

## Kartų kaita lietuvių fotografijoje: socialumo pokyčiai ikonografijoje

Mes einame per gyvenimą naujai sudarinėdami mums šventų dienų sąrašą, išskeldami ir vėl nuversdami kelrodžius, žyminčius mūsų judėjimą vis naujai apibrėžiamų tikslų kryptimi.  
(Berger 1995; 61)<sup>1</sup>

### Santrauka

*1960-1990 m. lietuvių fotografija pasiekia aukščiausią brandą - pagrindinė jos stilistinė srovė įvardinama kaip lietuvių fotografijos mokykla. Šios fotografijos srovės autorių kūriniai vaizdavo Lietuvos kaimo kultūrą ir todėl šiandien galėtų būti įvardijami kaip svarbi kultūrinio paveldo dalis. Pastaraisiais metais ryškėja debatai dėl jaunųjų autorių darbų kūrybiškumo ir vertumo juos eksponuoti šalia LFM klasikų darbų. Šiuo straipsniu norėčiau nušviesti sovietmečio ir nepriklausomybės laikotarpio lietuvių fotografijos panašumus ir skirtumus, pasitelkdamas kompleksinį socialinės ikonografijos tyrimo metodą. Pagrįsdamas metodą apžvelgiu socialinės reprezentacijos fotografijoje ištakas - tai padeda lokalizuoti lietuvių socialinės fotografijos vietą globaliame kontekste bei išskirti pagrindinius ikonografijos skirtumus LFM ir jaunosios fotografų kartų darbuose. Tyrimo uždaviniai - pasitelkiant ikonografinius modelius įvardinti: 1) pačios kūrybinės fotografijos ikonografijos pokyčius, 2) Lietuvos visuomenei būdingas vertybines orientacijas, 3) aptarti fotografijos ir atitinkamo laikotarpio sątais.*

*Raktiniai žodžiai: ikonografija, ikonografinis modelis, socialinė fotografija, socialinė dokumentacija, reikšminė komunikacija, tipografinė kultūra, vizualinė kultūra.*

*“Lietuvos fotografiją ištiko krizė! Prarandame autorinį braižą, o ką jau kalbėti apie tautinį stilių... Kur prapuolė humaniškumas?... Jokio dėmesio žmogui, jokios psichologijos!” Tokios mintys neretai pasigirsta iš lietuvių fotografų, fotografijos kritikų lūpu, tačiau šią tezę grindžiančių analitinių darbų nėra. Kalbama, kad jaunosios kartos fotografai per daug orientuojasi į populiarias vertybes, atitoldami nuo tautinės fotografijos mokyklos nubrėžtų gairių. Jaunieji, savo ruožtu, keiksoja vyresniąją kartą – klasikus, kaltindami juos stagnaciniu požiūriu į fotografiją ir jos galimus objektus.*

### Fotografijos ikonografija

Ikonografinės fotografijos studijos (ne tik) Lietuvoje dažniausiai kyla iš menotyrinio įkvėpimo ir koncentruoja dėmesį į fotografuojamųjų objektų, dažniausiai architektūrinio peizažo, vaizdinę iškalbą, detales. Tyrinėtojų žvilgsniai krypsta į ankstyvąją mūsų miestų fotografiją. Tokiu atveju fotografija pasitelkiama kaip įrankis, suteikiantis informacijos apie architektūrinės formos, jų kaitą laiko tėkmėje - taip vizualizuojami urbanistinės raidos etapai, miesto audinio augimas. Įkvėptas problemų, susijusių su Lietuvos fotografijos stilistiniais pokyčiais,

pasitelksiu jų išnarpiojimo bandymą, pasinaudodamas kompleksiniu tyrimo metodu – socialinės fotografijos ikonografinė analize. Ikonografinė atvaizdo analizė gali savyje įglausti daugelį išvalgos sričių (semiotiką, psichologiją, aksiologiją ir kt.), tačiau šiame darbe sutelksiu dėmesį į sociologinį ir kultūrinį aspektus. Pastarieji padėtų atskleisti fotografijos kaip vaizduojamojo meno darbų naujumo ar atsilikimo aspektus socialinėje perspektyvoje, apibūdinti fotografijos inošą į vizualinių menų ikonografiją bei socialinius santykius, socio-ekonominius

procesus, vertybines hierarchijas Lietuvos kultūrinėje terpėje. Ikonografijos terminas, kurį vartosis socialinės fotografijos turinio ašiai apibūdinti, šiuolaikinio meno kontekste gali būti prieštaringas - juk šiuolaikinio meno kontekste būtų galima kalbėti apie ikonoklazmo formas, o ne apie ikonografiją.

Šio tyrimo objektu pasirinkau lietuvių fotografijos mokyklos atstovų ir jaunosios kartos fotografų socialinės fotografijos ikonografinių panašumų ir skirtumų apžvalgą, siekdamas pakoreguoti pasigirstančias hipotezes, jog lietuvių fotografija išgyvena krizę, kurią sąlygoja kartų pasikeitimas. Straipsnyje nenagrinėsiu žurnalistinės fotografijos, paskelbtos spaudoje. Taip pat nesigilinsiu į fotografinio atspaudo kaip meno objekto ar fotografijos rinkos problemas, kurios priklauso lietuvių fotografijos „križės“ temai, tačiau būtų vertos atskirų studijų. Dėmesį sutelksiu ties fotografijos turiniu ir jo sąlyčiu su socialine tikrove, patvirtinta laiko ženklų. Jei remčiausi teze, jog menas atskleidžia tautos mentalitetą, atlikęs minėtus uždavinius, galėčiau atsakyti į tokius klausimus: kokios svarbiausios pastarųjų dešimtmečių lietuvių vertybinės orientacijos, kaip keičiasi mūsų tautos mentalitetas?

### Socialinė fotografija. Kas tai?

Sociologija ir fotografija – beveik bendraamžės. Pozityvizmo teoretikas, prancūzas Auguste’as Comte’as, pamini sociologijos terminą 1822 m. To paties dešimtmečio antroje pusėje jo tautietis, atsargos karininkas Nicéphore’as Niépce’as, laisvalaikį paskyręs išradimams, užfiksuoja pirmuosius šviesos atvaizdus, gautus pasitelkus tamsų kambarį (*camera obscura*). Ketvirtojo dešimtmečio viduryje prancūzų tyrinėtojas, Henri Florence’as, dirbęs Brazilijoje, savo dienoraštyje pamini žodį fotografija bei palieka savojo proceso aprašymą. Manoma, jog 1838 m. J.L.M.Daguerre’o įamžinta pirmoji fotografijoje<sup>2</sup> socialinė scena. “Tuščiame” Paryžiaus bulvare du Temple stovi džentelmenas, kuriam (jei tai ne režisūra ?..) valomi batai. 1839 m. Paryžiuje ir Londone vienas po kito paskelbiami du išradimai – *dagerotipija* ir *fotogeniniai piešiniai*, kurių tolimesnė raida pasisavino *fotografijos* pavadinimą. Ketvirtajame XX a. dešimtmetyje vokiečių emigrantė Gisele Freund, suradusi priebėgą Prancūzijoje, apsigina pirmąsias daktaro tezes fotografijos te-

ma, kuriose pateiktas ir pirmasis sociologijos bandymas nagrinėti fotografinę visuomenę. Darbas gilinasi į fotografijos visuomeninę reikšmę pirmajame fotografijos gyvavimo šimtmetyje. Šio mokslinio darbo pagrindu išleistas ir keliskart pakartotas knygos *Photographie et Société* leidimas (angliškas leidimas *Photography and Society*). Tai pirmasis fotografijos istorijos veikalas, aprėpiantis bei pirmąkart įvardijantis daugelį socialinių fotografijos aspektų: technikos, tradicijų, susijusių su fotografija, pramogų, žiniasklaidos plėtotės, ekonominių bei teisinių problemų tarpusavio sąveikos lauką.

Sociologijai, anot V.Borevo, „fotografija yra epochos dokumentas, fotopublicistika, tarpasmeninio bendravimo būdas ir masinės komunikacijos būdas“ (Борев 1986; 32)<sup>3</sup>. O kas gi tuomet *socialinė fotografija*? Norint suvokti fotografijos socialinį reprezentatyvumą, reiktų išskirti dvi ikonografiškai skirtingas socialinės fotografijos koncepcijas: *socialinė dokumentacija* ir *reikšminė komunikacija*.

Ankstyviausioji fotografija, laikoma „socialine“, apibūdinama kaip gyvenamosios aplinkos, žemėniųjų socialinių sluoksnių gyvenimo būdo, senųjų amatų dokumentavimas. Skaitant N.Rosenblum “A World History of Photography”<sup>4</sup> pastebėtume, jog socialinį ankstyvosios fotografijos angažuotumą autorė įvardina kaip socialinę dokumentaciją. Į šią kategoriją patektų klasikiniai pirmosios fotografijos brandos laikotarpio kūriniai: besikeičiantys miestai - T.Annan’o Glazgas (Glasgow), C.Marville ir E.Atget Paryžius, J.Čechavičiaus Vilnius. Taip pat senieji amatai – C.Nčgre, J.Thomson, E.Atget fotografijose. Šiai tradicijai priklauso ir ekonominės krizės 1930 m. paliesta JAV provincija *Farm Security Administration* samdytų fotografų – D.Lange, W.Evans ar išeivio iš Lietuvos Ben Shan lakštuose. Pirmapradiškai socialinė dokumentacija - literatūrinio įkvėpimo laukas, nes jos atsiradimo ir klestėjimo laikas sutapo su tipografinės kultūros epogėjumi. Šio pobūdžio socialinės dokumentacijos šedevrai, sujungiantys fotografiją ir literatūrą - W.Evans ir žurnalisto James Agee knyga “Let us now raise the famous men” apie krizės ištiktą Pietų valstijų gyventojus (ketvirtas dešimtmetis) bei P.Strand ir italų publicisto C.Zavattini knyga “Un Paese” apie šeštojo dešimtmečio Italijos kaimelio

gyvenimą. Dokumentinės fotografijos tapsmą kovos prieš socialinę nelygybę ar už imigrantų teises įrankiu (J.Riis, L.Hine darbuose) nulemia atvaizdo (vizualinės) kultūros pradžia ir iliustruotos žiniasklaidos įsivyravimas.

XX amžiuje fotografija tapo įtakinga žinių nešėja. Grodama pirmuoju smuiku iliustruotoje spaudoje, fotografija raportuoja apie politikos, ekonomikos, sporto, kriminalinius įvykius, šitaip kurdama informacinės visuomenės sąmonę - E.Solomon, M.Munkasci, A.Kertesz, R.Capa, H.Cartier-Bresson ir kitų fotografijos neabejotinai priklauso socialiniam rangui. Fotografiniams atvaizdams spaudoje tapus savotiškais prieštelevizinės epochos ekranais, Amerikos ar Europos visuomenė juose matė ne vien abstrakčių žmonių portretus, bet ėmė pažinti kaip atrodo Eifelio bokštas, Laisvės statula, koks Churchill'io ar Goebbels'o žvilgsnis ir kita. Iliustruotos spaudos amžiaus fotografija socialiai reprezentatyvi, nes jos uždavinys - supažindinti žmones su nežinomo pasaulio išvaizda. Kai kurių ketvirtojo dešimtmečio socialinių deviacijų fotografų - Brassai, Weegee - darbų vertė svyruoja tarp siužeto dokumentiškumo ir individualaus ironiško požiūrio. Pamažu žurnalistinė fotografija praranda aplinkybių deskriptyvumą ir tampa saviraiškos medija, net dokumentikoje privilegijuodama kūrybiškumo aspektą. Pokaryje gimusi Magnum agentūra, išpopuliarinusi reportažą išskleidė infotmatyvumo kontūrus ir dėmesį sukcentravo ties fotografinio tapsmo lemiamu momentu, į antrą planą nustumdama arba panaikindama fotografijos socialinį kontekstą.

Nuosekliausia socialinė reprezentacija fotografiniame reportaže suklesti septintajame XX a. dešimtmetyje JAV, kuomet atvaizdo (vizualinę) kultūrą galutinai įtvirtina televizija. L.Freedlander, G.Winnogrand, W.Egglestone ir daugelis kitų savo objektyvus nukreipia į socialinę aplinką - miestą, darbo, komercijos, pramonės aplinką. Ši naujoji vaizdo konstravimo koncepcija plėtojama tik fotografų tarpe ir yra priešinga A.Warhol, R.Rauchenberg ir kitų menininkų, naudojančių fotografiją ar atskirus fotografinius procesus, pozicijai. Viskas, kas mato ma vaizdo ieškiklyje, turėtų būti rodoma neatsisakant socialinio, istorinio, ekonominio, architektūrinio konteksto tikrovės ženklų. Simbolika ar metaforos tokioje fotografijoje sau vietos neturi. Žvalgydamiesi po W.Egglestone lakštus, galime matyti

kaip ir kuo gyveno, ką valgė, kokiais automobiliais ir keliais važinėjo jo laikotarpio amerikiečiai. Čia galima įskaityti postmaterialistinės visuomenės vertybių skalę, įpročių konformizmą, gyvenimo kokybės siekimą bei tai įvardijančias detales. Pagal deskriptyvumo aprėptį ši fotografija artimiausia holistiniam sociologiniam požiūriui ir apibūdinama kaip gyvenimo būdo dokumentacija. Žanrinio metodo naudojimu ji yra gimininga socialinei dokumentacijai, tačiau fotografinis tapsmas čia grindžiamas ne literatūros motyvais ar įkvėpimu, o vizualinės kultūros intelektu, laiko ženklų naudojimu, būdingu *reikšminei komunikacijai* - pop kultūros, televizijos laikotarpio išraiškai.

XX a. antroje pusėje tik meninio prado fotografijos kūriniai įteigia vaizduojamajam menui naujas ikonografines formules. Pirmieji pop meno žingsniai ne tik neaplenkė fotografijos, bet ir papildė meno socialinės reprezentacijos lauką vartotojiškumo, mediatizuotos visuomenės įvaizdžiais bei atributais. R.Hamilton (Richard Hamilton. 1956. *Just What Is It That Makes Today's Homes So Different, So Appealing?*) į vaizduojamojo meno ikonografijos aprėptį pakvietė vartotojiškos visuomenės vyro ir moters grožio įsikūnijimus, geidžiamiausius buitines daiktus. A.Warhol savo šilkografijomis (dalinai fotografinis procesas) meną pavertė televizijos, reklamos tąsa, medijuodamas politikos, kino žvaigždžių, pikantiškų mirties užkaborių atvaizdus, atnaujindamas natiumorto sąvoką fasuotą maisto produktų "apvalkalo" vaizdavimu. Iš savo Factory A.Warhol skelbė: "Everything is beautiful. Pop is everything". Televizijos amžiaus autorių - polivalentiškų menininkų - fotografija kaip vienas reikšmingiausių vaizduojamojo meno kanalų apibūdinama kaip reikšminė komunikacija - socialinės tikrovės interpretacija, pasitelkiant aktualius laikotarpio simbolius, laiko ženklus.

Dokumentuodama laiko ženklus ir eksponuodama juos kūrybinė fotografija aplenkė pačią žiniasklaidą įžūliame W.Klein fotografijos žvilgsnyje - skandalingoje knygoje *New York* (1956). Skyriai apie žaislinius pistoletus arba vizualinį miesto erdvės užšiukšlinimą, reklama ilgai kėlė save gerbiančių menininkų pasipiktinimą. Nenuostabu, jog tik peržengę XXI-ojo amžiaus slenkstį galime suvokti tų atvaizdų implikuojamą mediatizuoto smurto problematiką, aktualią ir Lietuvos visuomenėje. Pažvelgę

į Benetton, Dior ar kitų kompanijų vitrinas pripažįstame ir tai, jog kleiniškas žvilgsnis, mums pažįstamų ženklų bei simbolių eksploatavimas, reikšminės komunikacijos fotografijoje XX a. pabaigoje tampa esminiu mados bei reklamos varikliu.

Atskirais atvejais XX a. fotografija negali būti besąlygiškai priskirta tik vienai iš kategorijų. *Socialinės dokumentacijos* fotografija mokslinė prasme kartais sunkiai identifikuojama kaip dokumentas, nes dėl nuorodų nebuvimo ar vyraujančios meninės išraiškos vietoje dokumento ji gali tapti socialine abstrakcija. Šiuo atžvilgiu spaudos fotografija kaip masinės komunikacijos priemonė, nors ir nebus apžvelgiama šiame rašinyje, yra ikonografiškai inertiškesnė, bet daugeliu atvejų labiau dokumentiškai pagrįsta. *Reikšminė komunikacija* - šiuolaikinio meno, postmodernaus mąstymo padarinys, kai tikrovės atspindžiai sukuriama pagal žiniasklaidos, reklamos ar paties meno pateikiamus modelius. Tolimesniuose skyriuose tokia socialumo takoskyros trajektorija padės nagrinėti skirtingų kartų lietuvių fotografų darbus, analizuojant jų sąryšį su socialine tikrove.

### **Socialinės raiškos ištakos tautiniame vaizduojamajame mene ir LFM<sup>5</sup>**

Meno sociologijos pradininkas H. Taine'as rašo apie olandus, teigdamas, jog jų būdą sąlygojo jūrinis klimatas, debesuotas dangus virš lygumų, po juo auganti vešli žolė, karvių duodamas pienas, iš jo pagaminamas sūris bei su pastaruoju geriamas alus. Garsiuosius H. Taine'o diskursus ir polemikas apie jų pagrįstumą palikdami istorijai, galėtume stabtelėti ties faktu, jog olandų revoliucija, suteikusi savo šalies piliečiams religinę bei ekonominę laisvę ir suformavusi naują mentalitetą, gerokai pakoregavo Vakarų meno ikonografiją.

Šalia jau galias tradicijas turinčių religinių ir mitologinių siužetų ar aukštuomenės portretų, į tapybą atėjo nemaža nepriklausomų temų ir žanrų, kurių gausa mums kalba apie įvairius kasdienybės aspektus – verslą, amatus, poilsį, gyvenamąją aplinką, socialinius vaidmenis – dažniausiai vidutinio piliečio akimis. XVII a. olandų tapyba stebina tyrinėtojus ir gerbėjus ne vien savo produktyvumu (per XVII a. žinoma apie 500 autorių), bet ir savotišku ikonoklazmu bei realistiniu iškalbingumu, leidžian-

čiu mums atkurti olandų socialinę terpę. Naujai išvirtinės animalistinis žanras į garbingojo meno ikonografiją pakvietė naminius gyvūnus. Karvė, reikšmingiausias gyvulininkystės objektas, vaizduojamas pagal trijų gracijų elegancijos principus (P.Potter). Bažnyčiose lyg turistai vaikščiojantys žmonės (G.Houckgeest, P.J.Saenredam) ar šalia jų slankiojantys šunys (H. van Vliet) byloja apie toleranciją ir naujų sakralumo ribų suvokimą. Miestų peizažai, namų ruošos, skalbimo, šlavimo (Vermeer, P. de Hooch), lauko darbų (J. van Ruisdael), smuklių lėbautojų ir panašūs motyvai (A. van Ostade), nors kartais slepiantys savyje metaforas, labai informatyvūs dvasinės ir materialinės kultūros prasme. Minėtos temos gvildenamos lyg dokumentuojant aplinką ir veiksmą, o kita kūrinių grupė apie sociumo ypatumus kalba reikšmėmis - kodais, ženklais, nuorodomis. Gėlių natiurmortai (A. Boschaert, P. Claesz, J.D. de Heem) atspindi Olandijos XVII a. ekonomikos variklio, gėlių, svarbą, o padengto stalo kompozicijos perteikia prabangų aukštuomenės racionalią bei stalo apyvokos reikmenis. Net iliuziniuose *trompe-l'œil* paveiksluose gausios privataus ir visuomeninio gyvenimo detalės – laiškai, oficialūs raštai, žirkklės, prabangios kanceliarinės smulkmenos, medžioklės reikmenys, papuošalai, menininko įrankiai (Hoogstraten, Gijsbrechts, Leemans). Šie reikšminės komunikacijos tapybos kūriniai galėtų būti iškalbingi šaltiniai besidomintiems laikotarpiu Olandijos ir kitų valstybių ekonomika, teise ar menu. Tai mums byloja apie faktą, jog pirmąkart Vakarų meno istorijoje menas ima vaizduoti patį gyvenimą - matomą vidutinio piliečio akimis, su įvairiais jo socialiniais, ekonominiais bei kultūriniais aspektais.

Laisvoje ekonominėje rinkoje menas tampa kasdienybe, o kasdienybė ateina į meną. Jei šiam kūrybiniam kontekstui pritaikytume paminėtas ikonografines koncepcijas, rastume, jog daugelis aptariamų tapybos darbų balansuoja tarp socialinio dokumento ir reikšmės kodavimo. Tačiau ar vadovautumėmės S. Alpers, ar jai priešinga E. Panofskio siūloma ikonografinio šifravimo metodika, sutiktume, jog olandų tapyba yra iškalbingas XVII a. olandų visuomenės reiškinys. Tai religinį, ekonominį, politinį gyvenimą bei vertybines orientacijas atskleidžiantis šaltinis. Pastebėtume ir tai, kad ikonografinė prasme meno naujumas atsiskleidžia, kai meni-

ninkai atliepia visuomenėje vyraujančius socialinius, ekonominius santykius, normas, įpročius, perteikdami savo laikotarpio vertybinius modelius.

Prie olandų tapybos kaip socialiai aprėptingo vaizduojamojo meno ištakų sugrįšiu susumuodamas lietuvių fotografijos socialines išvalgas ir jų sąsajas su atitinkamu laikotarpiu.

### **Tautinio stiliaus paieškos fotografijoje: nuo XIX a. Europos iki socialistinės Lietuvos**

XIX amžius – tautinių sąjūdžių laikas. Išskyla prancūziška, vokiška, šveicariška (ir t.t.) ir lietuviška tautinė sąmonė. Įvairiose šalyse jos pamatinis tikslas skirtingas – valstybingumo sukūrimas ar savęs išaukštinimas kitų atžvilgiu. Dauguma Europos istorinių meno stilių rėmėsi universaliomis vertybių sistemomis ir tiko įvairioms tautoms. Tačiau XIX a. stilius imta savintis. Amžiaus viduryje architektas restauratorius E. Violet-Le-Duc paskelbia, jog gotika – prancūzų nacionalinis stilius. Britams šis istorinis stilius ne mažiau savastingas, bet ir kone vienintelis būdingas daugeliui šimtmečių. Gotikos svarba ne mažiau didelė ir vokiečiams... Taip pat sunku įrodyti, kad fotografija, kurios turinys susijęs su etniškumu, yra absoliučiai išskirtinė kaimyninių šalių fotografijos atžvilgiu. Nelengva argumentuoti ikonografinį išskirtinumą savo tautiniame mene, kai daugelį kaimynų vienija krikščioniškoji kultūra.

Įdiegę terminą *Lietuvių fotografijos mokykla* (toliau - LFM), XX a. antroje pusėje rusų kritikai siekė sukurti apibendrinimą stiliui, kuriuo vadovavosi didžioji dauguma iškilių Lietuvos fotografijos menininkų, išskirdami pagrindinius bruožus – reportažinį metodą, psichologiškumą, darbą serijomis ir kt. Septintajame ar aštuntajame dešimtmečiuose nebūtų “politiškai teisinga” lietuvių fotografų darbus skirstyti ikonografiniu požiūriu ir lyginti juos su kitų Centrinės Europos šalių analogais. Bandydami taip padaryti, gautume schemą, panašią į tarpukario Vengrijos fotografijos padalinimą į pagrindines stilistines sroves: 1) vengrišką (tautinį) stilių, pagrįstą kaimo idiliniu vaizdavimu, 2) avangardinius ieškojimus, estetinę fotografiją ir 3) reportažinę (socialistų), skirtą spaudai, fotografiją. Esame priversti pripažinti, kad dar XIX a. Rytų ir Centrinės Europos šalyse praužę tautiniai atgimimai iškėlė idealistines, paseistines vertybes. O nuo pramoninių valstybių

atsilikęs ūkis, ryški socialinė diferenciacija suformavo techninėms naujovėms priešiškus mentalitetus. Panašiai kaip ir Lietuvoje, Vengrijoje tarpukario laikotarpiu prie meninio mentaliteto kūrimo prisidėjo ir konservatyvi valstybinė politika, skatinanti “vengriškojo” stiliaus kūrimą: idiliški kaimo vaizdai, kuriuose kartu su sunkiai dirbančiais kaimo žmonėmis gyvena tautos dvasia. Savo kūrimo laikotarpiu Vengrijoje jie tebuvo madingi piktorialistiniu pulsavimu. Panašią padėtį konstatuojame ir apžvelgdami situaciją tuometinėje Lietuvoje. Turinio prasme Lietuvos kaip ir kitų Europos šalių bandymai “sutaautinti” fotografiją buvo pasmerkti tapti XIX a. Millet ar Courbet tapybos fotografinėmis variacijomis. Tokia fotografija skirtingose šalyse skyrėsi tik siužetu, o ne požiūriu etniškumu. Pavyzdžiui, Vengrijoje avangardiniai ieškojimai buvo valdžios nepastebimi, o socialistų spaudos fotografai už socialinę dokumentaciją susilaukdavo valdžios nemalonės: 1930 m. policija uždarė parodą Szolnok mieste, konfiskuodama fotografijas. Nepaisant sankcijų, socialinė, skurdą komunikuojanti, fotografija neišnyko, atskiri kūriniai tapo vengrų tarpukario fotografijos ikonomis (K.Kata “Vaikas, valgantis duoną”, K.Escher “Akrobatas” ir kt.) Skirtingai nuo sentimentalios vengriško stiliaus, socialinėje fotografijoje manifestuojamos ikonografinės naujovės jaučiamos tik užjūrio socialininkų L.Hine, W.Evans darbuose, dažnai vietoje senyvų žmonių fotografuojami vaikai, jaunimas, vidutinio amžiaus žmonės.

Tarpukario Lietuvoje socialinės dokumentikos, akcentuojančios skurdą ar kitas negeroves, fotografijos beveik nežinome. Sunkūs darbai, nepritekliai veikiau rodomi kaip tautinio identiteto išlaikymo laidas (B.Buračas, K.Daugėla ir kt.). Paminėtina, jog laikotarpio fotografijos interesų laukas kur kas siauresnis nei už šalies ribų. Džiaugiamės P.Babiciko, D.Čibo, V.Augustino ar kitų atskirose fotografijose matydami aštrų apšvietimą, įstrižines kompozicijas ar lėktuvą danguje ir bandome tarpukario fotografų nuopelnus apibendrinti 1937 m. aštuoniems fotografams suteiktais apdovanojimais Paryžiaus pasaulinėje parodoje - už etniškumą. Neginčytina, kad B.Buračo ar A.Varno fotografijos turi ikonografinę vertę (etnografinę šio termino prasme). Tačiau retai užsimenama, kad lietuvių fotografija tarpukaryje tebuvo savišvietos bei idiliško šalies įvaizdžio kūrimo priemonė, o ne kūrybinių eks-

perimentų ar politinės polemikos įrankis. Net konstruktyvizmo įkvėptą humanistinę poeziją rašęs P.Babickas (“Žmogaus remontas” ir kt.) su fotoaparatu elgėsi kur kas tradiciškiau ir santūriau nei su žodžiu. Jo fotografuotas Nerijos kopas, ko gero, atmestų bet kokio šiandieninio FIAP tipo konkurso (ką jau kalbėti apie fotografijos rinkos atstovus) rengėjai. Stagnaciją ikonografinėje tarpukario Lietuvos fotografijos programoje gerai nusako 1940 m. Vilniuje įvykusios “Lietuvių fotografikos parodos” J.Bulhako recenzija (išspausdinta Kurjer Wilenski): “parodos autoriai nesivaiko sensacingų snobistinių naujovių, nepasiduoda pramonės ir didmiesčių įtakai, o laikosi senų gerų tradicijų, žemės ir su ja susijusių dalykų.” (Valiulis S., Žvirgždas S. 2001; 23)<sup>6</sup> Žemė – ne tik žemininkų poetų kartos įkvėpimo šaltinis. Lietuvių kultūroje tai konstantinis turto, pasididžiavimo, taip pat ir vargo matas. Fotomenininkų sąjungos sovietmečiu organizuotos parodos “Žemė ir žmogus” ar vis dar atsinaujinanti paroda-konkursas Kaune “Gamta – visų namai” rodo bambagyslės tarp žemės ir žmogaus tvirtumą...”. Šiame ryšyje slypi europietiška XIX a. pasaulėjauta, paremta teritorinių tautybės ribų suvokimu, ilgainiui išvirtinusi (ypač Rytų ar Šiaurės) europiečių vaizduojame mene bei, konkrečiai, fotografijoje (Z.Rydet, I.Holto ir kt.).

Iki šiol atskiri lietuvių fotografų darbai, pavyzdžiui, A.Macijausko “Kaimo turgūs” bandyti lyginti su primityviaja Nyderlandų tapyba, kurioje dar gyva viduramžių misterijų dvasia. Simbolinių bei emocinių šių fotografijų aspektų pastebėjimui tai galėtų būti tinkama paralelė. Tačiau kalbant apie šio ir kitų laikomų klasikinius lietuvių fotografijų darbų naujumą socialinėje perspektyvoje (deskriptyvumą, dokumentiškumą, socialinės organizacijos atskleidimą), vertėtų pažymėti dažną ikonografinį vaizdo konstravimo modelį. Šių darbų, kaip ir daugelio septintojo-aštuntojo dešimtmečių lietuvių fotografijų, dažnas objektas - žemės, aplinkos žmogus. Kuo labiau jaučiamas žmogaus sąlytis su jam priklausančia erdve, tuo žmogus joje gyvensnis ir jaučiasi laisviau, o fotografija gilesnė: žvejas ir jo marios (V.Straukas), senukai ir jų sodas (R.Rakauskas, br. Černiauskai), zakristijonas ir jo bažnyčia (R.Požerskis), vaikai ir jų internatas (V.Šonta) ir t.t. Panašiai į tautinio stiliaus tarpą priimtinos ir mūsų dienų socialinės interpretacijos - žmogus ir jo naminė, jo kai-

mynai, jo gaidys (R. Vikšraitis), muziejus ir jo darbuotojai (R.Pigagaitė). Psichologinis portretas (A.Sutkus) mūsų dienomis, kaip ir “Lietuvos žmonės” sovietmečiu, grindžiamas portretuojamojo ir jo erdvės apropiavimo pojūčiu. Šiame kontekste J.-P.Sartrui reikia kopų stichijos, P.Širviui - miesto gatvės. Dekontekstualizuoti, evakuoti, studijiniai portretai (V.Luckus) sunkiai sau randa vietą tradicinėje LFM nuojautos terpėje. Menininkai, pozuojantys fotografui (A.Aleksandravičius), pateikiami lyg sociumo kaliniai, marginalai, kurių dvasios būvį iliustruoja minimalistinės inscenizacijos.

Taigi vienas esminių LFM socialinės ikonografinio modelio faktorių - santykio tarp žmogaus ir jo gimtosios, asmeninės, pasisavintos erdvės vizualizavimas. Žmogaus ir jo erdvės santykis atkartoja lietuvių tradicines vertybines konstantas - sėslumą, prisirišimą prie savo krašto ir nuosavybės, dėmesį praeičiai ir jo paveldui, intelektualiai pagrindžiamas literatūriškumu. LFM stilistikos apmatai ėmė ryškėti septintajame dešimtmetyje, kuomet fotografai ėmė atsisakyti formalių eksperimentavimų, emociškai neutralių siužetų ir palinko prie apropijuotos erdvės ir žmogaus - socialinės dokumentacijos metodo. Vyraujančio kūrybinio metodo pasikeitimo prasme įdomus kauniečio fotografo R.Požerskio tautiško stiliaus “brandos egzaminas” laikotarpis. Aštunto dešimtmečio pradžioje būdamas studentu ir žavėdamasis motociklais, jis sukūrė brandžią ir emociškai spalvingą seriją darbų “Pergalės ir pralaimėjimai”. Tačiau kaip ir gamyklų darbininkai ar keliauninkai, motociklininkai neturėjo emocinės gravitacijos jų asmeninės erdvės, gimtosios, žemės link. Todėl autorius imtas laikyti kūrybiškai brandžiu, kai jo kūrybos centrinę vietą užėmė kaimo švenčių, atlidų bei senamiesčių gyvenimo dokumentavimas. Čia visi veikiantys asmenys yra jiems priderančiose vietose.

## Socialistinė Lietuva ir socialinė fotografija

Socialistinio realizmo kontekste lietuvių fotomenininkai nekonformistiškai plaukė prieš socializmo statybų srovę ir savo siužetams ieškojo motyvų, kurie galėjo būti pavadinti marginaline arba nykstančia kultūra. Siekiant susikurti erdvės laisvam temų ir išraiškos formų pasirinkimui, fotoparodų organizavime ir knygų sudaryme įdiegta metodika, kuo-

met pradžioje garbė atiduodama komunizmo statybai, darbo žmonių pasiekimams bei partijai, o toliau pateikiama “dalykinė” dalis.

Pastaroji daugeliu atvejų realybės interpretavimą motyvavo žanrinis metodas - “tai nesurežisuota, taip buvo iš tikrųjų”. Tokia pirmą kartą fotografijos kaip gyvenimo užrašymo, suvokimo forma išsivirtino jau “natūros veidrodžio” laikotarpyje. Nuo XIX a. vidurio manyta, jog būtent dėl to fotografija nėra menas, o tik tikrovės atkartojimas be kūrybinio įkvėpimo. Toks tikėjimas buvo vienas iš LFM stilistikos legitimizacijos įrankių. Kita vertus, reikėjo laisva valia pasirenkamus siužetus pateisinti aukštesniais jų “nuopelnais”, kad jie būtų verti puikuotis šalia sovietinio socializmo užprogramuotų temų. Kaip teigia A.Macijauskas, viską išgelbėdavo ezopo kalba, kuri sovietinei sistemai nepalankius kaimiškus siužetus paversdavo dar didesniu menu nei konstruktyvius ir tiesmukiškus “žaiabolaidinius” darbus. Dėl šių aplinkybių LFM stilistikos fotografija dažniausiai apsilvildavo meniniu apvalkalu (maskuotas dangus, stiprus šviesotamsos efektas) bei būdavo praskiedžiama nekaltu, tačiau intelektualiu simbolizmu, universalizmu, literatūriškumu, kuris atskirais atvejais įskaitomas tik mums, lietuviams.

Literatūrinį pradą fotografijoje įkūnija išskirtinę vietą ikonografijoje užimanti seno žmogaus figūra. Jo raukšlėtas veidas - vienintelė prieinama istorijos knyga (V.Butyrino montažas “Pasaka”, R.Rakausko ciklas “Žydėjimas”, R.Požerskio “Atlaidai”, br. Černiauskų darbai, A.Macijausko “Atmintis”, “Kaimo turgūs” ir kt.). Senas žmogus - vienintelis tikros išminties šaltinis, ryšinininkas su praeitimi, vienintelis tiltas į, atrodo, prarastą praeities dvasinį klestėjimą, kaip tai galima suprasti iš mūsų literatūros klasikos. Iš mūsų literatūros lobyno (neįskaitant padavimų, legendų apie kunigaikščius) ištrynus skerdžius, bobules ir kitus senus šviesuolius, ten teliktų bejėgiai vaikai ir vidutinio amžiaus nevykėliai. Ikoniskai vaizduojamas senas žmogus - dažnas motyvas ir visos pokario Europos (dažniausiai mėgėjiškoje, klubų) fotografijoje. Literatūriniais ir sentimentaliais modeliais paremta fotografija, ypač mėgėjų judėjimuose pokario Europoje, tapo ikonografiniu akligatviu fotografinės išraiškos vystymuisi - juk seno žmogaus veidas reikalauja dėmesio ir pagarbos, atsiribojimo nuo rutinos. 1956 m. išleistas Williamo Kleino knygos “New York” autorius buvo

nesuprastas. “Manau, kad žmonės jautė ne pačias fotografijas, o faktą, kad buvo išleista knyga. Turiu mintyje, kad jiems buvo sunku matyti knygą kietais viršeliais, kurioje esančias fotografijas daugelis žmonių išmestų... Kai knyga išėjo, mane kviesdavo į fotoklubus kalbėtis su jų nariais, ir neradau jokio dialogo. Jie man parodydavo savo fotografijas su senomis moterimis ir panašiai, kai aš jiems parodydavau savąsias. Tuomet jie labiausiai domėjosi, kaip su tokiais baisiomis fotografijomis galima išgarsėti ir išleisti knygą” (Livingston 1992; 110).<sup>8</sup>

Kleiniškai pasaulio deformacijai savo darbuose pritarė A.Macijauskas, taip pat naudojęs stiprius plačiakampius objektyvus ir Sovietų Sąjungos kultūrinėje erdveje už tai labai kritikuotas<sup>9</sup>. Šio LFM autorius darbai - savotiška išimtis, nes «Kaimo turguose», «Atminties» cikle optinė deformacija, ryškus maskavimas, susimbolinimo prielaidos ir anekdotai neužgožia personažų charakterių bei materialaus deskriptyvumo. A.Macijausko «Kaimo turgūs» mums pateikia ne tik paskutinių lietuviško natūrinio ūkio laikų ekonominius mainus, bet ir išskiria turto matavimo vienetus, verčių etalonus lietuvių kultūroje - žąsys, kiaulės, karvės, veršiukai, grietinė, sviestas, duona ir t.t. Šie gyvuliai ir maisto produktai atrodo simboliški, ezopiški ar bibliniai. Tačiau ekonominių permainų metais, Lietuvai laisvėjant ir greitai besikeičiant kainoms, šie natūrinio ūkio produktai tapo vertės etalonais. Iš senų žmonių lūpų dažnai išgirsdavom: “o prie Smetonos kilogramas kiaulienos kainuodavo tik du litus” ir panašiai.

“Kaimo turgūs” mums sufleruoja dar vieną, masiškai paplitusį, LFM autorių darbuose naudotą ikonografinį modelį, kalbantį mums apie švenčiantį *lietuvi*: šventė - ritualas, kurio metu žmogus paklūsta socialinėms, politinėms, religinėms tradicijoms ir įpročiams, teatralizuojantiems patį gyvenimą. Paminėsiu tik kelis pavyzdžius iš plačiai žinomų serijų - to paties A.Macijausko “Atmintis”, “Demonstracijos”, A.Kunčiaus “Sekmadieniai”, R.Požerskio “Atlaidai”, V.Strauko “Paskutinis skambutis”, J.Daniūno “Vestuvės” ir kt. . O kur pavieniai kadrai iš vestuvių, laidotuvių, joninių, skerdynių... Jei šventės nėra, reikia pasitelkti virškasdienišką siužetą, pvz., “Nemuno išdaigas” (L.Ruikas), apsilankyti vaikų traumatologiniame punkte (R.Požerskis), galbūt sukurti šventę - “pastatyti” kaimynui pusę litro (R. Vikšraitis). Ritualas ar įvykis pateikia daug me-

džiaugos stebėjimui ir fotografavimui - jis jau iš anksto surežisuotas, numanomas, todėl fotografui pačiam į įvykių eigą nereikia kištis ir pažeisti veiksmo gyvumo. Šitaip viešoje vietoje daryta fotografija tampa tikrovės ištrauka - ji atitinka socialistinio realizmo tikrumo reikalavimus ir gali būti interpretuojama pagal reikalą. Tačiau šventės motyvo negalima "apkaltinti" ezopiškumu, neigiant jo "lietuviškumą". Šventė - persirengimas. Šventėje galime būti ne kasdieniški - tokie, kokie nesame, arba galime parodyti tik fasadinę savę dalį. Per šventę pasikviečiame kaimynus, galime būti dosnūs, fotografuojamės - nuomonę apie save formuodami ne pagal kasdienybės įvaizdį. Lietuvių fotografai šventiškuumą atskleidžia kaip tautinį bruožą, skirdami daug dėmesio išėjai, fasadui, išoriškumui. Ikonografinis LFM darbų turinys labiau susijęs su švenčiančiu nei su dirbančiu ar tiesiog kasdienybėje gyvenančiu žmogumi. A. Vartanovas nurodo H. Cartier-Bresson, Brassai ir kitų fotografų įtakas LFM raidai (Vartanovas 1997; 12)<sup>10</sup>, nepatikslingamas, jog būtent šie fotografai ankstyvoje savo karjeroje plačiai eksploatavo švenčių motyvus. Mažiau žinomas Brassai darbas Ispanijos švenčių tema buvo pradžia šventės siužetų anekdotizavimui ir mistifikavimui. Tačiau LFM fotografijoje švenčia žemiški žmonės. Pašventę lietuviai galų gale išduoda fotografams, kad šventės transas ir fasadiškumas - labai trumpalaikis dalykas. Švenčių dalyviai "nuleidžiami" ant žemės, kai fotografijose pasirodo atlaidų ar laidotuvių pratęsimai, turgaus dieną uždirbtų monetų skaičiavimas ar kitokie žemiškumo aspektai.

Apžvelgdami didžiąją dalį septintojo-devintojo dešimtmečio lietuvių fotografijos, galėtume susidaryti nuomonę, kad fotomenininkai savo kūryboje buvo labai nutolę nuo materijos. Materiali kultūra matoma labai fragmentiškai. W. Eggleston'o gerbėjas čia prieitų, kaip sovietmečio Kinziulis, ir paklaustų - o kuo ir kur žaidžia lietuviai vaikai, ar automobiliai laikomi garažuose, ar gatvėje?; arba: kas sovietmečio metais dažniausiai būdavo vidutinės klasės lietuvių šaldytuve ir panašiai? ... Gal kiek mistifikuotus atsakymus rastume ne pagrindinės LFM srovės autorių darbuose, bet banalistiniuose jaunesniosios kartos darbuose, eksponuojančiuose sovietmetiško vartotojiškumo simbolius - V. Balčyčio, Pačėsos, G. Trimako ar kitų dažnai konceptualiuose lakštuose. Labai fragmentiškai šmėstels telefono būdelės urbanistiniame

peizaže, gazuoto vandens automato bokalas konceptualiaime naturmorte.

Beliktų atsakyti, jog lietuvių fotografija, tituluojama menine, vengė kasdienybės siužetų ir laiko ženklų nelaišką prioritetiniu objektu. LFM fotografinis stilius išsiskyrė kaip kultūrinės rezistencijos forma - fotomenininkai domėjosi labiau kultūrinės savasties bei būties, estetikos problemomis. Tuo tarpu buitės detalės liko užmirštos ne tik jų, bet ir komercinių fotografų. Dažniausi kasdienybės pastebėjimai koncentruojasi ne tiek ties privačios gyvenamosios erdvės, kiek ties miesto, viešosios paskirties objektais. Lietuviai fotografai tarybinio gyvenimo siužetus (gamybos, darbo scenas) panaudodavo žaibolaidinėms parodoms ir realistine materialaus gyvenimo dokumentika nesidomėjo. Šį tarpą užpildė kino kronikos, kurių populiarumas mūsų dienomis akivaizdus.

Ieškant sovietmečio kasdienybės ženklų, reikėtų surinkti daugybę fragmentų ir užuominų lietuvių fotografijose - dažnai anksčiau nematytose, nerodytose, nelaiikytose vertomis rodyti. Tautiečius galėtų stebinti V. Luckaus bendražygio, charkoviečio Boriso Michailovo svaiginantis tarptautinis pripažinimas, atėjęs pastaraisiais metais. Šių abiejų autorių kūryba daugiasluksnė, kartais net viename vaizde perteikianti privatumo ir viešumo aspektus, materialinės kultūros ženklus ir emocijų būvį. Įjungtas televizorius, padėtas lygintuvas, tik apatiniais apsirėngę televizoriaus žiūrovai, miestas pro langą... Būtent dėl žvilgsnio betarpiškumo ir socialinio daugiaplaniškumo iškiliais laikomi A. Kertesz, E. Gowin ir daugelis kitų, kurie vaizduodami asmeniškumus, atspindėjo sociumą ir neapsiriboję vien tik viešosios, išorinės gyvenimo pusės vaizdavimu.

Ir vis dėlto sovietmečio gyvenamosios ženklių galime išvelgti lietuviškoje socialinėje dokumentacijoje. A. Sutkaus fotografijos - dažniausiai portretai, dažnai neryškioje kadro gilumoje informuojantys apie vietos aplinkybes, tačiau šio autoriaus darbai iškalbūs socialinių įpročių, nuotaikų mozaika. Grupiniai portretai, nors sąlyginai izoliuoti nuo peizažo ar interjero, leidžia pajauti atskirų portretuojamųjų socialinių grupių pasaulėjautas. Karo veteranai, jaunos moterys, darželinukai... Šalia kiekvienai iš grupių būdingų įpročių, be metaforų ar simbolikos išpraustas visoms joms savastingas kolektyviškumo jausmas, būdingas laikotarpiui. Iš archyvų tam-



sos prikelti A.Sutkaus sovietmečio kadrai, eksponuoti prieš kelerius metus, dėl savo socialinio skvarbumo negalėjo būti parodyti anksčiau. Čia be simbolizmo skraistės pateikiami socialinio įvykio pjūviai („Atleistas iš darbo“, „Autoavarija“ ir kt.) - vaizdu atskleidžiant kasdieniškas situacijas - anekdotu antipodus, įvykių pasekmes ir nešventiškas nuotakas.

A.Kunčiaus „Sekmadieniuose“ susiduriame su nerafinuotomis socialinių įpročių išvalgomis. Pasivaikščiavimo motyvas, atskleidžiantis bendravimo formas, kartų ypatumus, yra savotiška išimtis šventinių siužetų ir senų žmonių dominuojamoje LFM fotografijoje. Sekmadienis čia tampa tik laiko aplinkybe, o pagrindine tema - laisvadienio bendravimo sociologija. Naujausieji darbai, atlikti Palangoje, dar pastiprinti laiko ženklų, yra kompleksiška poilsiaujančio lietuvių, šeimos žmogaus, giminės nario, svečio ir kitų socialinių rolių elgsenų studija. Šis A.Kunčiaus darbas fenomenalus ir laikmečių skirtumų komparatyvumu. Šalia eksponuojamos Palangos tilto praeivių fotografijos, kurių datos skiriasi keliais dešimtmečiais, priverčia pastebėti laiko ženklus, kuriais papildė to paties autoriaus požiūris nepriklausomoje Lietuvoje. Fotografijai laiko ženklai, pavyzdžiui, mažo formato video kamera, datavimo palengvinimas, o socialinei reprezentacijai - esamojo laiko patvirtinimas. Pažymėtinas A.Kunčiaus „Reminiscencijų“ ciklas, siūlantis labai platų lietuviško peizažo ir naturmorto meniu. Iš šios serijos matome, kad sovietmečio lietuvių sąmonėje - ne tik rūtų darželiai, krepšys obuolių, bet ir daugia- bučių kiemai, arimuose paliktas traktorius, autostrada Kaunas-Vilnius. Kelias - bene vienintelis svetimkūnis tradiciniam tautiškumui, kaip ikonografinis elementas išplitęs lietuvių fotografijoje devintame dešimtmetyje.

Retai pasigirsta teiginys, jog LFM estetika šiandien galioja tik ją kūrusiųjų kūrybai. Visiems kitiems - tai akligatvis. Vertėtų nurodyti savotišką postmodernizmo atmainą, kurią ima praktikuoti kai kurie LFM klasikai - manipuliavimas ikonomis, ženklais, kurie kildinami ne iš socialinio ar ekonominio gyvenimo, bet iš jų asmeninės kūrybos klodų.

R.Rakausko šešiasdešimtmečio proga surengtoje parodoje buvo rodoma serija „Mūsų veidai“. Charakteriai tautiečių susibūrimuose... Nostalgiją pabrėžia LFM metodinės konstrukcijos (dažniau-

siai seni žmonės, šventinė aplinka, gimtoji žemė, kolektyviškumo jausmas), užgožiančios realaus laiko ženklus. Žiūrint šią seriją darbų, tik šen ten pasirodantys prekiniai logotipai sugrąžina žiūrovą į mūsų dienas. A.Macijauskas, fotografuodamas akcijai „Viena para Kaune“, ieško savo patirties pėdsakų, veterinarinėje klinikoje fotografuodamas operuojamą katę, lygiai kaip prieš kelis dešimtmečius. Autoritetingi ir aktyvūs LFM kartos autoriai apie meninį tapsmą galėtų išvien tarti sparnuotąją Picasso frazę: „Aš ne ieškau, aš randu. Kai aš tapau (fotografuoju), mano tikslas yra parodyti tai, ką aš radau, o ne tai, ko aš dar galėčiau ieškoti“ (Darragon 1997, 60)<sup>11</sup>. Kalbėdamas apie Rytų Europos fotografijos ikonografinį naujumą, amerikiečių fotografijos kritikas A.D.Coleman retoriškai klausia: „kas man galėtų įrodyti, kad šie darbai padaryti ne prieš trisdešimt metų?..“

Pirmas ir paskutinis didelės apimties socialinės dokumentikos darbas, įkūnijantis sovietmetišką lietuvių krepšinio austruolio identitetą, - R.Požerskio ir R.Rakausko „Žalgirio vyrai“. Serijos siužetas - per televiziją mūsų visų ir kiekvieno išgyventa istorija. Fotografijinis požiūris slypi perėjime tarp kūrybinės dokumentacijos ir komunikacijos tų ženklų, užrašų ir veidų - ikonų, kuriuos kiekvienas išgyvenęs tą laiką puikiai atsimena, nors tuo seniai nebe gyvena. Kituose kraštuose, kur tam tikros sporto šakos yra įaugusios į nacionalinį charakterį, fotografija šį socialinį reiškinį atskleidžia per kasdienišką treniruočių darbo, šeimos pasididžiavimo žvilgsnį - ar tai būtų atlikta dokumentiniu ar konceptualių metodu. Sporto tema fotografijoje galėtų suteikti sodrių pavyzdžių, bylojančių apie tautinį kovingumą. Jei palygintume minėtus R.Požerskio ir R.Rakausko „Žalgirio vyrus“ su Daniel Maigné knyga „Carrés Ovales“<sup>12</sup> (apie regbį Pietvakarių Prancūzijoje) - profesionalaus sporto euforijos emocijas ir kasdieninio prakaito skonį eilinėse jaunimo ir suaugusių regioninėse varžybose bei treniruotėse, suprastume, kodėl lietuvių krepšinininko ikona neilgai užsibuvo mūsų fotografijoje praūžus „Žalgirio“ pergalems. Jos - tik proga pasireikšti mūsų išieginiam, fasadiniam identitetui. Molinas regbis ir kieta-sprandžiai vyrukai (antrojoje iš minimų knygų) byloja apie charakterio tvirtumą, kovingumą, fizinės kultūros svarbą kasdienybėje kaip Prancūzijos Pietvakarių ir Baskijos etninio charakterio aspektus.

## (A) Socialumo problemos jaunųjų fotografijoje

Būdama savo epochos kūrybinis modelis bei tvirtai teoriškai pagrįsta LF mokykla iki šiol nesulaukė tautinėje scenoje ją pakeičiančios naujesnės vyraujančios stiliškos. Viena, perėjimas iš sovietinės, planuojamos, „deficitinės“ socialinės visuomenės į laisvą, globalią, pagrįstą rinkos dėsniais ir madomis visuomenę pateikė jaunajai kartai plačią laisvai pasirinkamų temų bei išraiškos priemonių įvairovę, kuri minimizavo naujų stiliškos konsolidavimosi galimybes. Kita vertus, LFM karta sukūrė ir mums paliko solidų fotografijų bagažą, kuris būtų vertai įvardintinas kaip kultūrinis paveldas. Tačiau atskiriant grūdus nuo pelų reikėtų nesutapatinti LFM paveldo vintage kūrinių su mūsų dienomis kuriamais stilizuotais simuliakrais tautiškumo tema. Pasaulinėje scenoje žinoma atveju, kai įtakingos stiliškos mokyklos yra kritikos paskelbiamos atgyvenusiomis, nes jų stiliškos naudojamos nebe autentiškoje epochoje. Pavyzdžiui, menotyriminkas, knygos apie Jurgį Baltrušaitį autorius J.-F. Chevrier, apie S. Salgado stilių dienraštyje „Le Monde“ nuožmiai rašo: „Rodoma nauja Salgado studijos produkcija - *Exodus*. Pseudoepinis humanitarinio žurnalizmo patosas niekada nebuvo toks pasibjaurėtinis, fotografinio genijaus mistifikacija ir gerų jausmų estetinė korupcija dar nėra buvusi tokia masyvi. Galime kalbėti apie kičą, didybės maniją, sentimentalų vojorizmą (*voyeurisme*) ir pasmerkti komercinį kentėjimų ir skurdo estetizavimą“ (Chevrier 2000)<sup>13</sup>. Salgado gimė 1944 m. - tais metais R. Capa fotografavo sąjungininkų išsilaipinimą Normandijoje. Tuomet lemiamo momento koncepcija fotografijoje buvo pasiekusi savo brandą, ir neuostabu, kad po pusamžio kritikai negailėstingi tiems, kurie dar stipriau įsikibę į globalizacijos vėjus, naudoja morališkai pasenusią fotografijos estetiką, vis eksploatuodami vargstantį, nuskriaustą, merdintį žmogų. Mediologijos pradininkas R. Debray Magnum ar Salgado stiliaus pseudohumanitarinį reportažą vadiną „humanitarine pomografija“. Panašiai nuožmių straipsnių lietuvių kalba apie mūsų fotografiją man nėra tekę skaityti. Tiesa, lietuvių gyvensenos autokritika jau nuo seno muša pavojaus varpais. „Nūdiename pasaulyje žmonės ir tautos užsitikrina vietą gyvenime ir istorijoje ne svajonėmis ir maldingais atodūsiams, bet darbu, išsimokslinimu, ryžtingumu ir iš-

tverme. Keldama stikliuką ir sakydama tik patriotines kalbas, jokia tauta neužsitikrino šviesesnės ateities, jokia tauta jos tikrai neužsitikrino globalinės civilizacijos laikais“ (Jucevičius 1992; 106)<sup>14</sup>. Taigi ir socialinėje fotografijos saviraiškoje jaunoji fotografų karta yra priversta nekopijuoti savo pirmtakų, o ieškoti naujų išraiškos būdų bei ikonografinių formuluočių. Šiandienos jaunųjų autorių socialinė dokumentacija jaučiasi lojali kai kuriems LFM dėsniais, nes linkusi ieškoti išskirtinių aplinkybių fotografiniam tapsmui, tačiau yra naujovių pasirenkant pagrindinius fotografijų veikėjus.

Bene labiausiai įteisintas šiuolaikinė socialinis vaidmuo mūsų dienų fotografijoje yra nusikaltėlis. Ilgalaikėmis vaidybinių filmų, žiniasklaidos pastangomis nusikaltėlis tapo mūsų dienų herojumi. Jis – viena nedaugelio aktualių bei Lietuvos fotografijai naujų temų, į kurias nuo praeito dešimtmečio veržiasi fotografai S. Bagdonavičius, E. Butkevičius, A. Aleksandravičius ir net išeisvis J. Dovydenas. Šių autorių „dėka“ ir Lietuvos fotografija pasipildė nusikaltėlio, kalinio figūra tarp zonos sienų. Būtų problematiška išskirti atskirus darbus, kurie rodytų temos subrendimą bei iškeltų kalinčio lietuvių ikoninį atvaizdą, kaip A. Sutkaus „Tėvo ranka“ apibūdina šeimos žmogaus, A. Macijausko „Grietinė“ – natūrinio ūkio produktų prekiautojos įvaizdį. Kalėjimuose bei kolonijose fotografų atlikti darbai – tik trumpi intarpai autorių ilgalaikiuose projektuose. Tarp tautinėje fotografijos arenoje daugelis asocialumo formų bei gyvenimas įkalinimo įstaigose ar psichiatrijos ligoninėse kur kas nuosekliau tyrinėtus laukus (J.-P. Charbonnier, J.E. Atwood ir kt). Lietuvos fotografijai ši nauja socialumo (veikiau asocialumo) tematinė paieška aiškintina siekimu atskleisti visus dar galimus surasti vaizdinius tabu. Antra vertus, pasitelkdamas žiniasklaidos pastangas mediatizuoti kone kiekvieną žymaus nusikaltėlio pareiškimą, ir pats fotografas turi galimybę patekti „ant bangos“. Pastaroji priežastis kaip tik ir paaštrintų mūsų dienų fotografams kaltinimą dėl jų šališkumo atskiroms socialinėms grupėms. LFM karta siekė idealizuoti kaimo žmogų, pateikdama jį ant praeties vertybių kilimo, šitaip dažnai ignoruodama socialinę tikrovę. Mūsų dienų socialinis antipodas tam – kaliniai – žiniasklaidos manipuluojamos visuomenės aberacija, kai daugiausia dėmesio tenka politikos, pramogų verslo veikėjams bei nusikaltėliams,

o ne gyvenimo gerovę kuriantiems žmonėms. Vis dar sklandančią gyvenime bei televizijoje prasigėrusio tautiečio ikoną metai iš metų fotografiškai tobulina R. Vikšraitis. Jo užstalės lietuvių fotografijos įdomios savo monumentalumu bei ikoniškumu, grynčiausia šio termino prasme. R. Vikšraičio darbai sužiba ir fotografijos istorijos kontekste - aplink butelį išsirikiavę suodini veidai primena dažnus XX a. vidurio šachtininkų portretus (B.Brandt, W.Eugene Smith, R.Capa ar kitų).

Kita, ne tokia ženkli ikonografinė figūra, į lietuvių fotografiją ateinanti savarankiškais teisėmis, – paaugliai. J.Dovydeno fotografijose jie lyg atsitiktiniai praeiviai ar žmonės, gyvenantys fotografo tyrinėjamoje vietovėje (kaip ir *Nevadoje*), o ne drąsiai tuščiu koridoriumi nužygiavusios nuogos paauglės A.Čepulinskaitės “Vasaros mokykloje” tikrai nėra atsitiktinumas. Šie metaforiški darbai, kuriuose vyrauja tradicinis mokinio (mokyklos) sambūvis, rodo tuometinę situaciją. Čepulinskaitei įtaką darė LFM kartos ikonografiniai motyvai. Paauglių aktų tema - rizikinga naujovė nūdienoje, sutinkanti kontraversiją ir draudimą. Nepaisant to, tai riboženklis, žymintis mūsų jaunosios fotografų kartos susidomėjimą savimi bei naująja demografinių marginalų grupe - jaunimu. Kaip LFM karta tyrinėjo karą pergyvenusių senolių veidus, dabar, pasikeitus gyventojų demografijai, jauni fotografai atsigręžia į jaunimą kaip mūsų dabarties liudininkus ir ateities garantus.

Nepagrįsti yra teiginiai, jog šiuolaikinio meno lauko fotografija praranda savo lietuviškumą ir tampa įprasta pasaulinio konteksto kūryba. Reikšminės komunikacijos sferoje mūsų fotografija yra nebe emociškai, o intelektualiai tautiška. Studijiniam darbui, reklamai, eksperimentui gimininga fotografija Lietuvoje labai eklektiška, kartais - kičinė, tačiau atskirų autorių darbuose galima išvelgti tautiškumo ar socialumo ženklų. A.Lukys, fotografuodamas *objet trouvé*, kalba apie socialų ir tautinį “save”, kai ant pašto siuntos užklijuotas jo paties adresas, arba dokumentuoja lietuviškame pajūryje rastus daiktus - tarp jų krikštus. G.Trimako mūsų “Torsoose” - kasdieninė mada. Jei palygintume šiuos konceptualiai pateikiamus lakštus su šveicaro elgesio konformizmo fotografo B.Streuli darbais, įvertintume G.Trimako lakštų “lietuviškumą” pagal aprangą (be firminių užrašų). Žmogus iš minios gali

išsiskirti ne prekinių ženklų užrašais, bet neutralia apranga, individualaus rankų darbo drabužiais, gintariniais papuošalais ir kt. Paminėsiu ir šio straipsnio autoriaus darbų seriją apie laukimą muitinėje prie Vakarų Europos sienos, kai automobilio vidaus natuirmortams ir lauko lietingiems peizažams tautinį, socialinį foną bei laiko aplinkybes prideda įvairūs ženklai, kodai - LR pilečio pasas, lipdukai, šakotis, užrašai ir kt.

## Pabaigos pastabos

Lietuvių fotografijos visumoje tik iš detalių matyti mūsų pačių kasdieninio gyvenimo kontūrai. Dėl įvairių priežasčių ir LFM, septintojo dešimtmečio karta, ir amžiaus sandūros aktyvūs fotografai vengė ir vengia visapusiškai atspindėti sociumo vizualinius aspektus. Būtent aktualumo laiko ženklais žymėtos kasdienybės stebėjimo atsisakyme randame lietuvių fotografijos tęstinumą. LFM psichologizmas, praeities gyvenimo būdo idealizavimas sukūrė žmogui pagarbų fotografinį požiūrį, tačiau plėtojo fotografų polinkį į apibendrinimą. Taip pradingsta konkretūs žmonės, vietos, įvykiai tampa užmaskuoti universalių, metaforinių modelių. Dėl savo romantiško egzistencializmo tokios fotografijos ikonografinis turinys terodo jau susiformavusių tradicijų agoniją. Konkretaus pasaulio ženklų vengimas, ypač LFM kartos fotografams, ištikimiams savo stiliui, kelia realius autopostmodernizmo pavojus. Lietuvių fotografija reprezentuoja ne mūsų materialinės, dvasinės ar kitokios kultūros visumą, bet tik jos fragmentus. Rašydamas apie Vakarų visuomenės kultūros sistemingumą, V.Kavolis pažymi, jog kultūroje gali kartu egzistuoti vienas kitam prieštaraujantys elementai be tarpusavio sąryšio (Kavolis 1996; 25)<sup>15</sup>. Tačiau net nereikalaudami iš vieno fotografo, kad jis pateiktų įvairių visuomenės sluoksnių, gyvenimo sferų vaizdinius patvirtinimus, sunkiai sukonstruotume tiek sovietmečio, tiek ir mūsų dienų fotografinių lietuvių gyvenimo būdo apibėžimą iš didelio būrio fotografų darbų. Bendraeuropinis fotografijos bruožas – polinkis į literatūriškumą pas mus yra specifinis tuo, kad lietuvių autoriai savo darbuose linkę padėti daug “daugtaškių”, kurie padaro fotografijas suprantamas tik mums vieniems. Argumentas, jog mūsų dienomis socialinė dokumenta-

cija viešose vietose, įmonėse, supermarketuose nėra įmanoma dėl teisės į atvaizdą ar draudimų, nėra pakankamai tvirtas, kai žiūri į vakariečių fotografų darbus verslo centruose, biržose, supermarketuose (A.Gurski) ir net diskotekose ar paplūdimiuose (M.Vitali). Tokio pobūdžio socialinės dokumentacijos nebuvimas rodo jaunų autorių vizualinį neišprusimą. Jaunesnių autorių prisirišimas prie reportažinio metodo yra ištikimybės asmeniui ar tautiniam stiliui forma, kartais profesinė būtinybė, virstanti kliūtimi naujoms paieškoms, žanrų įvairovei socialinėje fotografijoje. Jau prieš keletą dešimtmečių pasaulyje decenzūroti žiniasklaidos, vaizduojamojo meno motyvai - dvasios ligoniai, kaliniai, narkomanai, neįgalieji žiniasklaidos šešėliu krenta į mūsų fotografiją. Lietuvių fotografijos krizės priežastys yra ne vien fotografinio meno objekto netikrumas, kaip galėtų pagrįstai tvirtinti autorinio atspaudu grynėjai arba meno ekspertai, bet ir šiuolaikinį gyvenimo būdą atitinkančių ikonografinių motyvų atsisakymas, traktuojant socialines temas. Kita vertus, kaip anksčiau, taip ir dabar, fotografija eksponuoja tam tikrus socialinio antikonformizmo ir etniškumo ženklus, asmeninę tapatybę sugretindama su tautine, socialine. Taigi ikonografinė prasme krizė vis dar socialinio deskriptyvumo, o ne tautiškumo ženklų lauke.

### Kokia fotografija - tokie lietuviai?..

Kažin, kaip H.Taine'as apibūdintų XXI a. lietuvių socialinę prigimtį ir būdą pagal jo fotografinį meną? Kur, iš ko ir kuo jis gyvena?

Fotografija mums sako, jog senoji karta, mačiusi II pasaulinį karą, baigia išmirti. Nors ir jauniems, ir vyresniems fotografams seni žmonės išlieka svarbūs – jų veiduose – tik mums vieniems žinoma mūsų tautos istorija bei sunkiai globalizacijos sąlygomis pritaikoma patirtis. Šventė, išėiga, fasadas, išorinė pusė, išžymybė, įsivaizdavimas ir svajonė mums vis dar svarbiau nei žemiška, nei saldi, nei karti tikrovė.

### Išnašos ir pastabos

<sup>1</sup> Berger Peter L. 1995. Sociologija, Literae Universitatis.

<sup>2</sup> Daguerre išradimas dar nebuvo pristatytas publikai, ir nei dagerotipijos, nei fotografijos pavadinimo neturėjo.

<sup>3</sup> Боров, В. 1986. Фотография в структуре массовой

коммуникаций. Vilnius: Mintis.

<sup>4</sup> Rosenblum, N. 1997. A World History of Photography. New York, London, Paris: Abbeville Press.

<sup>5</sup> Lietuvių fotografijos mokykla (toliau LFM) – šiame straipsnyje H.Taine'as pasakytų, kad kaip ir olandas, lietuvis neatiskiriamas nuo butelio alaus. Nors neretai mėgaujasi ir stipresniais gėrimais – tik pastarieji galintys užtvirtinti išstartą tostą. Kai R.Požerskio atlaiduose tikintieji priešais Švenčiausiąjį suklaupdavo ant dulkelėto kelio, gal šlapios žolės, fotografijos siužetas atrodydavo išskirtinai. Tačiau ar ne įdomesnis, absurdiškesnis siužetas šiandieninei fotografijai būtų per balas, pusnynus ir automagistralę į prekybos centro atidarymą bėgantis žmonės. Deja, dabar žiūrint į mūsų fotografiją nematyti, jog platų dangų virš lygumų lietuviui baigia užgožti aukšti prekybos centrų stogai... Ir dabar iš fotografijos sunku sužinoti, kaip savo laiką (neįtraukiant švenčių) leidžia lietuviai. Fotografų susidomėjimas jaunimo, paauglių, vaikų kasdienybe ir problemomis patvirtina dėmesio stoką jaunajai kartai mūsų kultūroje. Tuo pabrėžia populiarią, kontracptualią nepriklausomos Lietuvos nuostatą, jog vaikai ir jaunimas – socialinių problemų šaltinis. Menininkai, turgūs, miestų miestelių šventės, iš gyvenimo išstumiami kičo, akcijų, rinkos ekonomikos, fotografijoje šmėsčioja kaip kultūros bei fizinio išgyvenimo gyvybiniai ženklai. Ne be reikalo menininko figūra fotografijoje dažnai nelydima jokių aplinkybinių atributų - menas ir menininkas - amžinybės kategorijos. Lietuvio krepšininko geriausi, bent jau įdomiausi, laikai praėjo. Atėjo prarastosios kartos lietuvių prisigėrėlio bei dar jaunesnės kartos lietuvių nusikaltėlio laikas... Nesutikčiau su dar vienu fotografijos aspektu – tai, kad ją žiūrint galima pamanyti, jog lietuviai nedirba, negamina, nesimoko ar kitais būdais nesiekia būti šiuolaikiškais. Sunku paneigti, kad gyvename iš braškių rinkimo, šluotos ar kumščio mostų užsienyje. Gal dėl to darbo tema - šiuolaikinės kūrybinės fotografijos tabu. "Ir vis dėlto Lietuva turi tikėti savo ateitimi, bet jai reikės visada atsispirti vienam gundymui – susikurti iliuzijų pasaulį, užsidaryti jame kaip "rūtų darželyje", svajoti jame ir niūniuoti, užmirštant tikrąsias gyvenimo problemas, ignoruojant net realaus pasaulio kalbą" (Jucevičius 1992; 106).<sup>16</sup>

nyje laikoma ne tik laikmečio fenomenu, bet ir išraiškos priemonių visuma, ikonografinė stilistika.

<sup>6</sup> Valiulis S., virgždas S. 2001. Dramatiškas amžiaus vidurys. Kn.: Lietuvos fotografija: vakar ir šiandien. 11-23. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga.

<sup>7</sup> Natūros veidrodis (Mirror of Nature) - taip buvo vadinama dagerotipija, dėl, neva, šio proceso galimybės sidabriniam veidrodiniame paviršiuje sustabdyti atspindį.

<sup>8</sup> Livingston J. 1992. The New York School : Photographs, 1936 -1963. Harry N. Abrams

<sup>9</sup> Iš asmeninio interviu, įrašyto 2001 balandžio mėn.: anot paties A.Maci jausko, jis šeštojo dešimtmečio W.Kleino darbų nebuvo matęs.

<sup>10</sup> Vartanovas A. 1997. Lietuvos fotografijos mokyklai - 30

metų, Lietuvos fotografija vakar ir šiandien 1997

<sup>11</sup> Darragon E. 1997. Quand et comment débute l'histoire de l'art contemporain/modern art? Kn. OI va l'histoire de l'art contemporain? 59-64. Paris: ENSB-A.

<sup>12</sup> Maigné D. 1998. Carrés Ovale. Editions Subervie

<sup>13</sup> Chevrier J.-F. 2000. Salgado, ou l'exploitation de la compassion. Dienraštis: Le Monde 2000 04 19.

<sup>14</sup> Jucevičius F. 1992. Lietuva, demokratija ir globalinė civilizacija. Filosofija.Sociologija -2 (8) : 99-106. Vilnius: Academia.

<sup>15</sup> Kavolis V. 1996. Kultūros dirbtuvė. Vilnius: Baltos lankos.

<sup>16</sup> Jucevičius F. 1992. Lietuva, demokratija ir globalinė civilizacija. Filosofija.Sociologija -2 (8) : 99-106. Vilnius: Academia.

## Summary

From nineteen sixties to nineties Lithuanian photography reached its highest maturity. Its acclaim in the former Soviet Union prompted the apparition of a term Lithuanian school of photography, defining the mainstream of Lithuanian photography of the time. The authors to participate in this cultural phenomenon created a considerable body of photographic works, often metaphorically depicting Lithuanian ethnic culture and rural life. During the last decades the debates on the issues of the contemporary photographic creation are rising, implying questioning, whether or not the works of the newer generation lack creative maturity, whether they are worth of being exposed newt to those made by classics. This article provides an overview of similarities and differences in the work of the Lithuanian school of photography and the generation of the independent Lithuania, using a complex method of social iconography. The usage of this method will guide the discourse from the offsprings of the socially-based national art and social photography to the overview and localization of the Lithuanian social photography in the global scene. The research aims to emphasize the basic iconological differences in the works of the two creative genera-

tions, to name the changes of the Lithuanian social and cultural habits and to determine if the iconography of the Lithuanian photography corresponds to its period of time. Two types of social photography are distinguished - social documentation and semiotic communication.

Conclusions. The iconographic formulas, practiced by the photographers (1960-1990), like old persons portraits, are common also to other Eastern European countries. The frequent festive aspect (religious holiday, manifestation, basketball team victory etc.) works as a reason for picture-taking, and expresses a Lithuanian preference of a holiday to workday, exterior to interior, spiritual to material, anecdote to invented story. Very few signs of material culture of the Soviet period appear. In the works of the classics, mirror of the spiritual culture is a face of old persons. Meanwhile the young generation discovers the importance of teenagers and youth as the marginal part of the post-modern demographic situation. The influence of media transfers images of convicts, drunkards, disabled and other disadvantaged social groups. The crisis of the contemporary photography might lie in the lack of social descriptiveness, but not in the definition of national, social or private identities.

Įteikta 2002 07 02

Pateikta spaudai 2002 07 10

Mindaugas Kavaliauskas