkas zoologijos sode*, 1985, tonuotas sidabro atspaudas. Stulgaičių šeimos archyvas.
98 Raimundas Urbonas, *Nuotaikos*, II, [*Lietuvos hipiai*], fotografuota 1982, spausdinta 1987, montažas, tonuotas sidabro atspaudas. Gintauto Trimako kolekcija.
99 Remigijus Pačėsa, *Geležinkelis*, 1982, sidabro atspaudas. LLMA, f. 287, ap. 2, b. 424, l. 94.
100 Romualdas Požerskis, *Lietuvos fotografijos meno draugijos Dailės parodų rūmuose rengiama „Portreto“ paroda* (Meno tarybos balsavimas (iš kairės): Marius Baranauskas, Milda Šeškuvienė, Aleksandras Macijauskas, Julius Vaicekauskas, Algimantas Kunčius, Vitas Luckus, Romualdas Rakauskas), Vilnius, 1987 vasaris, negatyvas. Autoriaus archyvas.
101 Stasys Ivanauskas, *Didžiosios spalio socialistinės revoliucijos 30-osioms metinėms skirta paroda, surengta Šiaulių „Aušros“ muziejuje*, 1947, negatyvas. ŠAM, Nr. 15494.
102 V. Krulickas, *Klaipėdos kraštotyros muziejaus direktorė Marija Balčiūnaitė supažindina muziejaus lankytojus su paroda „Klaipėda pokariniame laikotarpyje“*, 1956, sidabro atspaudas. Publikuota žurnale *Švyturys*, 1956, Nr. 4. LLMA, f. 51, ap. 2, b. 401, l. 23.
103 Žurnalo *Sovetskoje foto*, 1964, Nr. 8, atvartas. Romualdo Rakausko, Algimanto Kunčiaus ir Antano Sutkaus fotografijos, publikuotos straipsnyje „Giliau skverbtis į gyvenimą“ apie Baltijos respublikų fotografų dalyvavimą 1964 m. sąjunginėje parodoje *Septynmetis gyvenime*.
104 1960 m. LSSR 20-mečio proga išleisto fotoalbumo *Lietuva šalis gražioji* atvartas. Fotografijos: Juozo Grikienio *Didvyrė Marytė* ir Vytauto Stanionio *Mes irgi Marytės*.
105 1970 m. Plateliuose surengtos pirmosios parodos-konkurso *Žmogus ir žemė* katalogas. Viršelyje: Algimanto Kunčiaus *Kumeliukas* ir Algirdo Pilvelio *Kaimo smuikininkas*.
106 Vytautas Stanionis, iš ciklo *Žuvinto kolūkyje*, 1980, negatyvas. Autoriaus archyvas.
107 Fotografijos meno parodos *Lietuva – 69* katalogo atvartas. Fotografijos: Antano Miežansko *Mergina* ir Eugenijaus Mikulskio *Motokrosas*, 1969. Lietuvos draugystės ir kultūrinių ryšių su užsienio šalimis draugijos leidinys.
108 Audrius Zavadskis, *Juozas Budraitis*, apie 1969. Fotografija eksponuota JAV Sovietų Sąjungos surengtoje fotografijos parodoje *Sovietų Sąjunga šiandien. SSRS fotografija '70*, sidabro atspaudas. LLMA, f. 287, ap. 2, b. 86, l. 55.

109 1976 m. Baltijos šalių ir Norvegijos fotografijos parodos-konkurso *Ifo-Scanbaltic* katalogas. Atvarte – Romualdo Požerskio fotografijos iš ciklo *Motokrosas*.

110 Alfonso Budvyčio fotografijų parodos, įvykusios 1983 m. LSSR meno darbuotojų rūmuose, katalogas-fotografijų rinkinys: kūrinių sąrašas ir fotografija *Kojos*, Nida, 1982.

111 Antanas Miežanskas, *Be pavadinimo*, 1986. LFS archyvas.

112 Vitas Luckus, iš ciklo *Mimai*, 1967–1970, sidabro atspaudas. LLMA, f. 287, ap. 2, b. 67, l. 137, 139.

113 1984 m. išleisto Algimanto Kunčiaus albumo *Susitikimai* atvartas.

114 Algimantas Kunčius, *Viačeslavo Ganelino trio*, 1983, sidabro atspaudas. Į albumą *Susitikimai* nepatekusi fotografija. Autoriaus archyvas.

115 Algimantas Kunčius, *Fotografas Jonas Strazdas*, 1967, sidabro atspaudas. Į albumą *Susitikimai* nepatekusi fotografija. Autoriaus archyvas.

116 Žurnalo *Nemunas*, 1967, Nr. 2, puslapis. Skiltis „Foto“, skirta Viliaus Naujiko kūrybai.

117 Vitas Luckus, iš ciklo *Mimai*, 1967–1970, sidabro atspaudas. LLMA, f. 287, ap. 2, b. 67, l. 144.

118 Remigijus Pačėsa, *Krantas*, I, 1980, sidabro atspaudas. LLMA, f. 287, ap. 2, b. 346, l. 12.

119 Algimantas Kunčius, *Be pavadinimo* [*Senojo dzūko Sadausko sodyboje*], Alytaus r., Raitininkų k., 1970, sidabro atspaudas. Alfonso Judženčio straipsnio „Ant kalno, kur pušys“ iliustracija, publikuota žurnale *Kultūros barai*, 1971, Nr. 2. LLMA, f. 116, ap. 2, b. 94, l. 22, 23.

Priedai

Vladas Sparnaitis, *Pastrėvio hidroelektrinės dispečeris L. Brazauskas*, 1955, spalvotoji fotografija. Publikuota žurnale *Švyturys*, 1955, Nr. 7. LLMA, f. 51, ap. 2, b. 334, l. 14.

Vaclovo Zagorsko atvirlaiškis *Nemuno* redakcijai, Druskininkai, 1967 m. rugpjūčio 11 d. LLMA, f. 287, ap. 1, b. 5, l. 69.

Lietuvos fotografjos meno draugijos surengtos fotoparodos *Revoliucinis liaudies avangardas*, skirtos partinių organizacijų veiklai, įgyvendinant SSKP XXVI suvažiavimo nutarimus, Lietuvos ekspozicijos 1982 m. Maskvoje, V. Majakovskio aikštėje, brėžinys. Vizuotas ir pasirašytas Kultūros ministerijos Meno reikalų valdybos viršininko Raimundo Jakučionio. LLMA, f. 503, ap. 1, b. 232, l. 18.

Nihil obstat
Lithuanian Photography during the Soviet Era

Summary

This monograph provides the first comprehensive historical model of the development of Lithuanian photography, highlighting Sovietization as the most contingent factor to have influenced the evolution of stylistic expression, as well as to have regulated the dissemination of photography and public reaction to its visual "messages".

A retrospective study covering fifty years of the Sovietization of Lithuanian photography reveals complex, creative processes under the influence of ideological supervision over culture. Soviet photography, an established instrument of propaganda for the communist platform, had to render an illusion of absolute truth by constructing a mythical reality based on political values and meanings through the use of totalitarian visual coding methodology and the manipulation of symbols and iconic themes. The totalitarian ideals that were injected into the photographically reproduced social reality infused Soviet individuals with a selective and subjective view of the surrounding environment, consequently isolating individual consciousness from the capacity to doubt and creating stabilizing conditions for the development of Soviet society. The deliberate and zealous Sovietization of photography occurred throughout the first occupation of Lithuania, as well as during its subsequent occupation. A powerful and effective means of spreading Soviet ideology was formed by suppressing all creative processes and squeezing photographic activity into a narrow field of operations. Being the main sphere of expression, photojournalism was equated with photography art; this was particularly beneficial to the inoculation of socialist reality principles.

Totalitarian ideology constructed a new category for the expression of ideological "truth" and mythical reality: *altreality*[1], which was

1 One of the most important objectives of photography Sovietization can be linked to the construction of a new ideological reality. In order to present a more accurate portrayal of reality in Soviet photography, a new concept, altreality, is introduced in this monograph; the concept not only refers to the nature of the phenomenon (e. g. hyper-) or the degree (e. g. total), but also justifies ideological aspirations to represent an idealized version of Soviet reality, i. e. to illustrate it in qualitative dimensions (height, depth, width, distance).

instilled in Soviet culture with the use of various linguistic and visual means. Photography was one of the most effective tools of altreality, since it portrayed images in a documentary and, therefore, persuasive manner. The photography of a totalitarian regime had to not only reproduce existing reality, but also create a reality of symbolic values that included a time constituent as well as one of ideological space. Ideologists of the new system assembled its components purposefully, superimposing an *a priori* perspective on societal development. The ideological "truth" that was being formulated in photography portrayed a Soviet model of the future as experience in the present. This not only constituted a fine line between real and symbolic, but the symbolic reality began to take over. Socialist realism methodology was used to depict a positive image of the socialist order and to illustrate the happy existence of Soviet citizens. This presented opportunities to manipulate objective reality and create a fictionalized narrative describing a *Homo Sovieticus*, what his values are supposed to be, and how harmoniously the entire social system functions according to those values. During the Stalinist period photography lost its status as an art form, a field that was globally established in the late nineteenth century, acknowledged in pre-war Lithuania, and had performed its restricted propagandistic function in Soviet photojournalism. By featuring examples of typical heroes and chrestomathic depictions of their actions, Soviet ideologists were able to create a unified iconographic picture that "testified" to the complete victory of communist ideals during the Soviet occupation of Lithuania.

The purpose of maximally ideologized art was determined by the socialist regime's glorification programme, but in a simulation of reality instead of a futuristic perspective. The artist was supposed to strengthen and "exhibit" ideologized truth in an inspiring manner. The only guarantee of correctly fulfilling this task was by knowing the results beforehand. It is precisely this type of tendency and style that was instilled in Lithuanian art, including photography, during the initial years of the country's occupation and its reoccupation. Works of art were evaluated according to their significance in strengthening the socialist order and promoting official policies. Party ideologists used credibility, the very nature of photography, for manipulation in order for a photograph that had the status of documented reality to be able to present a fictitious concept of reality as indisputable fact.

In executing the radical Sovietization of all spheres of culture, photography, as a cooperative, easily-censored and commanding "weapon", was perfectly suited to complete its propagandistic task by "correctly"

depicting Soviet life, which meant creating an iconographic altreality environment. Prior knowledge of the clearly formulated objective and the correct result, as well as the necessity to achieve it, created a specific photograph. Reduced to the status of media reportage, this so-called artistic expression suppressed photography's potential and individual creativity. The photographs that were circulated in huge numbers in the press implemented visual campaigns effectively: the minds of millions retained stereotypical images of what Soviet happiness looks like and what a Soviet person should strive for. Completely exaggerated themes about the liberated working class, families in brother Soviet Republics, the prosperity and accomplishments of agriculture and industry, the heroics of socialist achievers and Party leader glorification became the norm in creating an optimistic image of the Soviet order and the new Lithuanian existence.

Photography experienced an acknowledged decline during the political leadership of Nikita Khrushchev. Post-war requirements of photographic style began to receive criticism. However, control over photography, secured during the reign of Stalin, continued up until the restoration of Lithuanian independence. Although general political tendencies in the Soviet Union indicated cultural change, prompting Lithuanian photographers to distance themselves from functional (media) reportage and to advance photography as professional art, Sovietization of the field continued, it just became more flexible through the introduction of socialist humanism based on the "unified" interests of the individual and the system. Attempts were made to suppress the innovativeness of the Khrushchev Thaw generation by depicting it as a planned stage of development and using timely diversions, legitimizing it as a suitable instrument for a particular purpose. In the monograph, the focus on the research subject converges and is limited to the field of photography art, as this is the only sphere in which methods of ideological control were continuously modified. Photojournalism, which maintained its propagandist mission and formal illustrative function, was completely sovietized. In preserving their political programme and administrative structure, ideologists of culture's Sovietization were unable to maintain a unified iconography to decipher the idiocratic system. The diachronic function that was becoming established in the sphere of photography (between journalism and art) was a precursor to the birth of subjective, difficult-to-censor visual information in Lithuanian photography. Photojournalists Adauktas Marcinkevičius and Vytautas Stanionis were among the first to communicate using multi-lingual photographic terms in the Soviet

press. They did not provoke readers to challenge social conflict, which is naturally characteristic of any regime, especially a totalitarian one, but they brought ideological reality back down to earth and laid it on a plane of comprehensible reality by unravelling their predecessors' pre-constructed plans.

The propagandistic altreality function of photography persisted in the post-totalitarian period (the post-Stalin years), though it was supported by a new stylistic lexicon. Reality's mythical setting was replaced by romanticized scenes of daily life. The humanistic views portrayed in these scenes did not contradict Party policies. Moreover, they were conveyed with much more meaningful content and in more persuasive form. Lithuanian photographers, the first in the Soviet Union to reawaken aesthetic attitudes, not only broadened the spectrum of representing Soviet life, but also distanced themselves from pseudo-realist expression. Admittedly, they depended on "social requisitions" for work and participated diligently in the propagandistic politics of culture, balancing between journalism and art and dealing with the conflict between official interests and creative ideas. Paradoxically the topic of man and earth, which had a clearly nationalist undertone, became a unifying link because the homeland and its traditional code of ethics was the main source of inspiration for Lithuanian photographers; but there was no direct nostalgic reference to a bourgeoisie past or critical exposure of the present in the photographs. This allowed the works of new generation photographers to be incorporated into the ideological programme being cultivated by the Soviets. It must be acknowledged that the uniqueness of the stylistic language and the versatility of the content remain relevant and influential to this day, while altreality's impact has not diminished either. This was determined by the following major factors: a sincere and unfeigned relationship between author and surrounding reality evident in the photographs; individual and original expression based on a synthesis of documentary style and psychologism; the elevation of existential issues.

Cultural policies essentially did not change after Leonid Brezhnev took over political rule of the country in 1964. On the contrary, a stagnant view of creative processes emerged, one which did not tolerate, but unavoidably promoted, double standards. Journalistic photography directly fulfilled "social requisitions", but "current events" were just as apparent in the photography art that had begun to disassociate itself from formal documentary photography. The Lithuanian school of photography was recognized after the Lithuanian Photography Exhibition of 1969 in Moscow which featured an artistic programme

that emphasized the following: a close and sensitive relationship with one's land; unity between individual and country, man and nature; creative ethics and a sense of responsibility; harmony of beauty and meaning; poetics of cognition. Socialist realism was implemented in official domains, for instance in the *Tiesa* (eng. *Truth*) daily newspaper, the *Švyturys* (eng. *Lighthouse*) publishing house, in official albums representing the Soviet Republic, as well as in thematic exhibitions; meanwhile, the aesthetics of modern photography was maintained in humanitarian realms like the *Literatūra ir menas* (eng. *Literature and Art*) and *Nemunas* magazines, as well as in signature albums and exhibits. The new photographic reality, fairly uniform in both Lithuania and throughout the entire Soviet Union, was formed in the 1960s by photographers like Antanas Sutkus, Vitas Luckus, Aleksandras Macijauskas, Algimantas Kunčius, Romualdas Rakauskas, Vilius Naujikas and others. The state of the public Soviet cultural domain, into which the new documentarians began to incorporate themselves, was not favourable or inclined to promote innovative ideas, but the humanistic nature of their views did not contradict Party directives. The new form of altreality proposed by Lithuanian photographers in the Soviet Union was accepted primarily for its imposing artistic language, which was significantly stronger than in socialist realism reportage.

A dual concept influenced the representation of reality and the creation of photographic reality in the 1970s and 1980s. On one hand official ideological attitudes continued to remain in place, on the other the postulates of influential Lithuanian photographic traditions were already having an effect. New generation artists responded to the entirety of conflicting theoretical directives in different ways: some remained true to tradition and created documentary-based metaphorical photography, others chose alternative expressions and violated the natural doctrines of mimicry for the first time in the history of Lithuanian photography. Incidentally, all photography artists who were protected by the status shield of the Lithuanian school of photography were, without exception, already bravely ignoring the Party's demagogical demands in their own works (except for propagandistic projects) – demands that still applied to photojournalists. The Photography Art Society of Lithuania[2] could only preserve this artistically beneficial niche by cooperating with the Soviet government and by declaring its loyalty to communist ideas. The Society guaranteed its ideological faithfulness by evaluating the political situation: it was its only means of existence

2 The Photography Art Society of Lithuania was established in 1969.

and the only way for it to be able to create and distribute its work both at home and abroad, as well as to be bestowed with better working and living conditions, i. e. to get the whole prosperity "package" that was reserved for the cultural elite and could only be claimed by members of art societies. The Society was the first and only public organization of its kind in the Soviet Union to unite photography artists.

In this time period the Society hosted seven exhibits that featured young photographers, introducing new artists who had an opportunity to not only express their loyalty to tradition (Romualdas Požerskis, Virgilijus Šonta, Vytautas V. Stanionis and others), but to also unveil a trend that was in contradiction to modern romanticism (Algirdas Šeškus, Alfonsas Budvytis, Vytautas Balčytis, Remigijus Pačėsa and others). The young artists alleged that the creation of photography is the creation of a new reality and, consequently, defining the boundaries of photography as an art form became an insurmountable point of disagreement. This still young and as of yet unappreciated expression of art was the cause of much scepticism; "what is depicted in this photograph?" became the main standard question. Foremost, the "corrupted" eyes of those who regulated Soviet cultural politics would notice atypical and alien social depictions that could provoke one of the most terrible and intolerable elements in Soviet reality: the exposure of a spiritual crisis in the society that is not at all in keeping with the Soviet programme of portraying reality. The third generation of photography artists defined avant-garde trends, disassociated themselves from all representational forms injected during the Soviet era, and announced a purely artistic approach to photographic interpretation. Anti-aesthetic expression, which arose in the late 1970s, conceptually illustrated that photography can be more than just a reflection or a direct result of political and social facts; it demonstrated that it can also be an independent and unique work of art, an alterreality[3], which is created by the author's consciousness and makes use of reality only for material.

The new artists not only opposed the traditional altreality, they picked apart alterreality as well, that is, its ideological structure, and demonstrated their solidarity through postmodernist properties. Nonetheless, even back then it was their unity in searching for new creative strategies, not individual authors, which created a pretext for

3 The *altreality* concept used in this study is countered by another term introduced here, *altreality*. It describes a twentieth-century alternative to the established portrayal of reality in Soviet photography by Lithuanian artists with a new aesthetic form of expression in the late 1970s.

speaking about a movement and stimulated change in theoretical approaches to issues of photographic reality. Since such a concept was not dominant (dispersion was limited and it was understood by only a small circle in the cultural sphere) and had no influence on public views, the Soviet government treated it as experimental and tolerated it, using it to demonstrate the obviously contemporary positions of Soviet culture. The niche that embraced the dissemination of alterreality was, in truth, rather narrow: avant-garde photographs were not printed in the periodical press or representational albums for the Soviet Union, and they were not shown in the more significant themed or centennial exhibits. In the meantime *Sovetskoye foto* (eng. *Soviet Photography*) the methodological and ideological shaper of photography that had expeditiously responded to the escalation of the traditional Lithuanian school of photography and had often published the works of its authors (in comparison to those of Latvian and Estonian photographers), attempted to remain oblivious to the new Lithuanian photographic phenomenon. To accept Lithuania's "new vision" meant stirring the fundamental waters of Soviet photography art that had been formed throughout the decades.

This situation shows that the twenty-year concept of altreality, which had been created according to a traditional comprehension of the school of photography, remained sufficiently uniform in the public domain. However, these universal values were challenged by the new trends that could not be suppressed by censorship, abstractly unveiling the crisis through belief in truth and beauty. The Lithuanian school of photography that emerged during the late 1960s conceived a documentary-based conception of photography art. At the close of the 1970s an alternative expression, which contradicted the established norm of values, surfaced in the works of new generation artists who viewed the traditional representations of reality with scepticism. Their work inspired postmodernist tendencies in Lithuanian photography art within an environment of the substantially weakened, though still ideologized, repression of culture. Therefore photography, in terms of function and stylistic form, was not uniform; but its Sovietization, though implemented programmatically with no deviation from the Party platform, was nonetheless unable to enjoy absolute control over this strategically significant branch of culture.

The evolution of photography in the Soviet era is directly linked with stages in the political process and can be observed in the formation of three artistic waves: the photojournalism of Stalin's socialist realism was all-encompassing; the policies implemented by

Khrushchev created conditions for a new documentary form directed at the social environment; while the devisualization movement conveyed Brezhnev's stagnation crisis and brought significance to postmodernist views. The differences delineated in these artistic trends are encountered within the creative processes and artistic strategies of photography.

Expression was completely regulated during the occupation period. Chanonas Levinas, Judelis Kacenbergas, Ilja Fišeris and other photographers were guided by a strictly-regimented construction of images based on the iconography of Soviet symbolism and the creation of generalized content. By avoiding spontaneous documentary photography, which may have led to unpredictable consequences, they implemented Communist Party objectives and participated in the falsification of history. Due to its specific methodology of expression, totalitarian photography was able to record the experiences of a material culture, as well as present clear ideological principles. The lexicon, consisting of iconographic themes and symbols, was dedicated to expressing an entire set of standards for thinking and behaving in a totalitarian society, creating altreality, and "writing" its myth-based history. The impact of political propaganda, not documentary history, became the most significant virtue in photography. Activeness of society was the only factor that could guarantee an intense pace of building socialism, so photography had to be directed at the masses, it had to reach the consciousness of every "builder", i. e. become communal. As a witness to this heroic moment, the photographer was to heed three main conditions: comprehensiveness (so that not a single moment pertaining to the historical event would be missed), correctness (so that the series of events would be portrayed politically correctly with a focus on the coordinated participation of citizens in all processes), and appropriate artistic form (so that reality be presented eloquently). "Artistic truth" was posed as the fundamental value. They used rather primitive distortion methods in an attempt to strengthen the impact of an image, ideologize it or even falsify events in life. Symbols of a sacred idea, transferred from reality to altreality, became symbols of "truth". If these were not encountered in the surroundings when they were needed, they were simply built into the picture. The manipulation of reality became justifiable in the name of ideological truth. Correcting the scene became standard: inserting Party leader portraits, editing two photographs together for distribution to a crowd at a mass meeting, touching up a shot to cover elements of a bourgeoisie past. A system of consistent brainwashing

that used a combination of tools (naive deception and convincing propaganda alike) was conceived.

The essence of the basic method used to depict socialist realism involved the construction of a declarative and generalizing snapshot. In attempting to illustrate a certain topic, the photographer chose the setting, exploited a typically suitable environment and characters, and then staged the actions. In such instances specific dates, locations or names, though often noted, became meaningless because the photographer's most important function was to emphasize the image's mainstream value, not its uniqueness. In all cases, specific elements were exaggerated and factographic snapshots gained greater significance, since their evaluation was more greatly emphasized than the process. This was a reliable method because the photographer avoided coincidences and undesirable, obscure elements. The creation of ideological "announcements" about typical heroes and situations with the use of similar (guaranteed) methods preordained a monotonous portrayal of Soviet life. It is doubtful as to whether the repetitive photo compositions, formal reportage and lack of surprise or provocation attracted the attention of readers, but the totality of their propagation had a hypnotic effect: the "truth" was absorbed effortlessly. However, the fabrication of a documentary shot, executed with primitive tools, did not have as much impact as the power of a real situation caught on camera might have had. This is why photographers often created the scenes for events to be documented on site, making slight corrections and adapting real subject-matter to illustrate the topic. The photographer constructed the shot right there, without affecting events. By choosing an appropriate background, positioning real event participants for a pose and removing disruptive elements, the photographer was simply making the present more beautiful instead of reconstructing an event. A carefully chosen snapshot (selective composition) was effective because it mirrored programmed standards in condensed form.

Photographers utilized instantaneous snapshots for photo chronology. Factographic shots differ from scenic ones in that factographic images do not generalize or summarize. The snapshot is taken spontaneously by catching the most characteristic moment and "clipping" a suitable fragment out of the time and the place. In a printed article the main ideological visual burden fell on the text (the commentary of the image), which often began with the words "we see in the photograph", describing what should be seen in the image. Especially during the first years of the establishment of the totalitarian regime in Lithuania, it was important to explain typical examples methodically, leaving no

room for questions, because results had to be achieved with lightning speed: the communism that was being created at the present period of time accommodated the future as well.

The victory model being developed by the totalitarian system was reflected in depictions of society as well; no matter what perspective you viewed it from, it was the very best and the most perfect in the world. It was not the anthropological, ethnographic or social status that was significant, but the personality of the future individual who was being shaped by the new conditions. The Soviet citizen was presented with sample references that were to be aspired to, picture-perfect portraits that embodied generalized images of an academic, writer, worker, peasant, soldier, pioneer, etc. A photographer's talent was demonstrated by his ability to persuade the subject in the portrait to generate the image he needed, and to reduce the individual to the status of a rubber stamp. The media, filled to the brim with portraits of leaders and working class people of the hour, urged citizens to follow in the footsteps of the heroes.

Very often portraits of an average Soviet person were published alongside the formally executed images of Party leaders (whose significance required no explanation). This served to elevate an individual's character and spiritual status in order to form a generalized image of a representative of a certain profession or social class. The photographer was to present a picture of a communism-building, new and ostensibly free person, a master of his own existence. Most importantly the portrait was to elicit that which represents the subject's reliance on Soviet society and to illustrate it so appealingly that other members of that community would want to and strive to be the same. Photographers were not required to join the ranks of the Communist Party of the Soviet Union, although Party affinity had to be self-evident in their ability to analyze and evaluate historical processes and to create the image of a modern citizen. Ideological traps even existed in ordinary landscapes that were meant to help citizens acquaint themselves with the vast expanse of the homeland and the changes taking place within it, both in an urban setting and in a natural landscape. Overcoming the most complicated natural barriers was intended to reveal the extent of industrialization and the might of the Soviet individual: conquering taiga and tundra, "assimilating" mountains and prairies. Additionally, emphasis was placed on the declaration that all of this belongs to each and everyone together. While viewing these scenes of glory, citizens of the USSR were supposed to be smitten with bliss and proud of the fact that they had been fated to live in such a "wonderful" country.

The most important task of all was to create a reality of symbolic values: altreality was sought with the assistance of all genres of photography, as well as with widespread utilization of a great variety of "subject-matter" from everyday life.

Engineering a photographic image was justified by a set of fairly obvious principles. An image was supposed to portray a generalized idea, so naturalism and any other details which served to draw attention away from this made the picture not ideological. The choice of topic was also determined by requisitioned task: to depict the great works of the builders of communism, emphasizing only the progress that is characteristic of the Soviet order. Photography was to express the author's communist views and classic position. The subject of the image had to be chosen with particularly care – an uncharacteristic or insignificant subject could illustrate reality inaccurately. Socialist realism in photography was directed at the portrayal of so-called typical elements in socialist reality; however, the elements that were considered to be typical could not be frequently recurring or statistically average, they had to consist of phenomena that fit the meaning of a specific societal strength. The powers bestowed upon photography to create and promote the ideal Soviet order surpassed expectations: the history shaped by photographs in the press is completely positive. This is characteristic of the photography created under strict management during the first stage of Sovietization.

Favourable conditions for the creation of landscapes were only formed during the Khrushchev Thaw, when postures of socialist realism style that had prevailed for a decade in the stagnant partisan press gave way to new concepts of artistic expression. It is worthwhile to analyze the changes in photography more as a repercussive occurrence rather than a phenomenon that was influenced by a new paradigm in culture, giving new meaning to both the title and the standpoint of Ilya Ehrenburg's 1954 novel *The Thaw*. The hierarchal pyramid fell apart after Stalin's "Cult of Personality" was denounced. It had been using the same old quick fix instrument, the public, only now the binding material was ordinary prose instead of heroic myth. The Thaw was occurring in people's relationships and re-evaluation of values.

The photography of this period, in part because it implemented the Party's undertaking of "writing" present-day history, adopted an obviously publicistic mannerism. The humanist aestheticism of photography that was spread by Western artists was also acceptable to Soviet artists who pondered existential issues, only they solved them by different methods. In Soviet ideologist comprehension, humanism

did not comprise a system of global viewpoints, because it consisted of somewhat different ethical and ideological factors in countries within the socialist camp: personal optimism, work pathos, friendship of nations and communist morals – precisely the elements that photography was commissioned to find, isolate and augment as values. By interpreting and evaluating creative works according to such criteria, objectivity did not express the fundamental forms and relations in reality, but rather their separation into two opposing political poles: photography representing the capitalist world is not objective, while that which represents the socialist world is objective.

Even though Lithuanian realism was based on humanist aesthetics, it progressed quite a bit further: photographers developed their own unique social landscape. Observation of daily events depicted in the works of photographers did not always acquire a romantic or uplifting mood: there was a fair amount of drama, nostalgia, demystification and irony. Unfortunately however, the Soviet imagery "market" was dominated by eloquent metaphors and these creations were not fully unmasked. Stylistic expression was "conveniently" wedged into the definition of a Lithuanian school of photography phenomenon. The characterizations that were carefully provided by Soviet historians of art still influence interpretations of Lithuanian works to this day. Admittedly, initial perceptions were sound and objective, but they were directed at culture within the country. For obvious reasons, no correlation with world tendencies was sought at the time: comparisons between Soviet and Western cultures were made only as a basis of opposition. Perhaps this is why the most important feature of the second wave of photography remained unnoticed: a new type of documentary photography that could be linked to an analogous phenomenon in American photography known in histography as the social landscape concept. Pioneers of this stylistic movement, Garry Winogrand, Lee Friedlander and other politically unmotivated photographers, used a synthesis of documentary style and psychologism in their own works by drawing attention to insignificant objects. American and Lithuanian photographers each responded differently to their social environments, although both avoided playing the role of "reformer", "herald" or "prophet". But the new documentary photographers in America and the Soviet Union were observing different societies and models of existence, so creative strategies, not the content of the photographic reality, should be compared.

One of the first in Soviet photography to be programmatically geared towards the observation of daily existence was Sutkus, whose

basic strategy hinged on Henri Cartier-Bresson's "the decisive moment" tactic and the power of aesthetic documentary style. Through his work the author emphasized that each moment is important and that every person you meet on the street is significant. In the contemporary Western world the complex photographic language of the new documentary photography became a symbol of spiritual and intellectual progress. Metaphorical images that elicited an instantaneous reaction (emotion, comprehension, recollection, connection) were significantly more effective in the Soviet Union. They represented the nation's archetypal view of the world and, through it, the universal values of a Soviet country. Rakauskas was guided by an idealistic outlook. He depicted vivid scenes of blossoming to symbolize transience, while his photographic language form, metaphorical lyrics, described the condition of his spiritual subject. Metaphorical images did not raise the suspicions of Soviet censors because they did not really provide a basis for detecting concealed anti-Soviet ideas in the Aesopian Language.

Lithuanian photographers, particularly those of the traditional school, avoided ideological provocation, although a fair number of works exist that contain multiple meanings in terms of political and social views. These are the works of authors who studied social status. A sufficiently broad range of expression can be discovered in the observation and poetization of everyday occurrences, as well as in a more general interaction with the landscape. For example, the photographs of landscape artist Jonas Kalvelis are not meant to illustrate a geographical corner of Lithuania, they simply utilize the location to create a new artistic expression and special photographic form, as well as to portray both an aesthetic and a social condition. This strategy can also be taken to mean an escape from Soviet realities; withdrawal of the lyrical subject into a nature setting can be interpreted as social seclusion. Kunčius treats the subject-matter of reality in a completely different manner: what it means to become part of a people, what connects people to their land and culture – these and other important issues resonate from his photographs. The author features fragments of existence and accentuates a state of social independence: harmony with oneself. It is precisely this type of aesthetically well-balanced serenity that is missing in the works of Macijauskas. This author's narrative is rather temperamental and ironic. Rimaldas Vikšraitis, the most explicit documentary photographer in the sphere of social landscape creation, unveiled issues of severe degradation in the countryside and exposed the infirmity of society. The political state of affairs is not the

only influential factor promoting major change in social condition and altreality photography; the entire postmodern world creates such barriers and introduces new forms of coexistence. Zygmunt Bauman, one of the most influential social theoreticians in the world, observed that postmodernity itself, a condition that the rather secluded and "secure" Soviet culture was not able to isolate itself from, promotes morality without ethical code. The entire social structure of being changes: humanist integrity disintegrates and a fragmented medium of societal coexistence sets in.

Social landscape development was dominated by documentarians who usurped the comprehension of fundamental creative principles in photography (means, objectives, contemplation); consequently the new wave that arrived, which can tentatively be called a devisualization movement due to its fundamental creative strategy (alienation from the meaning of the visual content), remained in the background for a good decade (not just during the Soviet period, but also during the first years of independence). The sociocultural status of this situation was directly dependent on the dominant views of the Lithuanian school of photography. The creative sector, which had been seamless from the early 1980s until then, was split into central and outlying sections. A clear boundary cannot be drawn between the two territories, since steady communication was prompted by constantly intersecting interests (both positive and negative), one side's partial recognition of the other and, ultimately, management of distribution channels. The divided state of stylistic lexicon was a consequence of more than just a change in creative ideologies; it was also formed by an unavoidable transformation in society that was apparent in the emergence of marginal culture or subcultures. Conflicting models of cultural self-comprehension deterred and impeded the activeness of expression. On the other hand, they prompted the substantiation of miscellaneous values. Individual artistic experiments, often regarded as manifestations of inner turmoil and conflicts with the surroundings, actually had more common roots; while the seemingly disruptive original expression had a fairly constructive, conceptual base. Motifs of social alienation, turmoil and apathy, intertwined with themes of liberation from forced ideological "games", represented views of a new nihilistic generation. However, the first openly nonconformist act and incredible show of creative progress during the Soviet period was demonstrated by photographers from Kharkiv, not Vilnius, led by Boris Mikhailov who can be deservingly regarded as the pioneer of Soviet conceptual photography art.

New derivatives of photographic lexicon that were rather unexpectedly emerging in Lithuania invoked critical evaluation. Due to firmly lodged traditional positions the new expression was unable to gain equal footing, but it was not assimilated either. This is because the stage for its acknowledgement was set, at least in part, by the Lithuanian school of photography classics Luckus and Kunčius – the first to question the prerogative of reality as the creative subject of art. The creative individuality of the new wave of artists was primarily evident in the technological ingenuity they employed to transform photo paper into a work of art and to prove that it was considerably more than just a copy of reality. The artists resisted classical maxims and broke traditional standards of form, composition, resolution and other mandatory conditions for creating a "good" photograph. The works of Balčytis, one of the most consistent authors of conceptual devisualization, feature kiosks, commemorative plaques, empty billboards, ditches and other objects in "quiet neighbourhoods". But the author is not looking for hidden metaphysical meaning in these spaces that are no longer significant to the population; he is using them to accommodate his indifference, which sometimes crosses over into irony. The obvious products of ominous *Sovieticus* activities are not encountered in the marginal spaces examined by Budvytis; on the contrary, the author engages in cheerful collaboration with the environment. He is concerned with a sociocultural realm that is inadequate and unnerving, and one that he hates. Perhaps this is the reason he recreates it in his photographs, as opposed to recording it. Šeškus typically uses a completely different method to retreat from Soviet routine by focusing on the nature of an image and the decontextualization of subject-matter. This is expressed in his inconspicuous and "disorganized" snapshots through expressionless, low-contrast and minimalist print formats, as well as his choice of dull, worthless content.

As opposed to the creators of traditional aesthetics who responded directly to the environment through empirical emotional experience, those who devisualized the photographic image followed a deliberate agenda of denaturalization, de-psychologism and deideologization; refusing to passively record reality or spawn from it an altreality, they created artistic phenomena by striving to discover their own unique (signature) features. In articulating contemporary views, the new lexicon portrayed a radical change in values and the transition from an author's subjective state of expression to a conceptual view of the subject. These strategies brought photography closer to the sphere of art than it ever had been before. Algirdas Šeškus, Alfonsas Budvytis, Vytautas

Balčytis (Vilnius) and Arūnas Kulikauskas, Gintautas Stulgaitis, Saulius Paukštys (Kaunas) and other new-outlook Lithuanian artists utilized photography for the constructive, not visual, activity of shaping their own artistic worlds, striving to convey what lurked within, identifying with an object, and portraying things as they knew them to be, not as they saw them.

The expressions originating from the third stylistic wave were unsettling for cultural politicians, as well as the community of photographers that had been forming the criteria for the standard of values in photography art for several decades. This type of photography lost its significance as a visual tool because its meaning lurked in the artefact, which young artists also illustrated in a form that was inadequate for upholding aesthetic principles. Photography was labelled a modern, but nonetheless "superficial" art by the school itself, and the pioneers of the postmodernist philosophy instilled devisualization practices. The sphere of photography experienced marked changes, from declarations of visionary truth to conceptualization processes that challenge the nature of totalitarianism, despite the fact that there was an attempt to sustain the totalitarian regime up until the very restoration of Lithuanian independence.

The regulation of photography was dependent upon internal political tendencies and wavered from strict to more liberal, but centrally operated, administration. The Sovietization of Lithuanian photography that occurred in the Soviet era was manifested through instruction and through examination of concept, content and form, as well as through the formation and control of centralized channels of photography dissemination. Management of the distribution of photography was monopolized by institutions which answered to the Communist Party dictatorship: agencies belonging to the Ministry of Culture and Glavlit[4], and other professional and artistic organizations. Therefore, since art was directly dependent on politics, it had no opportunity or niche for illegal operation. The public domain was completely controlled, and the only photography art to reach the people was that which had passed through censorship and ideological screening.

A doctrine of methodical references and network of regulating institutions were established in the attempt to turn photography into a means of creating altreality. Particularly during the Stalinist period, the subject-matter of totalitarian photographs was presented in strict

4 General Directorate for the Protection of State Secrets in the Press under the Council of Ministers of the USSR.

visual formats. The technology of creating images was completely institutionalized and generic. Hierarchal control guaranteed the credibility of a photograph by using the self-preservation instincts of the author (portray this and not that and to present only what is permissible and how), through screening by a publication which approved or edited it so that it would be precise and reliable, and through Glavlit censorship (based on the ideological programme). In order to propagate the objectives of communist ideals it was crucial that photographers not deviate from the socialist "truth", presenting it as passionately and optimistically as possible through memorable generic images portrayed in a "language" that the people could understand.

After the Twentieth Congress of the Communist Party of the Soviet Union, Soviet photography theorists urged photographers to make use of the privileges presented by the documentary-style genre. But photographers learned to manipulate through images and flexibly balance between the "can and can't". The first upheavals in the sphere of photographic image regulation are linked to a division of the Union of Journalists of the Lithuanian SSR, established in 1958, which united and coordinated the creative activities of photojournalists in the Republic. Up until the establishment of the Photography Art Society of Lithuania, this was the main, fairly prestigious organization that was responsible for perfecting and promoting the expression of photography in the Republic and beyond its borders. Having taken "management" under its wing, the photography division attempted to revise the style of socialist realism and renewed pre-war discussions on the purpose and aesthetics of photography. Another methodical link that had been formed by the photographers themselves was the existence of photography clubs. Photographers from Kaunas, the most active in Lithuania, joined together with Vilnius photographers and satisfied the expectations of amateur photographers throughout the country: in 1966 they were successful in organizing a council of Lithuanian photography clubs, which initiated the establishment of the Photography Art Society of Lithuania in 1969. This was not only the first organization in the Soviet Union to unite photo artists, but also the methodical centre of administration for Lithuanian photography.

The Society was presented with a full range of opportunities to display Lithuanian photography inside the Soviet Union, as well as throughout the world, under the condition that the photographs depict only a positive image of the country. This requirement was dutifully executed by the Society's administrative body. The Society coordinated each step it took with the institutions that censored the field of

photography. Although photographers humbly declared all aspects of their creative activities, particularly means of public dissemination, they did not always receive permission or an affirmative response. The Art Council of the Society implemented the initial round of censorship, which was directed at ideological circumstances but influenced the general standards of the profession as well. Each photographer selected works for an exhibit discriminatingly for purposes of self-preservation, of course, but self control was also employed while creating the photographs. Few photos that criticize the regime can be found in archives, and those that are encountered frequently expose the system accidentally, not intentionally. Local exhibitions were censored just as scrupulously as any other, while exhibits dedicated to illustrating politically significant events were reviewed even more meticulously than those being sent abroad for foreign viewing audiences.

The practical functions of the Society were two-fold: it was needed by photographers who had no official opportunities to develop their creative activities, but it was equally beneficial to the Soviet government because, by taking over responsibility for this sphere, the Society had to execute universal control over expression and dissemination. The centralization of this field of art had both positive and negative consequences: photography was finally acknowledged as a branch of art and photographers were presented with more opportunities to engage in professional artistic activities, but the domination of the Lithuanian school of photography hindered the development of more diverse forms of expression, while attempts to secure the organization and increase its store of material resources only served to pander to Soviet ideology and block ideas posed by authors.

The pragmatic public relations policies of the Photography Art Society of Lithuania were directed at the integrality of photography in the Soviet cultural realm. Intensive, purposeful coordination and methodological work brought long-awaited results: the situation was truly stable and governable up until 1980. However, the artistic negativism and intentionally amateurish style that emerged from a new generation of photographers threatened the basic principles of traditional photography. Origins of expression and their connection to changes in the field of fine arts were discussed at several public meetings. However, the Society's board did not demonstrate any "political correctness" on an official level; on the contrary, it attempted to repress the "improper" works created by the young generation and expressed concern regarding the next group to take over the execution of political orders (why, it was the only way to preserve the smoothly functioning structure that

had been formed). Even though there was no apparent persecution of alternative thinkers or open suppression of their works, the artists who did not abide tradition experienced didactic pressure and restrictions on the public exhibition of their works. However, it must be noted that there was neither covert, nor public active opposition to this situation (except for the disposition of individual artists).

Sovetskoye foto magazine formulated photography's "proper" creative methodology arduously and decisively, assisted by most vigorous artists, historians and critics of Soviet photography. It is here that strategic issues regarding trends in the field were solved, relevant themes analyzed, orientational criteria for stylistic expression designated and benchmark authors introduced. Incidentally, Lithuanian photographers were more apt to appeal to the authority of the USSR's Institute of Art Studies, because its academic researchers of artistic issues in mass communications analyzed photography with much more depth and interpreted it more broadly; in addition, they could do so without being directly constricted by Party directives. *Nemunas* magazine, which had published several controversial works that had been seen in print for the first time, was one of the most beneficial niches used by photographers to express artistic ideas and publish new works. Ignoring allegiance to censorship requirements, the magazine's editorial board maintained a policy of open, or at least more liberal, views. Admittedly, the works of authors belonging to the Lithuanian school of photography were more readily published in *Nemunas*, while avant-garde art remained on the sidelines.

The existence of a strong Lithuanian school of photography activated theoretical and creative processes of this branch of art throughout the Soviet Union: its photographers were observed, followed and looked up to. Acknowledgement of the photo artists' hard-sought status and the Society's strengthened status prompted the development of more diverse artistic expression and wider dissemination of works. However, Lithuania's photographers were able to attain such favourable conditions only because they strategically executed political projects, maintained good relations with the partisan and government nomenclature, earned strong ideological backing in Moscow and, most importantly, proved their absolute credibility through their works (which were not primitive and quite skilful). Soviet ideologists had confidence in Lithuanian photography – this is demonstrated by the intensity and magnitude with which it was printed in various publications, exhibited in the Republic and the USSR, and chosen to represent the Soviet Union abroad. Mandatory topics and themed

exhibits demanded creative liability of the collective to be a top priority and smothered personal initiative. Lithuanian photography artists took full advantage of the opportunities handed down by the government by demonstrating their Soviet allegiance; but by doing so they failed to reveal their full creative potential and, as a result, limited their chances for broader personal exposure and also restricted the emergence of new artistic ideas.

During Mikhail Gorbachev's *perestroika*, ideological control methods began to change drastically and regulation of all spheres of culture became more relaxed. Though even after censorship was completely abolished in Lithuania following the adoption of the Law on the Press and Other Media by the Supreme Council of the Lithuanian SSR on January 1, 1990, the Photography Art Society continued to have a conformist attitude up until the very restoration of independence: photography exhibitions could be held only under Society management and subsequent to approval from Glavlit. But the constrictions placed on art in the Soviet period were already being discussed by young artists at the time in the increasingly emboldened press. Reactions of Western theoreticians and exhibition curators to the obvious changes in photography of the Soviet Union in the 1980s seemed paradoxical as well. They focused more attention on predominant tradition, at least at the beginning of the political reform, and were not even aware of the new processes. Though admittedly, the Photography Art Society of Lithuania was exhibiting original works by devisualization movement authors more and more frequently than ever before at personal and themed photography exhibits, and doing so particularly energetically in various cities throughout the Soviet Union.

Nonetheless, continuity of the ideological school was victorious. The newly acquired freedom of expression and substantially broader opportunities for distribution presumably should have stimulated discussions about dissolving the organization and creating new means of coexistence. However paradoxical it may seem, when the Society's management raised the issue of joining and supporting the establishment of a Union of Art Photographers in the USSR, a group of young authors dissented but suggested only a single alternative: to establish their own union as quickly as possible, before the constituent congress of the USSR's union. As it turns out, the thought of operating autonomously, without the support of a Soviet by-product like a collective, as well as the support of the organization that runs it, did not even occur. The entire field's national financial backing, event coordination, not to mention the long-established contacts with partners abroad, were all

under one umbrella. At a time when significant change was occurring in the creative and academic lives of artists from other genres, accompanied by open discourse, administrative reform and the formation of new communities, the field of photography remained essentially unchanged. Centralized management continued to hinder the expansion of infrastructure for a comparatively long period of time, although the Society no longer had the same influence it had enjoyed in the past over the visionary-minded artists who gradually crossed over to other cultural niches and integrated their projects into the sphere of interdisciplinary arts.

Asmenvardžių rodyklė

Agee, James 29, 127
Aleknavičius, Bernardas 111
Alpertas, Maksas 72
Ambraška, Jonas 110
Andrejevas, Nikolajus 72, 156
Andriuškevičius, Alfonsas 89, 235, 243
Angelovičius, Borisas 79
Aninskis, Levas 60, 61, 85, 182, 183, 195, 196, 200, 207, 209, 210, 227, 231, 241, 246
Antanavičius, Valentinas 314
Arbet, Sven 216
Arbus, Diane 30, 182
Arendt, Hannah 18
Astachovas, Ivanas 68
Augustinas, Vytautas 32, 46, 100, 102, 145–147, 254
Augūnas, Romualdas 309

Babarskas, Juozas 320
Babickas, Petras 99, 100, 102
Bačkaitis, Juozas 254
Bagdonas, Vytautas 101
Bajoras, Feliksas 314
Balčytis, Vytautas 32, 60, 63, 89, 216, 235–237, 246, 247, 300, 308, 312, 322, 323
Baliulevičius, Bronislovas 75
Baliutytė, Elena 25, 199, 201
Baltermancas, Dmitrijus 72
Baltramaitis, Sigitas 89, 322, 325
Baltrušaitis, Bronius 286
Banaitis, Juozas 49
Baranauskaitė, Audronė 319
Baranauskas, Marijonas 72, 75, 114, 189, 252, 292, 294, 296, 307, 312, 313
Bareišis, Algimantas 60, 91, 111, 313
Barysas, Arnoldas 111
Barkauskas, Bronislavas 111
Barthes, Roland 24, 25
Baudrillard, Jean 39
Bauman, Zygmunt 212
Bazin, André 227
Bažanovas, Leonidas 94
de Beauvoir, Simone 29
Beksiński, Zdzisław 222
Belza, Igoris 286
Berija, Lavrentijus 153
Bernotas, Andrius 216
Berry, Ellen E. 221
Bertašius, Antanas 305
Bielinis, Jonas 216, 273, 310
Binevičius, L. 25, 125
Bogušauskas, Juozapas Romualdas 320
Bonoldi, Achille Gusseppe 105
Borevas, Vladimiras 85, 200
Bourdieu, Pierre 106, 107
Bourriaud, Nicolas 19
Böll, Heinrich 199
von Brauchitsch, Boris 222
Brecht, Bertolt 204
Brežnevas, Leonidas 18, 53, 224, 277, 278, 281, 329
Brzezinski, Zbigniew K. 17, 18
Bubelytė, Violeta 60, 233, 234, 300, 301, 312, 322, 323, 325
Bučelis, Balys 271, 280, 281
Budraitis, Juozas 292
Budvytis, Alfonsas 60, 61, 63, 214, 215, 237–239, 247, 298–300, 308, 322, 323
Bugvilionis, Vytautas 111
Bulgakovas, Zenonas 111, 296, 320
Bulganinas, Nikolajus 153
Bulhakas, Janas žr. Bułhak, Jan
Bulhakas, Janušas žr. Bułhak, Janusz
Bułhak, Jan 101, 105, 157, 158
Bułhak, Janusz 158
Buračas, Balys 100, 102
Butyrinas, Vitalijus 56, 109, 111, 114, 196–199, 246, 294, 307–310, 312, 322

Caldwell, Erskine 29
Camille, Michael 39
Camus, Albert 60
Capa, Cornell 299
Capa, Robert 50
Capen, Samuel P. 126
Carroll, Lewis 139
Cartier-Bresson, Henri 50, 186–188
Chaldejus, Jevgenijus 73
Christian, Christer 222
Chruščiovas, Nikita 15, 18, 48, 153, 329
Cukermanas, Eugenijus Antanas 89
Cukermanas, Eugenijus žr. Cukermanas, Eugenijus Antanas
Cvirka, Petras 68, 133, 134, 260
Cvirkienė, Marija 260
Czartoryska, Urszula 322, 323
Czechowicz, Józef 105

Čechovas, Antonas 222
Černiauskas, Algimantas 323
Černiauskas, Mindaugas 323
Černiauskas, Vaclovas 217
Česnulevičius, J. 285
Čiurlionis, Mikalojus Konstantinas 240

Dagys, Imantas 111
Dainelis, Vytautas 111, 307
Dalzell, Tom 218
Daniūnas, Jonas 111, 313
Daugėla, Kazys 102
Davey, Gerald John 28
Davidson, Bruce 29
Davis, Angela 278
Dawson, Richard E. 23
Dichavičius, Rimantas 233, 292, 294, 307, 308, 315
Dilys, Antanas 75, 110, 111, 294
Dineika, Vincas 109, 111
Diominas, Viktoras 85, 116, 173, 196, 200, 202, 203, 226, 227
Dirvys, K. 260
Diržinskaitė, Leokadija 278
Dłubak, Zbigniew 222
Doisneau, Robert 186

Dovydaitis, Jonas 68
Dragūnas, Visvaldas 219
Drazdauskaitė, Milda 216, 300
Drėma, Vladas 282, 283
Drilinga, Antanas 315, 317
Driskius, Klaudijus 215
Dumont, Louis 324
Dvarionaitė, Aldona 314
Dzirkals, Lilita 24

Emerson, Peter Henry 149, 168
Engels, Friedrich 125, 150
Epstein, Mikhail 221
Erenburgas, Ilja 183
Evans, Walker 29, 126, 127, 204

Faulkner, William 29
Fišeris, Ilja 47, 73, 96, 106, 120, 129, 131, 133, 134, 138, 139, 143, 145, 255, 256, 274, 286, 287, 306
Fleury, Stanisław Filibert 105
Flusser, Vilém 195
Foster, Hal 215
Frank, Robert 29, 186, 188, 189, 204
Frenning, Tommy 295
Fridlandas, Semionas 73
Friedlander, Lee 29, 30, 180, 186, 204
Friedrich, Carl J. 17, 18
Frisch, Max 199
Frizot, Michel 41
Furceva, Jekaterina 268

Gaižutis, Algirdas 64, 192, 282
Gaižutis, Pranas 99
Gaižutytė-Filipavičienė, Žilvinė 107
Galkauskas, Konstantinas 134
Ganelinas, Viačeslavas 312, 314
Garunkštis, A. 284
Gavėnas, Vytautas 100
Gečas, Stasys 255
Gedminas, Antanas 75
Gedminas, Romualdas 111, 287
Geleris, Michailas 25, 42, 55
Geo, Daniella 30
Giedraitienė, Irena 109, 111
Girčys, Izidorius 101, 144, 160, 161, 163–165
Goebbels, Joseph 136
Goldman, Robert 217
Goldšteinas, Grigorijus 152
Golomštokas, Igoris 18, 40, 41, 71
Gončarovas, Andrejus 183, 184
Gorbačiovas, Michailas 18, 84, 94, 310, 324
Gorbulskis, Benjaminas 314
Gorkis, Maksimas 47
Grants, Andrejs 216
Gražėnas, Darius 318
Grigoravičienė, Erika 25–27
Grikienis, Juozas 72, 140, 271
Grybauskas, Kazimieras 151, 153
Groys, Boris 220
Gulmanas, Viktoras 111
Gustafson, Thane 24
Gvozdas, Valerijus 87

Haas, Ernst 50
Hajek-Halke, Heinz 222
Hammond, Anne 150
Hill, John T. 126, 127
Hine, Lewis W. 41, 189, 211
Hitler, Adolf 41, 104
Ho Ši Minas 268
Hollander, Gayle Durham 23
Howe, Irving 17
Husserl, Edmund 247

Ignatovičius, Borisas 176
Ivanauskas, Stasys 257, 268
Ivanovas-Alilujevas, Sergejus 72

Yamagishi, Shōji 192
Ylevičius, Vytautas 310

Jackson, Bruce 126
Jakimavičius, Stasys 162
Jakimavičiūtė, Valerija 162, 163
Jakučionis, Raimundas 54
Jameson, Fredric 211
Janulis, Julius 89
Janulis, Vytautas 216
Jaronis, Gintaras 219
Jaruzelski, Wojciech 223
Jasinevičius, Vilius 75, 109, 111, 309
Jaškūnas, Gintaras 216
Jaškūnienė, Eglė 22, 297
Jeffrey, Ian 41, 321
Jefimovas, Vladislavas 94
Jekelčikas, Jurijus 46, 69, 155
Jereminas, Jurijus 156
Johnson, A. Ross 24
Joyce, James 199
Jonynas, Vytautas Kazimieras 314
Josing, Ülo 216
Juodakis, Virgilijus 75, 102, 111, 115, 136, 275, 285
Juodenytė, Ginta 269
Jurecki, Krzysztof 224
Jurėnaitė, Raminta 239
Juškelis, Romas 60, 87, 210, 313, 323

Kacenbergas, Judelis 47, 106, 130, 133, 138, 142, 143, 151, 209, 255, 256, 276, 285, 287, 294, 307
Kadušinas, Girša 254
Kaganas, Moisejus 84
Kaganovičius, Lazaris 153
Kairiūkštytė-Jacinienė, Halina 314
Kalašnikovas, Michailas 152
Kalinauskas, Vytautas 270
Kalininas, Michailas 44
Kalve, Toomas 216
Kalvelis, Jonas 56, 84, 111, 114, 201–203, 295, 308, 313
Kanys, Robertas 219
Kaupinis, Petras 320
Kapočius, Viktoras 296
Karpavičius, Povilas 46, 73, 75, 101, 109, 111, 156, 158, 159, 166–169, 197, 256, 268, 276, 283, 284, 286, 287, 294, 305
Kasčiūnaitė, Dalia 314
Katauskas, Petras 88, 215
Katkienė, Asta 166
Kaunietis, Romas 163
Kavolis, Vytautas 40
Kawada, Kikuji 192
Kazakevičius, Ignas 247
Kazėnas, Zinas 111, 307, 319
Kazėnaitė, Eglė žr. Jaškūnienė, Eglė
Kazlauskas, Juozas 111, 275, 307, 312
Keetman, Peter 222
Keliuotis, Juozas 98, 314
Kerouac, Jack 29
Kisarauskas, Vincas 55, 291
Kislovas, Fiodoras 100
Kymantas, Eugenijus 320

Kliaugienė, Gražina 92, 244
Kliučinskas, Tadas 111
Kolupaila, Steponas 100, 102, 104
Komaras, Vitalijus 220
Koreškovas, Valerijus 148, 308, 313
Korzonas, Abdonas 105
Kosciuška, Vaclovas 45
Kosyginas, Aleksejus 153
Kozlovskis, J. 151
Kraniauskas, Vytautas 110, 305
Kreuger, Anders 208
Krivickas, Sigitas 21, 26, 76, 80, 111, 200
Krulickas, V. 258
Krüger, Halina 178
Kubiliūtė, Snieguolė 101
Kudirka, Simas 7
Kudykinas, Jurijus 111
Kulikauskas, Arūnas 32, 62, 89, 93, 218, 219, 247, 311, 320, 322, 323
Kunčius, Algimantas 31, 32, 56, 57, 76, 84, 111, 114, 136, 178, 183, 185, 187, 194, 199, 203, 204, 226, 227, 230, 231, 252, 266, 267, 269, 277, 287, 288, 291, 294, 299, 311–315, 322, 323, 332
Kunčius, Romualdas 111
Kunčiuvienė, Eglė 62, 243, 245
Kuprevičius, Giedrius 320
Kurmelis, A. 45
Kuzavinis, Kazimieras 19, 39
von Kügelgen, Bernt 184
Kvietkauskas, Valdemaras 19

Lancevickis, Josifas 254
Laucienė, Antanina 104
Laucius, Kazys 97–99, 102, 104
Lauterwasser, Siegfried 222
Lazutka, Valentinas 86
Lee, Russell 50
Leninas, Vladimiras Iljičius 44, 115, 129, 131, 147, 152, 155, 235, 265
Leontjevas, Sergejus 94
Levinas, Chanonas 47, 106, 135, 136, 155, 189, 209, 254, 256, 276, 285, 291, 292, 306, 307
Lewczyński, Jerzy 222
Liagas, Giedrius 219, 223
Ligocki, Alfred 223
Limonovas, Eduardas 222
Linionis, Romualdas 87
Lyon, Danny 29
Lyons, Nathan 29
Lyotard, Jean-François 19
Ločeris, Petras 101
Lomka, Jakovas 80
Löwenthal, Richard 17
Luckus, Vitas 56, 60, 77, 120, 178, 181–183, 187, 201, 206, 207, 227, 228, 230, 252, 293, 305, 306, 308, 309, 314, 315, 317, 318, 323
Lukys, Alvydas 62, 231, 232, 301, 311, 318, 322–324
Lukošius, Stanislovas 72

Macijauskas, Aleksandras 32, 54, 56, 74, 76, 84, 91, 109, 111, 114, 178, 191, 204, 205, 252, 274, 279, 294, 296, 307, 308, 310, 312, 313, 322, 323
Macius, Eugenijus 111
MacIver, Robert 42
Mackevičius, Giedrius 317
Mackevičius, Jonas 286
Mackonis, Jonas 69
Maculevičius, Liudgardas 69
Makijenka, Anatolijus 220
Maksimovas, Olegas 178, 179
Maldutis, Algimantas 62, 93, 216, 217, 246, 247, 300, 323
Maleckas, Rimgaudas 111
Malenkovas, Georgijus 70, 153
Malevanas, Olegas 220
Malevičius, Kazimiras 31
Maniušis, Juozas 112, 115, 273
Mann, Thomas 199
Marcinkevičius, Adauktas 52, 72, 284, 285, 306
Marcinkevičius, Jonas 68
Martinaitis, Marcelijus 280
Martjanovas, Borisas 111
Marx, Karl 39
Masionis, Antanas 199
Matulionis, Arvydas 110, 111, 307
Matulytė, Margarita 22, 33, 79, 97, 98, 102, 105, 106, 157, 158, 232, 235, 237, 240, 311
Matutis, Anzelmas 51
Meinertas, L. 149, 156
Mekas, Jonas 314
Melomidas, Aleksandras 220
Merlo, Lorenzo 297
Michailovas, Borisas 94, 220–222
Michalkovičius, Valentinas 85, 200, 324
Michals, Duane 29
Michelkevičius, Vytautas 22, 26, 27
Michelkevičiūtė, Snieguolė 233
Mickevičius-Kapsukas, Vincas 123, 125
Miežanskas, Antanas 184, 187, 289, 304, 305
Mieželaitis, Eduardas 135, 136, 201, 275
Mikėnas, Juozas 47
Mikojanas, Anastasas 153
Mikučiauskas, Vladislovas 77, 320
Mikulskis, Eugenijus 289
Milaševičius, Otto 100
Miller, Henry 29
Miller-Pogacar, Anesa 221
Mockus, Algimantas 156
Moholy-Nagy, László 168, 242, 243, 248
Molotovas, Viačeslavas 44, 100, 152, 153
Morozovas, Sergejus 137, 156, 165, 174, 175, 184, 287
Mozūriūnas, Vladas 283
Mrazkova, Daniela 317, 321
Muchinas, Igoris 94
Mumford, Lewis 40
Muravjovas, Michailas 105
Musneckas, Algirdas 110
Mussolini, Benito 41

Napelbaumas, Moisejus 72, 147, 148, 152, 176
Narbutas, Šiaurys 89, 219, 244, 320
Naruševičius, Antanas 100
Narušytė, Agnė 22, 27, 28, 128, 195, 196, 233–236, 247
Nastopka, Kęstutis 199
Naujikas, Vilius 56, 287, 288, 313–316
Nazarenka, Michailas 111
Nelson, Robert S. 39
Neruda, Pablo 278
Newhall, Beaumont 198
Nixon, Richard 51
Norkevičius, Vytas 111

Norkus, Zenonas 17, 18
Norvaiša, Česlovas 315

Ocupas, Piotras 152, 176
Ogajus, Michailas 47, 254, 287
Ognevas, Vladimiras 286
Orentaitė, Birutė 290, 293
Orentas, Gediminas 100
Ostašenkovas, Aleksandras 247
Ostrauskas, Mečislovas 155
Ozolas, Romualdas 290

Pačėsa, Remigijus 60, 216, 246, 247, 299, 300, 308, 324, 328
Pačėsa, Romualdas 110, 111
Palaima, Vytautas 256
Paleckis, Justas 155, 253, 254
Paluševičius, Hubertas 115
Papernis, Vladimiras 43, 253
Papson, Stephen 217
Parr, Martin 210
Paškevičiūtė, Margarita 297
Patackas, Algirdas 111
Paukštys, Saulius 219, 224, 230, 247, 322, 323, 325
Pavlovas, Eugenijus 220
Peres, Michael R. 176
Petkevičius, Vytautas 284
Petrika, Antanas 102, 104
Petrovas, F. 258
Petrovas, G. 153
Petrulis, Napoleonas 69, 124, 125
Petrusovas, Georgijus 72
Piganovas, Ilja 94
Pikelytė, Zita 104
Pilvelis, Algirdas 109, 111, 277, 305–307, 313, 315
Pipes, Richard 22, 23
Platonas 39, 40
Pleikienė, Ieva 25
Počepcovas, Georgijus 121, 129, 137
Podgornas, Nikolajus 256
Pohlad, Mark 28
Polis, Juozas 115
Požerskis, Romualdas 60, 86–88, 90, 205, 206, 215, 252, 295, 300, 308, 312, 319, 322, 323
Pranckūnas, Mikas 104, 107, 158, 256
Preikšas, Kazys 256
Prewitt, Kenneth 23
Proust, Marcel 199
Pundzius, Bronius 45
Puodžius, Evaldas 111

Rabinavičius, Meylachas 254
Ray, Man 167
Rakauskas, Romualdas 56, 76, 80, 82, 84, 88, 111, 114, 174, 180, 189, 192, 194–199, 252, 266, 268, 269, 272, 274, 275, 280, 287, 288, 291, 293, 294, 296, 308, 313–315, 317, 323
Ramoška, Jonas 110, 307
Rebis, Michailas 47, 256, 269, 275, 287, 307
Reimeris, Vacys 126
Reisewitz, Wolfgang 222
Rejlander, Oscar Gustave 166
Remeš, Vladimír 321
Remington, Thomas F. 24
Repinas, Ilja 148
Riauba, Stanislovas 231
Robinson, Henry Peach 166
Rodčenka, Aleksandras 41, 100, 176
Romer, Witold 166
Roosevelt, Franklin 126
Ruikas, Liudvikas 56, 111, 114, 186, 187, 189, 208, 269, 294, 305
Ruka, Inta 216
Rupinas, Jurijus 220

Sakalauskas, Artūras 92
Sakalauskas, Feliksas 254
Salinger, Jerome David 208
Samsonova, Lidija 111
Sanderis, Leiba 254
Sartre, Jean-Paul 199, 288
Savickas, Augustinas 68, 185
Schlabs, Bronisław 222
Schmoll, Josef Adolf 222
Schneiders, Toni 222
Shiff, Richard 39
Sidorenka, Aleksandras 216
Sidorenka, Vladimiras 111, 307
Sitničenka, Aleksandras 220
Skeivienė, Laima 63, 89, 208, 209, 235
Skirgaila, Valys 196
Skirpstas, Leonardas 87
Skrebė, Lionginas 111
Skrinska, Jokūbas 100
Slade, George 29
Sledzevskis, Piotras 101
Sližys, Raimundas 87, 89, 299
Smetona, Antanas 97, 152, 256
Sniečkus, Antanas 44, 68, 155, 256
Sobota, Adam 222, 223
Sokienė, Jurga 166
Solženicynas, Aleksandras 79
Somers-Davis, Lynn M. 30
Sontag, Susan 39, 57
Söderholm, Börje 295
Sparnaitis, Vladas 154, 268
Spuris, Egons 64
Stalinas, Josifas 17, 18, 23, 25, 33, 34, 42–45, 47, 49, 53, 67, 70, 81, 100, 122, 128, 130, 131, 133, 134, 142, 147–149, 150, 152, 153, 183, 256, 264, 265, 282, 329, 330
Stanionis, Vytautas 51, 52, 106, 127, 128, 271, 285
Stanionis, Vytautas V. 60, 208–210, 279, 320
Stanišauskas, Juozas 153
Starošas, Viktoras 69
Stauskaitė, Jūratė 89
Steichen, Edward 30, 50, 174, 175
Steinbeck, John 29
Steinert, Otto 222
Stieglitz, Alfred 202
Stignejevas, Valerijus 85, 94, 200, 324
Storyk, Nijolė 317
Straukas, Vaclovas 7, 56, 84, 114, 148, 206–208, 274, 294, 307, 308, 313
Strazdas, Jonas 314, 315
Streikus, Arūnas 24, 320
Streleckis, Anatolijus 110, 111
Stryker, Roy 126
Stropus, Stasys 163
Stulgaitis, Gintautas 62, 219, 221, 243, 246, 247, 311
Sudek, Josef 176
Suprunas, Aleksandras 220
Surblys, Pranas 163, 164
Surgailis, Andrius 89, 318, 325
Suslova, Olga 80

Sutkus, Antanas 31, 32, 53, 56, 75–81, 84, 87, 88, 90, 92, 110–112, 114, 115, 126, 148, 172, 176, 178–180, 187–191, 193, 194, 199, 200, 204, 206, 209, 215, 216, 266, 268, 269, 273–277, 279, 282, 286–288, 293–297, 299, 300, 307–310, 313, 319, 321
Sviščiovas-Paola, Nikolajus 72
Szarkowski, John 30, 192

Šabaniauskas, Antanas 314
Šaginas, Ivanas 152, 153
Šaltenis, Liudas 314
Šapiro, Jakovas 132, 141, 143, 144
Šausas, Leiba 255
Šepetys, Lionginas 74
Šeškus, Algirdas 31, 32, 59, 60, 87–89, 209, 225, 236, 240, 241, 245, 247, 299, 300, 308, 312, 322–324
Šeškuvienė, Milda 209, 252
Šidlauskas, Jonas 111
Šiekštelė, Aleksandras 322, 323
Šilinskas, Zenonas 93, 207, 208, 216, 311, 320, 322
Šimkus, Sigitas 60, 87, 88, 295
Šimkus, Sigizmundas 59, 60, 86, 87, 102, 277
Šimukėnaitė, Nina 76
Šimulis, Rolandas 93, 323
Šinkūnas, Rimantas 200, 309
Šinskis, Vytautas 110
Šiško, Eugenijus 47, 66, 70, 106, 131, 138
Šliogeris, Arvydas 193–195
Šmukštys, Stasys 111
Šonta, Virgilijus 60, 84, 87, 88, 182, 208, 215, 300, 308, 313, 322, 323
Šulginas, Aleksejus 94
Švažas, Jonas 185
Švedas, Jonas 46, 284
Švenčionis, Albertas 216

Tallat-Kelpša, Juozas 47
Tarkovskis, Andrejus 30, 246
Tarvydas, Algirdas 111, 307
Tatlinas, Vladimiras 222
Tiukelis, Viktoras 72
Thompson, Jerry L. 126, 127
Tooming, Peter 64
Tormis, Tõnu 64
Treigys, Remigijus 62, 233
Trilupaitytė, Skaidra 25, 26, 325
Trimakas, Gintautas 31, 32, 62, 63, 225, 232, 311, 318, 322, 323, 325
Trinkūnas, Dainius 320
Trublenkovas, Viktoras 247
Trusas, Mykolas 254
Tubalevas, Genadijus 220
Tumas-Vaižgantas, Juozas 99

Ulinskytė, Vilija 166
Umbras, B. 149
Urbakavičius, Raimondas 215, 319, 322
Urbonas, Raimundas 62, 245, 247, 323

Vaicekauskas, Julius 111, 114, 187, 208, 252, 268, 294, 308, 313
Vailas, G. 153
Vaišnys, Andrius 97
Vaitkevičius, Alvydas 74
Valatka, Eimutis 111
Valatkevičius, Jonas 236
Valiulis, Skirmantas 21, 60, 76, 90, 106, 111, 114, 177, 200, 290–292
Vanagaitis, V. 124, 125
Vartanovas, Anri 84, 85, 177, 185, 186, 200, 226, 275, 279, 280
Vasilis, Petras 111
Venclova, Antanas 68
Verba, Robertas 200
Veselovas, Jurijus 111
Vikšraitis, Rimaldas 210, 211, 310, 311
Vistaunet, Sivert 295
Vizgirda, Viktoras 314
Vyšniauskas, Bronius 69, 124, 125
Volkovas-Lanitas, Leonidas 106, 125, 148–150
Vorošilovas, Klimentas 153

Warren, Lynne 28, 29
Waśko, Ryszard 224
White, Minor 198, 202, 203
Whitman, Alden 174
van de Wijer, Maurice 114
Windstoßer, Ludwig 222
Winogrand, Garry 28–30, 180, 186, 204

Zavadskis, Audrius 76, 110, 292, 293
Zdanovskis, Edmundas žr. Zdanowski, Edmund
Zdanowski, Edmund 254
Zelenauskas, Gintautas 111
Zelmenis, Martinš 216
Zinkevičius, Gintaras 32, 92, 93, 322
Zolubas, Remigijus 216, 322
Zubkova, Jelena 17

Žitkus, Jonas 104
Žižiūnas, Algimantas 111, 309
Žygelis, Dalius 162
Žmuidzinavičius, Antanas 284
Žukas, Saulius 106
Žukauskas, Albinas 68
Žukauskas, Jonas 111
Žukauskas, Vytautas 111
Žuklys, Vladas 123, 125
Žvirblytė, Milda 232
Žvirgždas, Stanislovas 21, 60, 114

Аннинский, Лев, žr. Aninskis, Levas
Афанасьев, В. 55
Блохас, И. 164
Борев, Владимир, žr. Borevas, Vladimiras
Бугаева, Марина 52
Будяк, А. 290
Вартанов, Анри, žr. Vartanovas, Anri
Волков-Ланнит, Леонид, žr. Volkovas-Lanitas, Leonidas
Володина, Элла 317
Волокитина, Татьяна 152
Гайек, Карел 53
Геллер, Михаил, žr. Geleris, Michailas
Голомшток, Игорь, žr. Golomštokas, Igoris
Гончаров, Андрей, žr. Gončarovas, Andrejus
Горяева, Татьяна 310, 319

Громов, Евгений 43
Демин, Виктор, žr. Diominas, Viktoras
Демосфенова, Галина 31
Егоров, Вячеслав 64
Екельчик, Юрий, žr. Jekelčikas, Jurijus
Каган, Моисей, žr. Kaganas, Moisejus
Кисараускас, Винцас, žr. Kisarauskas, Vincas
Кривенцова, Анна 220
Крохина, Надежда 31
Липков, Александр 85
Малевич, Казимир, žr. Malevičius, Kazimiras
Межеричер, Л. 122
Михайлов, Борис, žr. Michailovas, Borisas
Михалкович, Валентин, žr. Michalkovičius, Valentinas
Моголи-Наги, Ласло, žr. Moholy-Nagy, László
Морозов, Сергей, žr. Morozovas, Sergejus
Наппельбаум, Моисей, žr. Napelbaumas, Moisejus
Паперный, Владимир, žr. Papernis, Vladimiras
Пондопуло, Глеб 175
Почепцов, Георгий, žr. Počepcovas, Georgijus
Пригожин, Юлий 285, 287
Пронин, П. 269
Прохоров, Александр 112
Ридной, Николай 220
Сатюков, Павел 49
Стигнеев, Валерий, žr. Stignejevas, Valerijus
Суткус, Антанас, žr. Sutkus, Antanas
Тарковский, Андрей, žr. Tarkovskis, Andrejus
Тооминг, Пеэтер, žr. Tooming, Peter
Фельдман, Давид 17
Хрущев, Никита, žr. Chruščiovas, Nikita
Чудаков, Г. 265
Эренбург, Илья, žr. Erenburgas, Ilja

Šriftai „Arno Pro“ (© Robert Slimbach / „Adobe“, 2007) ir „FF Kievit Pro“ (© Michael Abbink, Paul van der Laan / „FontFont“, 2001)

Popierius lankams „Munken Lynx“, 130 g/m^2 ir „Munken Pure“, 100 g/m^2; viršeliui „Geltex“, 115 g/m^2 ir „Gmund Vice Versa“, 300 g/m^2

Tiražas 500 egz.

Išleido Vilniaus dailės akademijos leidykla
Dominikonų g. 15, LT-01131 Vilnius

Spausdino ir įrišo „Balto print“
Utenos g. 41A, LT-08217 Vilnius

Monografijoje pateikiama nuosekli Lietuvos fotografijos raidos sovietmečiu istorinio modelio versija, kurioje sovietizavimas akcentuojamas kaip esminis, labiausiai stilistinės raiškos sanklodą nulemiantis, taip pat fotografijos sklaidą ir vaizdo „pranešimų“ rezonansą visuomenėje kontroliuojantis veiksnys.

Sena ir patikimai veikianti bažnytinės cenzūros formulė *nihil obstat* atspindi ir socializmo doktrinos fotografijoje diegimo pobūdį – gali viešai reikštis, jeigu paisai partijos apibrėžtų dogmų, jeigu tavo idėjos yra politiškai sąmoningos ir sutampa su partijos tikslais, jeigu tavo veiksmai adekvatūs socialistinei gyvensenai ir padeda partijai įgyvendinti savo planus. Sovietinė fotografija turėjo ne pasyviai reprodukuoti esamą realybę, o sukurti simbolinių verčių tikrovę – mitologizuotą pasakojimą apie tai, kas yra sovietinis žmogus, kokios jo vertybės ir kaip pagal jas darniai funkcionuoja visa socialinė sistema.

Tačiau „atšilimo“ metais lietuvių fotografai, ignoravę socrealistinę raišką ir diegę naująjį dokumentalizmą, išplėtė sovietinio gyvenimo reprezentavimo diapazoną – jų kūrybos vienijančia jungtimi tapo akivaizdų tautinį atspalvį turėjusi žemės ir žmogaus, jo kasdienybės tema. O 8-ojo dešimtmečio pabaigoje naujosios kartos kūrėjai paneigė ir šios įtvirtintos tradicijos estetines vertybes – taip konceptualiai išreiškė tikėjimo tiesa ir grožiu krizę.

Fotografijos kūrybinių procesų ir jų kontrolės studija išryškina funkcijų bei stilistinių formų skirtis, parodo, kad programiškai vykdytas sovietizavimas nepajėgė suvaldyti strategiškai svarbios kultūros srities.

ISBN 978-609-447-025-7

9 786094 470257

www.fotografijosistorijos.lt
www.leidykla.vda.lt