

Vilniaus universitetas
Komunikacijos fakultetas
Žurnalistikos institutas

Giedrė Banuškevičiūtė,
Žurnalistikos studijų programos studentė

**ANTANO SUTKAUS KŪRYBA: DOKUMENTIŠKUMO IR MENIŠKUMO SIMBIOZĖ
FOTOGRAFIJOJE**

MAGISTRO DARBAS

Vadovas dėst. S. Valiulis

Vilnius, 2006

<i>Pildo bakalauro/ magistro baigiamojo darbo autorius</i>	
<p><u>GIEDRĖ BANUŠKEVIČIŪTĖ</u> (magistro baigiamojo darbo autoriaus vardas, pavardė)</p> <p><u>ANTANO SUTKAUS KŪRYBA: DOKUMENTIŠKUMO IR MENIŠKUMO SIMBIOZĖ FOTOGRAFIJOJE</u> (magistro baigiamojo darbo pavadinimas lietuvių kalba)</p> <p><u>THE CREATION OF ANTANAS SUTKUS: THE SYMBIOSIS OF DOCUMENTARY AND ARTISTRY IN PHOTOGRAPHY</u> (magistro baigiamojo darbo pavadinimas anglų kalba)</p>	
<p>Patvirtinu, kad magistro baigiamasis darbas parašytas savarankiškai, nepažeidžiant kitiems asmenims priklausančių autorių teisių, visas baigiamasis magistro darbas ar jo dalis nebuvo panaudotas kitose aukštosiose mokyklose.</p> <p style="text-align: right;">_____</p> <p style="text-align: right;">(magistro baigiamojo darbo autoriaus parašas)</p>	
<p>Sutinku, kad magistro baigiamasis darbas būtų naudojamas neatlygintinai 5 metus Vilniaus universiteto Komunikacijos fakulteto studijų procese.</p> <p style="text-align: right;">_____</p> <p style="text-align: right;">(magistro baigiamojo darbo autoriaus parašas)</p>	
<i>Pildo magistro baigiamojo darbo vadovas</i>	
<p>Magistro baigiamąjį darbą ginti _____</p> <p style="text-align: center;">(įrašyti – leidžiu arba neleidžiu)</p> <p>_____</p> <p style="text-align: center;">(data) (magistro baigiamojo darbo vadovo parašas)</p>	
<i>Pildo instituto/ katedros, kuruojančios studijų programą, reikalų tvarkytoja</i>	
<p>Magistro baigiamasis darbas įregistruotas</p> <p>_____</p> <p style="text-align: center;">(instituto/ katedros, kuruojančios studijų programą, pavadinimas)</p> <p>_____</p> <p style="text-align: center;">(data) (instituto/ katedros reikalų tvarkytojos parašas)</p>	
<i>Pildo instituto/ katedros, kuruojančios studijų programą, vadovas</i>	
<p>Recenzentu skiriu _____</p> <p style="text-align: center;">(recenzento vardas, pavardė)</p> <p>_____</p> <p style="text-align: center;">(data) (instituto/ katedros vadovo parašas)</p>	
<i>Pildo recenzentas</i>	
<p>Darbą recenzuoti gavau. _____</p> <p style="text-align: center;">(data) (recenzento parašas)</p>	

REFERATO LAPAS

Banuškevičiūtė, Giedrė

Ba 392 Antano Sutkaus kūryba: dokumentiškumo ir meniškumo simbiozė fotografijoje: magistro darbas/ Giedrė Banuškevičiūtė; mokslinis vadovas dėst. S. Valiulis; Vilniaus universitetas. Komunikacijos fakultetas. Žurnalistikos institutas. – Vilnius, 2006. – 74[1] lap.: nuotr. – Mašinr. – Santr. angl. – Bibliogr.: 69-74 (86 pavad.).

UDK 77.03/04 (474.5)

Fotografija, fotožurnalistika, dokumentiškumas, meniškumas, kontekstas, Lietuvos fotografijos mokykla, ideologija, socialistinis realizmas.

Magistro *darbo objektas* – Lietuvos fotomenininko Antano Sutkaus kūryba. *Darbo tikslas* – išnagrinėti A. Sutkaus kūrybą komunikacijos, antropologijos, meno, socialiniame ir pasaulinės fotografijos kontekstuose. Pagrindiniai *darbo uždaviniai*: pristatyti darbui aktualius, fotografijos istoriografiją ir požiūrį į ją įtakančius mokslo ir meno kontekstus; peržvelgti vaizdavimo žanrų savybes; rasti A. Sutkaus kūrybos paraleles su Vakarų šalių fotografijos tradicija, sovietinių fotografų darbais, lietuviška fotografijos mokykla; atlikti įvairiapusę (kiekybinę ir kokybinę) A. Sutkaus darbų analizę.

Naudojant bibliografinį, lyginamąjį, kiekybinės fotografijų analizės, kokybinės parodinių bei spaudos nuotraukų analizės metodus, taip pat interviu su A. Sutka buvo prieita prie išvados, kad įvairių kontekstų įtakojamoje A. Sutkaus kūryboje dokumentiškumas ir meniškumas ne tik nesukelia tarpusavio prieštaravimų, bet ir sukuria sąveikos mechanizmą, kas suteikia privalumų fotomenininko dar sovietmečio fotoreporterio veiklai ir savitumą jo meninei fotografijai. Pastaraisiais metais ginčai dėl to, ar fotografija yra menas, laikomi neracionaliais, o jos naudojimas ir reikšmingumas įvairiose žmogaus veiklos srityse, iškelia būtinybę tirti fotografiją platesniuose kontekstuose. Be socialinio, antropologijos ir komunikacijos mokslų bei meno kontekstų, fotografijos kūrinius taip pat įtakoja skirtinga geografinė ir ideologinė aplinka. Todėl negalima ignoruoti fakto, kad A. Sutkaus kūrybai įtakos turėjo tiek Vakarų šalių fotografų darbai, tiek sovietinė ideologija. A. Sutkaus darbų dokumentiškumo ir meniškumo sąveika atskleidžiama tiriant fotografo asmenybės įtaką jo kūrybai; apžvelgiant meninės nuotraukos vietą ir reikšmę spaudos fotografijos grupėje; aptariant atvejus, kai aktualaus politinis-socialinis turinys įgyja meninę išraišką, o meninėse fotografijose atsiranda reportažo apraiškų, portrete – natūralizmo ir formalizmo santykis.

Magistro darbas *gali būti naudingas* fotografijos ir fotžurnalistikos disciplinų dėstytojams, studentams ir besidomintiems fotografija ir A. Sutkaus kūryba.

TURINYS

Įvadas	6
1. Fotografija – tyrimo instrumentas ar tyrimo objektas?	11
1.1. Fotografijos ryšys su mokslu (dokumentiškumo svarba)	11
1.1.1. Antropologinė prieiga	12
1.1.2. Socialinio pobūdžio fotografija	14
1.1.3. Fotografija komunikacijos mokslų sistemoje	16
1.2. Meniškumo aspektas	19
1.2.1. Lemiamas etiškumo vaidmuo	19
1.2.2. Dokumentinė fotografija meninėje parodoje	21
1.3. Vaizdavimo žanrų galimybės ir ribotumai	24
2. A. Sutkaus fotografinės veiklos platesnis kontekstas	27
2.1. Paralelės su Vakarų šalių fotografijos tradicija	27
2.2. Ideologijos (ne)laisvėje	29
2.2.1. Tarybinio gyvenimo būdo propaganda	30
2.2.2. Fotografas – tik bendrai numatytos linijos vykdytojas?	32
2.2.3. Socialistinis realizmas – etiškumo sampratos siaurumas	34
2.2.4. Fotografija, netapusi ideologinio poveikio priemone	36
2.3. Lietuviškoji fotografijos mokykla	38
2.3.1. Ryšys su tradicija	39
2.3.2. Pirmtakai ir bendražygiai	41
3. A. Sutkaus darbų įvairiapusė analizė	45
3.1. Kūrybos visuomeninis pobūdis ir asmeninė išraiška (asmenybės įtaka)	45
3.2. A. Sutkaus darbų kiekybinė analizė	47
3.3. Klasifikacijos problematika (teminė analizė)	48
3.4. Dokumentiškumo ir meniškumo simbiozė	51
3.4.1. Meninė nuotrauka spaudos fotografijos grupėje	51
3.4.2. Aktualaus politinio-socialinio turinio meninė išraiška	54
3.4.3. Reportažo metodas meninėje fotografijoje	56

3.4.4. Natūralizmo ir formalizmo apraiškos portreto žanre (žmogaus paveikslo idealizacija ir tikroviškumas)	59
3.4.5. Tipizuojančio parašo bejėgiškumas	62
Išvados	66
Bibliografinių nuorodų sąrašas	69
The creation of Antanas Sutkus: the symbiosis of documentary and artistry in photography (summary)	75
Priedai	76
<i>1 priedas: Interviu su A. Sutkum</i>	76
<i>2 priedas: A. Sutkaus portretas</i>	79
<i>3 priedas: A. Sutkaus ir kitų Lietuvos fotografų darbų pavyzdžiai</i>	80
<i>4 priedas: Vakarų šalių ir rusų fotografų darbų pavyzdžiai</i>	58
<i>5 priedas: Spaudos fotografijos iš „Literatūros ir meno“ ir „Tarybinės moters“</i>	94

ĮVADAS

Lietuvoje polemika dėl fotografijos kaip meno statuso, prasidėjusi netrukus po Lietuvos TSR fotografijos meno draugijos įkūrimo (1969 m. spalio 30 d.), kurios iniciatorius buvo žymus fotografas Antanas Sutkus. Gimė 1939 06 27 Kluoniškiuose, Kauno apskrityje. 1958–1964 Vilniaus universitete studijavo žurnalistiką. 1968–1969 Lietuvos fotografijos meno sąjungos kūrimo iniciatyvinės grupės pirmininkas, 1969–1974 Lietuvos fotografijos meno draugijos organizacinio komiteto pirmininkas, 1974–1980 Lietuvos fotografijos meno draugijos pirmininko pavaduotojas, 1980–1989 Lietuvos fotografijos meno draugijos pirmininkas, 1989–1990 ir nuo 1996 iki šiol (2005 perrinktas) Fotomenininkų sąjungos pirmininkas. 2001–2002 paskirta Hasselblado centro fondo (Švedija) stipendija asmeninio fotografijų archyvo tvarkymui ir dokumentavimui. Pradėjo fotografuoti apie 1953 metus ir vėliau mokėsi bibliotekose iš geriausių pasaulio fotografijos meno pavyzdžių, kurie sugebėdavo pasiekti Sovietų Sąjungą. Vienas A. Sutkaus nuopelnų – Lietuvoje anuo metu netrūko informacijos apie pasaulio fotografijos procesą. Dar 1976 metais, kai sovietiniai fotografai pasaulyje buvo ignoruojami, jis tapo Tarptautinės meninės fotografijos federacijos (FIAP) nariu.

Grįžtant prie polemikos dėl fotografijos statuso, akivaizdu, kad ginčai ar fotografija yra menas šiandien išseko. Kažkada atrodžiusios nesuderinamomis fotografijos savybės – dokumentiškumas ir meniškumas – dabar suvokiamos ne tik kaip neprieštaraujančios vienas kitai, bet viena kitą papildančios, sukuriančios ištisą simbiozės sistemą. Tačiau neginčijamas fotografijos reikšmingumas įvairiose žmogaus veiklos srityse šiuo metu kelia naujus klausimus. Kaip rašyti fotografijos istoriją, kad ji nebūtų tik chronologiškai išdėstytų faktų rinkinys? Ar fotografija gali būti tiriama kaip atskira sritis, ar tikslingiau į ją žvelgti kituose kontekstuose: žurnalistikos, reklamos, meno, antropologijos ar pramogų? Pagaliau pati fotografija turi būti tyrimo instrumentas ar tyrimo objektas?

Iš čia kildinamas darbo novatoriškumas ir **aktualumas**. Keliama *hipotezė*, kad įvairiapusiškai analizuojamoje ir įvairių kontekstų įtakojamoje kūryboje dokumentiškumas ir meniškumas ne tik nesukelia tarpusavio prieštaravimų, bet ir sukuria sąveikos mechanizmą, kas suteikia privalumų A. Sutkaus dar sovietmečio fotoreporterio veiklai ir savitumą jo meninei fotografijai.

Pagrįsti fotomenininkų ir kai kurių fotografijos kritikų priekaištai, kad fotografijos darbai dažniausiai tiriami meniškumo atžvilgiu. Susan Sontag pastebi, kad kartais fotografija yra tarsi tapybos žodyno „parazitė“: kompozicija, šviesa ir pan. Todėl minėti klausimai – būtinas kontekstas Antano Sutkaus kūrybos, kuri yra magistro **darbo objektas**, analizei.

A. Sutkaus kūrybai skirta dešimtys straipsnių, įžangas ir apibendrinimus jo fotografijų albumams rašo žymūs fotografijos kritikai ir menotyrininkai (Skirmantas Valiulis, Stanislovas Žvirgždas, Agnė Narušytė, Renata Dubinskaitė ir kt.); jo darbams taikomi įvairiausi epitetai: akimirkos menas, kasdienybės kronika, socialinis dokumentas, psichologinė novelė, fotointerviu, asmenybių psichologinė studija. Šios ir panašios sąvokos parodo, kad į A. Sutkaus darbus žvelgiama jau ne tik pro meniškumo prizmę. Todėl **darbo tikslas** būtų išnagrinėti ilgametę žymaus fotografo kūrybą pasirinktuose komunikacijos, antropologijos, meno ir socialiniame kontekstuose, kas turėtų padėti kuo visapusiškiau atskleisti šios kūrybos dokumentiškumo ir meniškumo simbiozę, bei kitus bruožus.

Darbo **uždaviniai** kyla iš darbo aktualumo, taip pat tyrimo tikslą skaidant į siauresnius niuansus ir juos atskleidžiant darbei aktualių kontekstų ribose. Teigiama, kad fotografijos istorikai priėjo ribą dėl dviejų priežasčių: 1) fotografija analizuojama tik kaip meno objektas, bet fotografijos fenomenas yra kur kas platesnis; 2) į fotografijos istoriją vis dar žiūrima siauru vakarietišku požiūriu, išleidžiant iš akiračio Rytų Europą ir ištisus Azijos, Lotynų Amerikos bei Afrikos žemynus [67].

Todėl, kad nebūtų nureikšmintas A. Sutkaus kūrybinės veiklos kontekstas, o fotografijos netektų analizuoti tik vienu aspektu, t.y. nebūtų nutolta nuo darbo tikslo ir hipotezės, kad išsamiai atskleisti darbo temą keliami šie uždaviniai:

- Pristatyti šiam darbui aktualius, fotografijos istoriografiją ir požiūrį į ją įtakančius, kontekstus. Kitaip tariant peržvelgti fotografijos paraleles su antropologijos, socialiniais, komunikacijos mokslais; jos pretenzijas į meną; spaudos (dokumentinės) fotografijos perėjimą į meninę erdvę.
- Peržvelgti siūlomus fotografijų klasifikavimo variantus, meninės fotografijos ir fotožurnalistikos žanrus; pasižiūrėti kokias galimybes juose turi fotografija ir kokios jos savybės gali būti apribotos.
- Vakarų šalių ir Sovietų Sąjungos žymių fotografų darbų pavyzdžius palyginti su A. Sutkaus kūryba (turint omeny, kad net sovietmečiu Lietuvos fotografai nebuvo izoliuoti nuo likusio meno pasaulio ir ne visi buvo tik propagandos vykdytojai); rasti paraleles, pasižiūrėti, kas buvo perimta, kokios abipusės naudos galimybės.
- Siaurinant A. Sutkaus veiklos kontekstą, pristatyti lietuviškąją fotografijos mokyklą, jos atstovus ir pirmtakus. Pasižiūrėti, kurie šio reiškinių aspektai ryškiausiai atsiskleidžia A. Sutkaus darbuose, kurie atitinka pasaulinės fotografijos vystymosi tendencijas, kokie privalumai, o gal ir trūkumai.
- Atlikti įvairiapusę A. Sutkaus darbų analizę: ištirti fotografo asmenybės įtaką kūrybai; atlikti kuo visapusiškesnę klasifikaciją; pasižiūrėti kaip meninis vaizdas pritampa spaudos fotografijos grupėje, kaip aktualus politinis-socialinis turinys įgauna meninę išraišką ir, atvirkščiai, kokios reportažo apraiškos meninėje fotografijoje.

Darbo temos pateikimas neatsitiktinai paremtas ne tik pačiais naujausiais **bibliografiniais** duomenimis, tarp kurių ir interviu su A. Sutkum, bet ir XX amžiaus antros pusės literatūra bei kitais šaltiniais. Didelė dalis A. Sutkaus fotografijų buvo padaryta sovietmečio Lietuvoje, o jo fotožurnalistinė veikla apskritai vyko tik sovietiniu laikotarpiu, todėl negalima netirti ano laikmečio periodinės spaudos, fotografijų albumų, parodų ir jų kritikos.

Geriausiai žinomi yra šie Antano Sutkaus darbų ciklai: kasmet papildoma kolekcija „Lietuvos žmonės“ (1959–); taip pat „Lietuva iš paukščio skrydžio“ (1973-1980). Vilnius, 1980, 1981); „Pasaulio lietuvis“ (1991-1994); „Būtieji laikai“ (1999); bei fotografijos parodų katalogai: „Basų kojų nostalgija“ (1959-1979). Vilnius, 1995); „Pro memoria: gyviesiems Kauno geto kankiniams“ (1994-1997). Vilnius, 1997); „Jean-Paul Sartre and Simone de Beauvoir in Lithuania. 1965“. Vilnius, 1999); „Susitikimai su Bulgarija“ (1972-1979). Vilnius, 1986).

Nemažiau svarbūs ir kiti šio fotomenininko fotoalbumai bei aplankai: „Vilniaus šiokiadieniai“ [su R. Rakausku](Vilnius, 1965); „Tėviškės laukų suvenyras“ (Vilnius, 1969); „Šalis ta Lietuva vadinasi“ [su R. Rakausku] (Vilnius, 1970); „Senojo Vilniaus fragmentai“ (Vilnius, 1973); „Lazdynai“ (Vilnius, 1975); „Neringa“ (Vilnius, 1980, 1982, 1992); „Daina Lietuvai“ (Vilnius, 1984); „Draugystė“ (Vilnius, 1988); „Naturparadies Kurische Nehrung“ [su H. Peitchu] (Leipcigas, Vokietija, 1988); „Lietuva/Lithuania“ (Vilnius, 1991, 1993); „Lietuva“ (Vilnius, 1993); „Fotografijos/Photographs“ (Vilnius, 2000); „Kasdienybės archyvai 1969–1993“ (Vilnius, 2003).

Nepalyginamai sudėtingiau išvardinti leidinius, kuriuose naudojamas A. Sutkaus vardas ar jo darbai. Jau nuo sovietinių laikų šio fotomenininko kūryba ir parodos aptariamose periodinėje spaudoje ir kituose leidiniuose: Literatūra ir menas (Vilnius, 1979, 1980, 1985, 1999, 2004); Lietuvos aidas (Vilnius, 1994); Nemunas (Vilnius, 1970, 1994); Vakarinės naujienos (Vilnius, 1985, 1993, 1995, 1996); Respublika (Vilnius, 1993, 1994); 7 meno dienos (Vilnius, 2002, 2003, 2004, 2005); Gimtasis kraštas (Vilnius, 1978, 1995); Atgimimas (Vilnius, 1994); Kultūros barai (Vilnius, 1986), Lietuvos rytas (Vilnius, 1996); Tiesa (Vilnius, 1988, 1993); Kauno diena (Kaunas, 1995, 2005); Komjaunimo tiesa (Vilnius, 1985); Laikas ir įvykiai (Vilnius, 1975); Varpas (Čikaga, 1987); Draugas. Priedas: Mokslas, menas, literatūra (Čikaga, 1991, 1992, 1995); Tautos gyvybė (Čikaga, 1992); Lithuanian Heritage (Lemontas, 1955, 1956, 1994); Art and Design (Londonas, 1986); Sovetskoje foto (Maskva, 1969, 1987, 1980, 1989); Aganiok (Maskva, 1986, 1990), Sovetskaja kultūra (Maskva, 1974, 1987, 1988); Kultūra y žyznj (Maskva, 1979, 1985); Novoje vremia (Maskva, 1987, 1991); Fotografie (Praha, 1983); Rzeczpospolita (Varšuva, 1996); Panorama (Varšuva, 1985); Liberation (Paryžius, 1996); Kultur und leben (Vokietija, 1985).

Vienodai svarbūs šiam darbui tiek sovietmečio, tiek ir nepriklausomos Lietuvos fotografijų albumai, kadangi A. Sutkaus kūryba apima abu šiuos laikotarpius: „Lietuvos fotografija“ (Vilnius, 1967, 1969, 1971, 1974, 1978, 1981, 1986, 1987); „Lietuvos fotografija, vakar ir šiandien“ (Vilnius, 1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004); „Atsisveikinant su XX amžiumi“ – nuo čia prasideda A. Sutkaus kaip knygų sudarinėtojo ir parodų kuratoriaus veikla, (Vilnius, 2000). Reikalingos palyginimams Vakarų šalių ir rusų fotografų nuotraukos randamos „The Family of Man“ (Niujorkas, 1955); „Masters of Photography“ (Niujorkas, 1958); „Photography Year Book“ (Londonas, 1969, 1971, 1972, 1981, 1982, 1984); „Фото= Photo“ (Maskva, 1970, 1972, 1973, 1974, 1978, 1981/1982, 1985); „Fotojahrbuch International“ (Leipcigas, 1968/1969, 1970/1971, 1973, 1976, 1977, 1978, 1979; 1980/1981, 1982, 1983/1984) ir kituose užsienio leidiniuose bei albumuose. Šiuo atžvilgiu svarbi V. Michalkovičiaus ir V. Stignejevo knyga „Poetika fotografii“ (*Поэтика фотографии*, Maskva, 1989), kur iš 205 fotografijų – 48 iš Lietuvos, bei V. Stignejevo sudaryta rinktinė „Mir fotografii“ (*Мир фотографии*, Maskva, 1987), ten iš 276 fotografijų – 63 lietuviškos ir A. S. Vartanovo 1983 m. išleista studija „Fotografija: dokument i obraz“ (*Фотография: документ и образ*, Maskva), kurioje tarp 230 fotografijų iš viso pasaulio, net 56 iš Lietuvos. [69, 58 p.]

Svarbų indėlį į darbo temai aktualią bibliografiją įnešė rusų teoretikai S. A. Morozovas, J. G. Šapovalas, A. S. Vartanovas ir kiti. Minėti autoriai apibendrina ne tik savo tautiečių, bet ir užsienio teoretikų mintis apie fotografijos pretenzijas būti ir dokumentu, ir meno forma. Levas Aninskis „Očerki o litovskoj fotografii“ (Vilnius, 1984), Viktoras Diominas „Cvetenije zemli“ (Maskva, 1987) stebi jau išsivaduojančią iš laikraštinų ideologinių šampų Lietuvos fotografiją. Novatoriškiau šią temą traktuoja Ian Jeffrey „Fotografija. Trumpa istorija“ (Vilnius, 1999); Susan Sontag „Apie fotografiją“ (Vilnius, 2000), UNESCO iniciatyva leidžiamo mokslo ir visuomenės periodinio leidinio 4 numeris, pavadintas „Photography: at the frontier between art and science“ (Londonas, 1992) pateikia visą straipsnių rinkinį. Fotografiją tirti įvairių kontekstų ribose siūloma „Photography. Crisis of history“ (Barselona, 2004); „Photography: A Critical Introduction“ (Londonas, 2004). Tokį požiūrį taip pat linkę pabrėžti Lietuvos fotografijos kritikai ir menotyrininkai (Skirmantas Valiulis, Stanislovas Žvirgždas, Agnė Narušytė, Renata Dubinskaitė ir kiti), kurių straipsniai publikuojami periodinėje spaudoje, fotografijos parodų kataloguose, skelbiami internete. Sigitas Krivickas šiai temai skiria ištiesą knygą „Trys rakursai“ (Vilnius, 1981).

Antraštės poveikį fotografijai gana išsamiai paaiškina John Fiske „Įvade į komunikacijos studijas“ (Vilnius, 1998). Apie informacijos apipavidalinimo („framing“) svarbą kalba E.T.Nelson, A.R.Clawson ir M.Z.Oxley („Media Framing of a Civil Liberties Conflict and Its Effect on Tolerance“, 1997), meną, kaip

žmogaus savęs interpretaciją, pristato Iser Wolfgang knygoje „Fiktyvumas ir įsivaizdavimas: Literatūrinės antropologijos perspektyvos“ (Vilnius, 2002).

Pristatant A. Sutkaus fotožurnalistinės veiklos kontekstą svarbios tokios knygos kaip Virgilijaus Juodakio „Lietuvos fotografijos istorija: 1854-1940“ (Vilnius, 1996) – leidžia pamatyti A.Sutkaus kaip spaudos darbuotojo veiklos laikotarpį platesniame istoriniame kontekste. Jono Valatkevičiaus pasvarstymai apie totalitarinę kasdienybę knygoje „Kasdienybės archyvai. 1959-1993“ iliustruoja sovietmečio fotomenininkų ir fotožurnalistų darbo sąlygas.

A.Sutkaus ir jo bendradarbių fotografijos, kurios vertinamos šiame darbe, taip pat paimtos iš dviejų sovietmečio periodinių leidinių: „Literatūra ir menas“ (Vilnius, 1960-1962 m.) ir „Tarybinė moteris“ (Vilnius, 1962-1969 m.). Neatskiriamos nuo teksto ir kartu su juo vertinamos šių leidinių fotografijos bus lyginamos su A.Sutkaus darbų kritika ir vertinimais, dažniausiai pateikiamais paties A.Sutkaus fotoalbumuose arba kitų menininkų fotografijų rinkiniuose.

Panaudota ir informacija, gauta interviu su A. Sutkum. Tai eksperto teminis-giluminis interviu, susijęs su laisvu pokalbiu, kuriuo buvo siekiama išsiaiškinti A.Sutkaus kaip fotografijos eksperto darbo motyvacijas, jo nuomonę apie meninės-dokumentinės fotografijos perspektyvas.

Pagrindiniai darbe naudojami **metodai** – bibliografinis, lyginamasis, kiekybinė fotografijų analizė ir kokybinė parodinių ir spaudos nuotraukų turinio analizė.

Atrenkant leidinius, kuriuose esančios fotografijos reikalingos šiam darbui, buvo naudojamosi tiksliai atranka, t.y. atrenkami tie periodiniai leidiniai, kuriuose tam tikrais laikotarpiais dirbo A. Sutkus – „Literatūra ir menas“ – 1960-62 metai (Nr. 7(693) – 51(841)) ir „Tarybinė moteris“ – 1962-69 metai (Nr. 7(127) – 8(212)); taip pat fotografijų albumai, kuriuose yra A. Sutkaus ir palyginimui reikalingos fotografijos. Kadangi turinio analizės metodas gali būti taikomas ne tik rašytiniams ar verbaliniams tekstams, nuotraukų populiarumą bus galima nustatyti ir pagal jų naudojimo įvairiuose albumuose dažnumą.

Lyginamasis metodas reikalingas A. Sutkaus, jo bendradarbių bei bendraminčių tiek Lietuvoje, tiek užsienyje veiklos palyginimui, paralelių išvedimui.

Kokybinė turinio analizė – A. Sutkaus darbų giluminis tyrimas – koks jų turinys, interpretacijų galimybė, kokia antraščių ir tekstų įtaka galėjo būti sovietmečiu ir kaip viskas atrodo iš šių dienų perspektyvos.

Magistro darbas **gali būti naudingas** fotografijos ir fotžurnalistikos disciplinų dėstytojams, studentams ir besidomintiems fotografija ir A. Sutkaus kūryba.

1. FOTOGRAFIJA – TYRIMO INSTRUMENTAS AR TYRIMO OBJEKTAS?

„Moderni visuomenė beveik viską turi fotografijose“,– teigia anglų teoretikas John'as Galloway'us. [47, 329p.] Tačiau tebedidėjanti fotografuojamų objektų įvairovė ne tik nepalengvina ginčų dėl fotografijos statuso, bet daro juos dar sudėtingesnius. Nuo XIX amžiaus vidurio pagrindinė buvo fotografijos pretenzijų į meno sritį problema; šiuo metu daug aktualesniais tampa kiti klausimai. Kaip rašyti fotografijos istoriją, kad ji nebūtų tik chronologiškai išdėstytų faktų rinkinys? Ar fotografija gali būti tiriama kaip atskira sritis, ar tikslingiau į ją žvelgti kituose kontekstuose: žurnalistikos, reklamos, meno, antropologijos ar pramoginiame? Fotografija turi būti tyrimo instrumentas ar tyrimo objektas?

Sunkumai kyla ne todėl, kad fotografija neturi reikiamo skaičiaus specialistų-tyrinėtojų, galinčių imtis fundamentalių istorijos, teorijos ir dabartinės fotomeno situacijos problemų. Sudėtingiausia tai, kad analizės metodai, naudojami kritikoje ir teorijoje, neatitinka fotografijos praktikos ir kasdieninių pasiekimų. [70, 270p.] Šiandieninio tyrinėtojo situacija komplikuojasi todėl, kad fotografijos prigimties dualizmas (tuo pat metu ir informacijos priemonė, ir meno rūšis) negali būti iki galo atskleistas kokios nors vienos metodologijos pagalba. Gilesniam ir tikslesniam šiuolaikinės fotografijos supratimui būtina sukurti metodologinius kriterijus, kurie apimtų ir komunikacijos, ir socialinių mokslų, ir meno principus. Šių dokumentiškumo ir meniškumo vertinimo kriterijų vieningu taikymu pagrįsta ir darbo objekto – Antano Sutkaus kūrybos – analizė.

1.1. Fotografijos ryšys su mokslu (dokumentiškumo svarba)

Fotografijos kūrinys – vaizdas, užfiksuotas šviesos ar bet kokio kito spinduliavimo būdu ant šviesai jautraus paviršiaus ir nepaisant fiksavimo technologijos (cheminės, elektroninės ar kitokios) pasižymintis kompozicijos, objektų parinkimo ar jų fiksavimo originalumu. Didžiojoje dalyje literatūros ir kitų šaltinių randamas panašus fotografijų apibrėžimas. Akcentuojama techninė fotografavimo pusė, kartais pabrėžiamas originalumas. Tačiau pamirštami kiti fotografijos ypatumai – ji „atnaujina mokslinį vaizdą ir patį mokslą. [...] Ne tik mokslą, bet ir žmonių santykius supančioje aplinkoje fotografija atskleidė naujoje šviesoje.“ [47, 295-296p.] Kitaip nei piešinys ar raštas, fotografija buvo matoma kaip „pozityvus ir logiškas paaiškinimas“ ir „tikslus“ bei „autentiškas“ dokumentas.

Teigiama, kad A.Sutką pirmiausia domina ne reporterio ar metraštininko užduotys, o asmenybių psichologinės studijos, bet neginčytina, kad tos asmenybės skleidėsi toliau aptariamuose kontekstuose.

1.1.1. Antropologinė prieiga

Žvelgiant į fotografiją antropologiniame kontekste aiškėja atsakymas ir į šio skyriaus probleminį klausimą – nėra racionalu žiūrėti į fotografiją vien tik kaip į tyrimo instrumentą, arba kaip į objektą. Fotografija traktuojama kaip svarbus tyrimo įrankis, kuriuo remiasi antropologija nuo tada, kai XIX a. susimaišė disciplinos ir fotografija autentifikavo antropologinius tyrimus. Be to, kad yra tyrimų įrankis ir metodas, fotografijos produktas vizualinės komunikacijos požiūriu suprantamas ir kaip pats galintis kažką atstovauti (objekto materija ir jos interpretavimas, įrašas ir analizė).

Robert'as Lowie's 1934 m. teigė, kad: „Antropologinių studijų pagrindinis tikslas, suprasti visapusišką (bendrą) kultūrą visuose perioduose ir amžiuose, pamatyti menkiausią fragmentą kaip visumą“. [64, 18 p.] Panašu jog tą patį galima pasakyti ir apie fotografijos esmę. Humanistinė (angl. *human interest*) fotografija turėjo nesitenkinti siauromis nacionalinėmis pažiūromis. [18, 178p.] Ji tik paliudija žmogiškosios patirties vienodumą. [F0000] Ir nors pats A. Sutkus dažnai pabrėžia irstančius tradicinius šeimos ryšius (šeima ir antropologijos moksle laikoma pamatine bendruomenės ląstele) ir ne į gerąją pusę besikeičiančią žmogaus veido antropologiją [69, 120p.] yra daugiau jo darbų ir apskritai fotografijos sąsajų su antropologijos mokslu.

„Žmogus – pats įdomiausias mūsų planetoje“, – teigia A. Sutkus (Interviu) ir fotografuoja tai, kas jam geriausiai sekasi – žmones. Rimčiausias meninės fotografijos objektas yra žmogus. [30] Antropologai taip pat studijuoja žmones. Antropogenezė, pateikta tokių antropologų kaip Andre Leroi-Gourhan'o ir Paulio Aisberg'o, apžvelgė žmogaus evoliuciją kaip „nuolat diferencijuojantį specializacijų išsišakojimą – nuo vertikalios laikysenos ir įvairaus vaikščioti nebereikalingų rankų panaudojimo iki menų išplėtojimo.“ [17, 8 p.] Pasirodo sparčiai gausėjančioms antropologijos studijoms būdinga pastanga iš esmės etnologinį žmogaus evoliucijos aiškinimą užbaigti žvilgsniu į meną. I. Wolfgang menas atrodo būtinas, nes jis yra žmogaus savęs interpretacija. [17, 9 p.] Tai būdinga ir A. Sutkaus kūrybai. Fotografavimo aktas jam – žmogaus pažinimo procesas ir žmogaus *savęs* pažinimo procesas. [žr. 1 priedą].

Kyla sunkumų apibrėžiant antropologijos tyrimų lauką, nes ji skiriasi nuo kitų mokslų, kurie aiškina, kad vienu ar kitu būdu tiria žmogų. „Antropologija – visapusiškas žmonių mokslas ir formavosi su vakarietišku mąstymu, kuris nėra monolitinis statinys, bet kompleksas požiūrių daugiausia iš priešingų srovių, kurios neneša į istorinį vakuumą, bet į kiekvieną momentą reaguoja kaip į moralines, politines, ekonomines aktualijas laiko bėgyje“. [5, xiii p.] Fotografija taip pat atlieka ne vieną funkciją: meninę, dokumentinę, reportažinę ir pan. Kaip teigia R. Jurėnaitė, atkreipę dėmesį į

fotografavimo datas, pastebime tam tikrais dešimtmečiais dominavusias temas, skirtingą pasaulėjautą ar savaip suvokiamą socialinį kritiškumą, pagaliau stilistines madas. [1, 23 p.] Atsiranda galimybė „praeinančio laiko“ sustabdymą fotografijose interpretuoti daugeliu skirtingų lygių ir aspektų. Fotografijose įamžinta svarbiausių istorinių įvykių kronika yra kaip darbo, socialinė, etnografinė, kultūros istorija. Jos užpildo komunikavimo spragas parūpindamos informaciją, kuri laikoma visiškai suprantamu dalyku, ir tai leidžia individams identifikuoti veiksmus, įvykius ir pasekmes tik iš trumpo pateikimo ar dalies informacijos.

Su fotografijos kaip socialinio dokumento funkcija galima susieti kultūrinę ir socialinę antropologiją, kurios tiria žmonių patirčių įvairovę ir aiškina ją santykyje su istorinėmis, psichologinėmis, ekologinėmis ir kitomis sąlyginėmis ribomis, taip pat su institucijomis ir socialiniais vaidmenimis. Šiuo požiūriu vaidmenų gausybė, į kurią išsiskleidžia žmogus, lyg ir sutampa su tuo, kuo jį patį galima laikyti. [17, 9 p.] A. Sutkui „svarbiausia įvairiausių visuomenės sluoksnių ir profesijų, dirbančių, kuriančių, besimokančių žmonių orumo išraiška, net ir sunkiausiomis sąlygomis. Svarbūs to meto partiniai veikėjai, ikūniję režimo aparato valdžią, dabar, sugrįžtant prie archyvų, pasirodo kaip marginalinės figūros, praradę savo buvusių galingųjų reikšmingumą.“ [11, Nr. 1, 28p.]

Dar reikia paminėti savotišką antropologijos mokslo šaką – miesto antropologiją, turinčią paralelių su A. Sutkaus kūryba: fotomenininko darbuose stipriai kontrastuoja kaimo ir miesto žmonių portretai, kuriuose miestiečiai pasižymi ypatingu šaltumu, abejingumu, savotišku nusivylimu. Miesto antropologija būtent tiria santykius žmonių, kurie nori nenori priversti gyventi šalia vieni kitų nedidelėje erdvėje. Bet svarbiau, kad „net tokiam mieste kaip Vilnius, A. Sutkus nukreipia objektyvą ne į miesto architektūros šedevrus ar vaizdingas panoramas, bet į pačių žmonių kasdieninį gyvenimą, jų rūpesčius ir charakterius. Žmonės jam tuo pat metu yra laikmečio veikėjai, aukos ir liudininkai.“ [11, Nr. 1, 28p.]

Fotografija naudojama dėl plataus tyrimo objektų lauko, nuo materialios kultūros apraiškų iki elgesio būdų – tokių kaip socialiniai procesai, kūno elgesys. Fotografija taip pat plačiai naudojama antropologijoje kaip fotointerviu, kas ypač svarbu studijuojant įvairias tęstines materialios kultūros tradicijas, bendruomenių istoriją, identitetus ir etnoistoriją. Iš kitos pusės, toks fotografijos naudojimas taip pat turi įtraukti svarstymus dėl fotografijos pačios kaip kultūrinio objekto svarbą ir pagaliau paties vizualinio supratimo kultūrinį aspektą.

Vadinasi, nežiūrint į objektyvumą, kurį pristatė fotografijos technologijos, atsiradimą, fotografijos negali būti matomos kaip neproblematiška tiesos išraiška – fotografijų naudojimas visada turi būti suprantamas kaip kultūriškai pagrįstas – tam tikra kultūrinė reakcija atitinkamoje situacijoje. [64, 358 p.] Ir tai, kas yra materialio fotoaparato užfiksuota realybės išraiška, ir jos interpretavimo kontekstas yra kintami ir susiję dalykai. Erdvė ir laikas, priklausomai nuo skirtingų kontekstų kur jie įgauna skirtingas

prasmes, gali keisti fotografijų natūralias reikšmes ir ketinimus. Siejant visa tai su A. Sutkaus kūryba, galima teigti, kad jo fotografijų supratimui kultūrinis kontekstas neturėtų daryti didelės įtakos: nors supanti aplinka per paskutinius dešimtmečius stipriai pakito, tokios kultūros vertybės kaip tyli rezistencija sovietiniai ideologijai – nesunkiai pastebima tema A. Sutkaus kūryboje, dar nėra užmirštos. Žmogui įdomu žiūrėti į gražius kraštovaizdžius, didingus statinius, tačiau nepalyginamai įdomiau stebėti tokį patį kaip jis – žmogų su jo jausmais, emocijomis, charakteriais, kuriuos mums gali perteikti fotografija.

Ne veltui teigiama, kad įtaką A. Sutkaus kūrybai padarė 1955 metais Edward'o Steichen'o [amerikiečių fotografas, gimęs Liuksemburge (1879-1973)] surengta fotografijos paroda „Žmogaus šeima“. „Dviejų šimtų septyniasdešimt trijų fotografų iš šešiasdešimt aštuonių šalių penki šimtai trys nuotraukos turėjo susivienyti ir įrodyti, kad žmonija yra „viena“ ir kad visi žmonės, nepaisant jų trūkumų ir niekšybių, yra patrauklios būtybės. [...] E. Steichen'as užsibrėžė parodyti, kad kiekvienas žiūrovas gali identifikuotis su daugybe pavaizduotų žmonių, o galbūt ir su kiekvienos nuotraukos subjektu – Pasaulinės fotografijos piliečiu.“ [50, 39-40 p.]

1.1.2. Socialinio pobūdžio fotografija

Antropologinis kontekstas gali būti akivaizdi nuoroda į socialinį fotografijų matymo lauką. Juk žmogus taip pat negali būti stebimas be jokių socialinių junginių ir institucijų. Apie tai jau buvo užsiminta kalbant apie socialinę antropologiją, kuri tiria žmonių socialinius vaidmenis. „Fotografiją visados žavėjo socialinės viršūnės ir gelmės“. [50, 63 p.] Be to, kaip teigia Lucien'as Talor'as: „Žiūrėjimas yra „totalus socialinis faktas“ [...] jis yra įstrigęs kultūriniame kontekste ir istoriniame momente.“ [64, 485 p.]

Siekiančios pakeisti esamą socialinę ir politinę situaciją dokumentinės fotografijos retai matomos atskirų, nepriklausomų atvaizdų pavidalu. Jie dažniausiai yra palydimi rašytinių tekstų arba inkorporuoti į juos. Tokiame kontekste atvaizdų funkcija yra pateikti informaciją apie realius daiktus ir patvirtinti rašytinio teksto autentiškumą.

„Socialiai orientuoti fotografai mano, kad jų darbai gali perteikti tam tikrą pastovią prasmę, atskleisti tiesą. Bet iš dalies dėl to, kad fotografija visada egzistuoja tam tikrame kontekste, ši prasmė pasmerkta išsisklaidyti; tai yra kontekstą, kuris nustato kokį nors tiesioginį – pavyzdžiui, politinį – fotografijos panaudojimą, keičia kiti kontekstai, kurie pirminį fotografijos pritaikymą susilpnina ir galiausiai sumažina jo svarbą.“ [50, 110 p.]

XX amžiuje su socialiniais pokyčiais transformavosi ir dokumentinės fotografijos pobūdis. „Dokumentiškumas ėmė rūpintis naujomis kultūrinėmis erdvėmis, daugiausia vaizduojančiomis

kasdieninį gyvenimą, nei gniuždančios jėgos ir socialinės neteisybės pavyzdžiais“. [46, 111 p.] Kasdienybė priklauso visiems ir niekam, anot Bernhard'o Waldenfels'o. Ji neišvengiama, sunkiai pastebima ir klaidinanti. Jos lyg ir nefiksuoja, neižvelgdamas čia jokios problemos, tačiau, pastaraisiais dešimtmečiais ypač pagausėjus kasdienybės tyrimų, matyti, jog ši "nepastebima" gyvenimo sfera nusipelno atskiros teorinės ir praktinės žiūros. O fotografas, fiksuojantis kasdienybę, atsiduria itin keblioje padėtyje: jis yra kasdienybėje ir kartu priverstas suvokti save kaip esantį virš jos. [84]

„Paskutiniojo XX a. dešimtmečio pabaigoje pastebimas naujos jaunosios Lietuvos fotografijos judesys socialinio stebėjimo link“, į tą sferą, iš kurios vyresnioji fotografų karta ir nebuvo pasitraukusi. Stengiamasi susigrąžinti paprastų žmonių tikrovę. „Taip kuriamos įvairios dokumentacijos stengiantis netransformuoti to, ką „mato“ fotoaparato „akis“.“ [37, 12 p.]

Savitas kasdienio pasaulio suvokimas ir savitas jo įkūnijimas fotografijoje išryškėja ir A. Sutkaus darbuose. Juos galima skaityti kaip meninį tekstą. „Jam rūpi veidų ir vaizdų reikšmės bei prasmės. Jo fotografijos nėra tik grožis, jos „siunčia“ žinią, požiūrį, nuotaiką. Tai socialus, pilietiškas fotomenininkas“, – teigia Valentinas Sventickas. [10, Nr. 1, 29 p.] „Kasdienybės nekasdieniškumas ir nekasdieninių įvykių fragmentai kuriami iš sustabdytų akimirkų nuotaikų, portretuojamų – jų veido išraiškų, žvilgsnių ar šypsenų.“ [10, Nr. 1, 13 p.] Ir nors ypatingas dėmesys „dekoracijoms“ arba fonui neskiriamas, jis, kaip savotiška savo „visuomenės simbolika“, vis dėlto padeda aktualizuoti fotografijos siužetinį pasakojimą. Neaišku, ar sąmoningai, ar intuityviai A. Sutkus visada gaudė vieną žmogų. Nenaikino jo aplinkos, bet ryškino vieną. Bet kokiomis sąlygomis šis kelias sužmogina meną.

Dokumentiškumas kito vaizduojant naujus dalykus arba traktuojant senas temas nauju būdu. Apie 1960-uosius fotografai rūpinosi kaip socialinę egzistenciją perteikti per asmenišką versiją. [46, 103p.] Sakoma, kad ir menininkai sukuria pasaulį, į kurį žiūri labai rimtai, tačiau tuo pat metu aiškiai jį skiria nuo tikrovės. Bet tai nereiškia, kad meninė kūryba ir jos suvokimas yra grynai individualūs. Jei taip būtų, menas neatliktų savo pagrindinės – socialinės – funkcijos. [27, 14 p.] A. Sutkus fotografavo tikrovę, – nerežisavo, nekomponavo, jam nerūpėjo fotografika. Fotografavo sąžiningai, tiksliai, atidžiai. Jis turi fotopsichologo akį.

Mūsų gyvenamuoju laikotarpiu menas, pasak A. Vartanovo, stipriau negu bet kada anksčiau jaučia atsakomybę už įvykių eigą pasaulyje. Todėl labiau už išmonę kartais jaudina dokumento tiesa. Suprantama ji ir liktų „nuogu faktų“, jeigu nebūtų ir autoriaus individualiai suvokta ir atitinkamai sudvasinta, o be šito neįmanomas joks estetiškas reiškinys. [27, 14 p.]

Permažstant populiarios fotografijos reikšmę aktualesnis tampa klausimas kur ir kada nuotrauka buvo padaryta, nei meniškumo klausimas. Taip yra todėl, kad populiarioji fotografija yra įtaigiai naudojama kaip socialiniai-istoriniai įrodymai. Asmeniniai albumai ar kitos nuotraukos traktuojamos kaip

vizualinės antropologijos formos ir kataloguodamos pagal temas. Socialiniai istorikai domisi madų, žemės ūkio, industrinės technikos pokyčiais. Fotografijos naudojamos kaip šių pokyčių įrodymai. [46, 55-56p.] Fotografinis vaizdas – ir informacijos nešėjas, ir vienas visuomenės raidos bei pokyčių įrodymų šaltinių. [10, Nr.1, 13 p.]

Fotografijose vaizduojama viskas: žmonės, šaligatvio plytelės, vėliavos; daug kartų pakartoti to paties įvykio fragmentai užklojami vieni ant kitų. Galima bandyti atsekti pasikartojimų dėsningumą, galima tiesiog fiksuoti viską kaip vientisą, labai tankiai sudėliotą fragmentų mozaiką. [84] A. Sutkus nufotografavo monotoniškus darbus ir vaikų žaidimus, senamiestį, pajūrį ir miesto blokus, į jo fotografijų ciklą „Dviese“ telpa ir jaunuolių pora, ir dvi valtys ant ežero kranto. „Fotografija sustiprina nominalistinį požiūrį į socialinę realybę, susidedančią iš begalybės mažų vienetų,— kaip ir kokio nors objekto fotografijų skaičius yra begalinis.“ [50, 30 p.]

Tačiau tai nėra betikslis fragmentų klojimas vienas ant kito. Tokia kalbėjimo maniera nėra savitikslė. Tai būdas pasakoti apie kasdienį pasaulį, kuriame egzistuoja saviti dėsniai. Kasdienybėje nėra linijinio laiko. Laiko kategorija kasdienybėje suvokiama savitai; kaip neegzistuoja "objektyvi" visuotinė kasdienybė, taip nėra ir visiems bendro kasdienybės laiko. Kasdienybės laiką galima būtų apibūdinti kaip daugelio vienas ant kito "užslenkančių" laikų samplaiką. Kiekvienas mūsų, struktūruodamas savo asmeninę kasdienybę, išgyvena daug laikų, priklausančių įvairioms paros meto, vidinio gyvenimo ar *socialinių* faktorių fazėms. Kasdienis gyvenimas skirstomas į darbo laiką ir laisvalaikį; į meditacijos laiką ir prisiminimų laiką, bendrabūvio su kitais asmenimis laiką ir buvimo su savim laiką; šeimos laiką ir "laiką sau". Kiekvienas toks laikas reikalauja kitokio nusiteikimo, kitokių pastangų ir sugebėjimo pereiti į kitas būsenas, t.y. vaidinti vis kitus vaidmenis. Lygiai tokia pat komplikauta yra ir kasdienybės erdvės samprata. Namų erdvė, viešosios erdvės, meditacijos erdvė ar asmeninė erdvė gali persipinti. A. Sutkaus fotografijos kaip tik ir iliustruoja tokią erdvės ir laiko sampratą: visko labai daug – kaip kiekvieno mūsų dienoje: vaidmenų, niekam nereikšmingų įvykių, minčių. [84] Tačiau tokiai sociologizuotai fotografijai ir nėra būtinas efektingumo kriterijus.

1.1.3. Fotografija komunikacijos mokslų sistemoje

Neestetinės paskirties žmogaus sukurti daiktai paprastai vadinami „praktiškais“ ir būna dviejų rūšių: komunikacijos priemonės, skirtos idėjai perduoti, ir įrankiai bei prietaisai. Dauguma estetinės paskirties objektų, t.y. meno kūriniių, taip pat skirstomi į šias dvi rūšis. [45, 21-22 p.] Tokie teiginiai

akivaizdžiai pažymi, kad kokia bebūtų fotografija – meninė ar dokumentinė – jos ryšys su komunikacijos mokslais neišvengiamas.

Fotografijos komunikacinį aspektą pabrėžia ir Jurijus Šapovalas [Jurij Šapoval]. Fotografija pažinimo procese yra vienas iš komunikacijos kanalų, kurių dėka atsiranda subjekto ir realios tikrovės ryšys. [62, 15p.] Jau šiame teiginyje fotografija akivaizdžiai siejama su pažinimo procesu, taip pat yra užuominų į realybę atspindinčius ženklus, atitinkamai reikia šnekėti apie žurnalistiką arba fotožurnalistiką ir semiotiką.

Būdama tikslinio, orientuojamojo pobūdžio, žurnalistika paaiškina žmonėms tikrovėje vykstančius reiškinius ir procesus, išryškina tendencijas ir veiksnius, kurie lemia ekonominio ir politinio gyvenimo raidą, socialinį, kultūrinį ir dvasinį visuomenės vystymąsi. Fotožurnalistikos atsiradimas aiškinamas ekonominių, socialinių, politinių realybės procesų naujų pažinimo būdų poreikiu. Fotografija patenkina išvalgumo ir greito traktavimo reikalavimus, padiktuotus staigaus informacijos srauto didėjimo. Savo dokumentiškumo pagalba ji tarsi padaro žiūrovą įvykių liudininku, versdama jį patikėti įamžinta fotografijoje informacija. [4, 28 p.] Fotografija tapo su niekuo nepalyginama vizualinio konkretaus pasakojimo apie įvykius forma. [70, 5 p.]

Fotožurnalistikos dėka įmanoma atskleisti beveik visus socialinio, politinio ir asmeninio gyvenimo aspektus. [46, 71 p.] Matyt tai suprato daugelis žymių Lietuvos fotografų sovietmečiu savo karjeras pradėję būtent periodiniuose leidiniuose. Fotožurnalistikos kūriniių pavidalu egzistuoja nemažai A. Sutkaus fotografijų. Tos spaudos fotografijos reikalauja papildomų pastangų pažinimo ir informacijos perdavimo procese – turint omeny ideologines antraštes – tačiau gali perduoti daug tikslesnį ano meto vaizdą nei ideologizuoti tekstai.

S. Sontag „fotografinį matymą“ grindžia tuo, kad fotografijos liudija ne tik tai, kas yra, bet ir tai, ką mato individas, kad jos yra ne tik pasaulio atvaizdas, bet ir jo vertinimas. Kitaip tariant, dokumentinė fotografija visuomet savyje slepia du objektyvumo lygmenis – gyvenimiškąją realybę ir ją fiksuojančio autoriaus realybę. Tačiau iš kitos pusės, kaip teigia S. Sontag, fotografas buvo mokomas būti akylu, bet nesikišančiu stebėtoju – raštininku, o ne poetu. Įsikišantis žmogus negali fiksuoti, fiksuojantis žmogus negali kištis. Fotografavimas yra būdas tyliai skatinti visa, kas vyksta ir vyks. Daryti nuotraukas – tai domėtis daiktais tokiais, kokie jie yra, nekeičiant jų esamos padėties, būti bendrininku to, kas dalyką daro įdomų, vertą fotografijos. [50, 94 ir 195 p.]

Toks fotografijos išipareigojimas realizmui, pretenzijos į objektyvumą ir padaro nuotraukas informacijos nešėjomis, kurioms surasti alternatyvų variantą būtų tiesiog neįmanoma užduotis. Fotografijos vertinamos todėl, kad jos informuoja, regimais vaizdais žinios perduodamos „nežinantiems“. Fotografinių atvaizdų svarba – gebėjimas aprūpinti mus žiniomis, atskirtomis arba

nepriklausomomis nuo patirties: kai koks nors objektas (nesvarbu kur jis bebūtų laike ir erdvėje) nufotografuojamas, jis tampa informacijos sistemos dalele.

Komunikacinį aspektą A. Sutkaus kūryboje komentuoja Jonas Valatkevičius. Anot jo, kinematografinį A. Sutkaus nuotraukų pobūdį lemia dvi jų savybės: fotografo žvilgsnis ir specifinis dėmesys žmogui. Kai kurie kadrai atrodo tarsi atsitiktiniai, kuriuose per skubėjimą pamirštama net kompozicija. Tačiau A. Sutkaus nuotraukose nėra nieko atsitiktinio. Iš pirmo žvilgsnio skubios, išbalansuotos fotografijos tiesiog nurodo mėgstamus žiūrėjimo įpročius. [54, 48 ir 60 p.]

Fotografija adresatui suteikia galimybę be jokių problemų iššifruoti vaizdus ir epizodus, ir be didelio vargo pasiekti savo paties identiškumą, tokiu būdu formuodama žmones arba jų bendruomenes vienijantį bendrą vizualinį komunikacinį kodą. [26, 25 p.] Iš kitos pusės, „šiuolaikinėje medijų sistemoje fotografija praranda savo pranešimo griežtumą, ji labiau suvokiama kaip klausimas, o ne kaip savaime aiškus teiginys. Fotografija, kaip mediumas, tampa neapibrėžta: ji nesugeba teigti, tik nurodyti, dokumentuoti, klausti. Fotografija tampa fragmentuota ir atvira ženklų sistema, kurią pradeda fotografas, o tęsia žiūrėtojas ir fotografo savirefleksija.“ [37, 167 p.]

Semiotinis požiūris deda lygybės ženklą tarp fotografijos ir komunikacijos sąvokų apibrėždamas jas kaip reikšmių atsiradimą, kūrimą, interpretavimą. Semiotikoje kas tinka kalbant apie tekstinius (žodinius) pasakymus, tas dar labiau tinka kalbant apie vizualines apraiškas, nes ir tokios sąvokos kaip „simbolis“, „simbolinis“ visada labiau asocijuojasi su vaizdu nei su garsu. Tačiau simbolių arba simboliškų ženklų atranka visada yra asmeniška, atrankos tvarką sąmoningai ar nesąmoningai nustato atrenkantysis. Absoliučios visumos nė negali būti, be to, reikia atsižvelgti į vietos ir laiko sąlygas, kurias keitėsi per šimtmečius ir buvo kitokios kiekviename regione.

A. Sutkaus fotografija šiuo atžvilgiu nėra kažkuo išskirtinė. Kartais ji tebelaikoma realybės dalele, nešališkais realybės vaizdais, bet dažniau traktuojama kaip techninių ir kultūrinių formų, kurias reikia dekoduoti, kompleksas, gebantis kurti, artikuliuoti ir palaikyti reikšmę. Teigiama, kad bet kokiame vaizde, vadinas ir nuotraukoje, yra visi estetiniai, etiniai, fetišistiniai, animistiniai, toteminiai kodai ir simboliai. [26, 128 p.] A. Sutkaus fotografija taip pat pasiduoda tam tikriems socialiniams aspektams ar požiūriams, užėmusiems dominuojančias pozicijas istorijos eigoje: sovietmečiu esant reikalui daugelyje jo portretų buvo galima pamatyti sąžiningą komjaunuolį ar darbštą darbininką, atgimimo laikotarpiu – komunizmo dvasiai priešišką asmenybę, o šiuo metu, kaip daro nemažai fotografijos kritikų, ieškoti žmoguje tebesančio gėrio apraiškų. Pats A. Sutkus pripažįsta, kad savo fotografijomis bando parodyti, įtvirtinti savotišką moralinę poziciją. [žr. 1 priedą]

Virginijus Kinčinitis įsitikinęs, kad „fotografavimo objektas yra jau iš anksto mūsų pačių sureikšmintas ir suformuotas, rišli verčių ir prasmių sistema, įjungta į pirminio ženklinimo struktūrą.

Neįmanoma tik matyti ir žiūrėti, matoma kažkas, žiūrima irgi tik į kažką. Fotografija tik užbaigia Naujųjų amžių formuojamą pasaulio sandarą. Dar daugiau, fotografija ir kinas tobuliau įstengė įvykdyti pagrindinę akademinio realizmo užduotį – apsaugoti žmogaus sąmonę nuo abejonių.“ [26, 24-25 p.]

1.2. Meniškumo aspektas

Kaip jau buvo minėta, šiuo metu nebekeliamas klausimas dėl fotografijos pripažinimo menu, o meno sfera tiriama kaip vienas iš fotografijos pobūdį įtakančių kontekstų. Beje pakito ir pats meniškumo supratimas: dabar jis gan glaudžiai susijęs su jau aptarta vizualine semiotika ir reikšmių dekodavimu. R. Bart'ui fotografijos „menas“ neatskiriamas ne tik nuo vaizdų įvairovės, bet ir nuo gilaus asmeninio įspūdžio, kurį konkreči fotografija turi vienu metu ir išlaikyti, ir kiek įmanoma papildyti. [44, 9 p.] Nemokėdamas „teisingai“ pavadinti ir kritikuoti šiuolaikinis žiūrovas vis dėlto turi kažką artimą kritiškam požiūriui. Dviprasmiškumas arba papildymas yra neatskiriamas paties vaizdo elementas, tai yra ne kas kita kaip žiūrovo „vieta“ vaizdo „viduje“. Kitaip tariant, vaizdas egzistuoja todėl, kad jame jau numatyta vieta žiūrovui, kuris kaip būtinas dalyvis jį traktuoja. [44, 14 p.]

Nuotrauka, kaip ir kiti vizualiniai objektai, mus veikia pirmiausia semantiškai, tai yra vadinamuoju „informacijos efektu“. Jei ta nuotrauka yra kokybiška estetiniu požiūriu, kartu patiriame ir estetinį išgyvenimą, kuris būna efektyvus, nepriklausantis nuo mūsų valios. [27, 13 p.]

1.2.1. Lemiamas etiškumo vaidmuo

Šiuolaikinė istorija nuo XIX a. 8 dešimtmečio yra radusi tinkamą etinį principą, pritaikomą bet kuriam tarpsniui: istorija yra vertinga savaime. Taigi kiekviena ankstyviausia kareivių, parodų ir darbininkų triūso fotografija suvoktina kaip reliktas. Tą patį pasiūlytų ir mentaliteto istorija. Lengva yra kataloguoti, rūšiuoti, dirbti su tekstais, netgi apibendrinti ir priežastiniais ryšiais su dabartimi susieti duomenis. Tačiau fotografija taip tiesiogiai suveda su asmeniu, kad nori nenori mezgasi etinis santykis ir kyla klausimų, kuriuos norėtusi užduoti fotografijos veikėjui ir autoriui. [81] Tačiau negaunant atsakymo tie „klausimai“ atsisuka į patį žiūrovą ir jo interpretaciją.

Žiūrovo svarbą pabrėžia ir Sigitas Krivickas papildydamas tai dar dviem klausimais arba, kaip jis pats teigia, rakursais. Fotografija yra viena iš tų meninės kūrybos rūšių, kuriose labai ryškiai atsispindi šiuolaikinis pasaulis. Neperdedant galima pasakyti, kad susidomėjimas fotografija didžiulis. Visus

domina, kaip realybė fotografijoje tampa estetinė vertybė, kiek tai priklauso nuo technikos, ir kiek – nuo ją naudojančio kūrėjo, kur eina kelias į žiūrovą, kokią vietą fotografijos menas užima šiuolaikinėje kultūroje. [27, 3 p.]

Fotografijoje glaudžiau negu kitose vaizduojamojo meno rūšyse susipina semantiniai (prasmieniai) ir estetiški pradai. Kaip tik todėl, vertinant meninę fotografiją, dar neretai mokslinė nuostata ir jautiniai išgyvenimai suplakami su tiesiogine sąveika ir aplinkiniu pasauliu. [27, 8 p.] „Viena iš meninės fotografijos ypatybių, netgi dvilypumu, yra tai, kad, didėjant joje estetiniam poveikiui, neturi silpnėti išpūdis, jog prieš žiūrovo akis – tikras gyvenimas. [...] Meninis reginys sukelia tokius pat jausmus, kaip ir gyvenimas, nors suvokėjas supranta, kad prieš jį – „išmonė“. Ir kuriant, ir suvokiant meną, būtinas šis dvejopas išgyvenimas. Žiūrovas turi užmiršti, kad prieš jį išmonė ir kartu neužmiršti jos. Tiktai mene galima vienu metu baisėtis įvykio tragiškumu ir gėrėtis meistrišku jo meniniu perteikimu, įkūnijimu.“ [27, 54-55 p.]

Estetinis išgyvenimas tebėra paslaptis. Pamatę, perskaitę ar išgirdę meno kūrinį ne iškart galime pasakyti, kodėl jis mums patiko. Meno kūrinio poveikį galime paaiškinti vėliau, pagalvoję. Tai sąmonės procesų racionalizacija. [27, 5 p.] Estetinis suvokimas – tai subjektyvus ir individualus aktas. Norint suvokti meną, reikia pačiam jį išgyventi. Tačiau estetinis suvokimas turi ir objektyvų pamatą – patį kūrinį. Kuo labiau gilinamės į meno kūrinį, kuo labiau įsijaučiame į jį, tuo objektyviau jį suvokiame, nepasiduodame savo ar kitų žiūrovų išankstinėms nuomonėms. [27, 47 p.]

Estetiniam skoniui bręsti kliudo, pirma, paties suvokiančiojo ribotumas, polinkis viską aiškinti pagal kartą susiformuotą ir sustabarėjusią schemą ir, antra, imitacija, arba pamėgdžiojimas... Ką nors vertindami, žmonės dažniau pasikliauja ne savo galva, o seka kitais, taikydami prie vadinamos viešosios arba tam tikrų autoritetų nuomonės. [27, 47 p.]

Be žiūrovo ir kritikų nuomonės pabrėžiama fotografo individualybė nuo kurios priklauso meninėmis laikomų nuotraukų struktūros komponentų (kūrinio formos ir ypatingos sąmonės nuostatos) estetinis poveikis. Kiekvienas kūrėjas – savo epochos žmogus, todėl ir stilius yra istorinis reiškinys, kuris susiformuoja ir reiškiasi tikrai tam tikromis istorinėmis aplinkybėmis.

„Estetinis išgyvenimas – tai afektas, kuris vystosi dviem priešingomis kryptimis, susilydančiomis aukščiausiam taške. [...] Tragedija, sukeldama baimę, pyktį, užuojautą, verčia žiūrovą išgyventi vidinį susijaudinimą, kartu tarsi apvalydamą jo sielą, kilnindama ir auklėdama. Štai kodėl dramatiniai, tragiškieji elementai yra patys įtaigiausi ir vaizduojamajame mene, kurio sudedamoji dalis šiandien yra ir meninė fotografija.“ [27, 49 p.] Beje, dramos ir tragiškų elementų sukelti išgyvenimai sietini su fotožurnalistika.

Jau gana seniai buvo pastebėta, kad žurnalistika, dokumentiška dėl savo naudojamų priemonių, be informacinių dar turi ir estetinių savybių. Šį atradimą, padarytą empiriškai, buvo sunku patikrinti priešpastatant fotomeno ir fotožurnalistikos kūrinius: pagal seną tradiciją jie nesusitikdavo vienas kito, buvo pateikiami atskirai. [70, 6 p.] Tokie sunkumai neiškyla peržvelgiant A. Sutkaus kūrybą. Konkretūs pavyzdžiai demonstruoja kaip fotografija, prieš kažkurį laiką atlikusi spaudos nuotraukos vaidmenį, dabar atrodo meninės fotografijos albume. Tai yra, dokumentinė fotografija įgauna estetines teises, bet kartu nepraranda ir savo žurnalistinės funkcijos.

Didelis susidomėjimas nemeniniais kūriniais aiškinamas tuo, kad jų estetinis poveikis žiūrovui ar skaitytojui nesibaigia grožio suvokimu, o apima „gyvenimo pažinimo džiaugsmą ir jo teisingo įvertimo jausmą, bendradarbiavimo su autoriumi kūrybiniame procese malonumą ir žavėjimąsi jo meistriškumu, žmogaus dvasios turtingumo pajautimą ir prisidėjimo prie visuotinio idealo džiaugsmą“. Visa tai aktualu ir fotožurnalistikai. [61, 22 p.]

1.2.2. Dokumentinė fotografija meninėje parodoje

Taigi buvo pastebėta, kad estetiškumo kriterijus būdingas ne tik meno kūriniams, bet ir fotožurnalistikos žanrams. Tačiau fotografijos gebėjimas tiksliai fiksuoti aplinką daro ją skirtingą nuo visų kitų meno rūšių. [27, 4 p.] Dar daugiau, yra pavyzdžių – tokie buvo minėti kalbant ir apie A. Sutkaus darbus – kai ta pati fotografija sėkmingai funkcionuoja ir spaudos puslapiuose, ir meninėse parodose. Tokiu atveju dėmesys krypsta į procesą, kurio metu fotografija pereina iš vienos vaizdinės grupės į kitą.

Teigiama, kad plėtojantis vartotojiškai visuomenei keitėsi ir fotografijos tradicinės funkcijos, t.y. informuoti, perteikti kuo tikslesnį pasaulio vaizdą. Tai pasekmė to, kad kinta ketinimai, atsakomybė ir spaudimas komunikacinėje struktūroje. O transformuotam objektui nebūtinai kontekstas... [46, 109-110 p.] Tai reikštų, kad postmodernistiniame, abstrakčiame, dažnai iš pirmo žvilgsnio net neatpažįstamam fotografijos objektui nėra jokio skirtumo kokioje erdvėje – meninėje ar dokumentinėje – egzistuoti. Tačiau A. Sutkų mažai domino abstrakcijos, jo darbuose tebedominuoja tikras, dirbtinai nepakeistas žmogus. Tokiai fotografijai būtini įvairūs tyrimo kontekstai, todėl negalima ignoruoti ir jos galimų pokyčių tikimybės susijusios su kontekstų kaita.

Irina Baltermanc pastebi, kad fotografijų rūšys nėra atskirtos viena nuo kitos aklinomis sienomis. Jos bendradarbiauja, pereina iš vienos sferos į kitą. Galima pradėti nuo to, kad visų rūšių fotografijas galima naudoti spaudoje. [4, 17 p.] Kokius pokyčius jos tada patiria labiausiai priklauso nuo leidinio specifikos, tematikos, redaktoriaus sumanymo ir kitų veiksnių. Pavyzdžiui A. Sutkaus šerkšno motyvai

ant „Tarybinės moters“ gruodžio mėnesio žurnalo viršelio tereiškia tai, ką ir turėjo reikšti – žiemos šerkšną.

Tačiau A. Sutkus savo karjerą pradėjo ne kaip fotomenininkas, o kaip fotoreporteris, todėl aktualiau „pasekti, kaip gyvenimo (dokumentinė) tiesa virsta menine tiesa“. [27, 4 p.] Spaudos fotografijos perėjimas į meno sferą vis dar kelia nemažai diskusijų.

Kaip atsitinka, kad fotografijos, kažkada buvusios originalai surištos su aiškinamuoju tekstu, tampa savarankiškoms meno formomis? Gali atrodyti keista, kad darbai, sukurti komentuoti aktualius įvykius, atskirti nuo rimto teksto yra patalpinami į apmąstymams skirtą galerijų erdvę. [46, 109 p.] Teigiama, kad fotografijos nuolat cirkuliuoja kontekste, kuriam jos nėra pagamintos (sukurtos). Svarbu prisiminti ir tai, kad jos neturi atskiros, lokalsios reikšmės. Dažniausiai yra daug būdų, kuriais fotografija gali būti skaitoma ir suprantama; bet „skaitydami“ fotografijas mes susiduriame su daugybe kontekstų, kurie supa pačią fotografiją. [46, 60 p.]

Dėl šių kontekstų ir kyla dalis diskusijų. Douglas Crimp'as teigė, kad patalpinus fotografija į apribotą muziejaus erdvę iš jų atimama jų potencialių reikšmių įvairovė. Fotografijos paverčiamos pagrinde estetinio dėmesio objektais. Jis argumentuoja, kad „...jos tuomet jau nebetarnauja informacijos, dokumentiniams, įrodymų, iliustracijų, reportažo tikslams...“. Fotografijos, traktuojamos tik kaip meno objektai, praranda savo daugiareikšmiškumą, savo sugebėjimą keisti požiūrio tašką. [46, 61-62 p.] Panašiai problemą traktuoja ir S. Sontag. „Žvelgiant į jas naujame kontekste, muziejuje ar galerijoje, fotografijos nustoja tiesiogiai ir paprastai kalbėti „apie“ tai, ką jos vaizduoja; jos tampa fotografijos galimybių studijomis. [...] Eklektiškos muziejų kolekcijos sustiprina visų fotografijų, įskaitant ir atviriausiai deskriptyvias, atsitiktinumą ir subjektyvumą.“ [50, 135 p.]

Su tuo galima sutikti tik iš dalies. Juk fotografijos parodos dažniausiai nėra tik niekuo tarpusavyje nesusijusių darbų rinkinys: jos turi savo pavadinimus, nurodančius ir atitinkamą fotografijų žiūrėjimo kontekstą, apima tam tikrą laikotarpį. Tarkim A. Sutkaus „Kasdienybės archyvai: 1959-1993“. Vien tik data pasako, kad daugelis albumo fotografijų darytos dar sovietmečiu, todėl ir jų traktavimas vyksta pasitelkus šių dienų žinojimą apie anuometinį laikotarpį, o pačios fotografijos puikiai atlieka informacinę, dokumentinę ir kitas funkcijas, kurių nevykdymu parodų salėje jas kaltina Douglas Crimp'as.

Taigi galima teigti, kad meninis kontekstas neužgožia kitų kontekstų galimybių. Įdomus ir pats fotografijos vaizdinių grupių kaitos procesas. „Žurnalistinės fotografijos meistrai parodė socialinės nelygybės, skurdo priežastis, apnuogino visuomenės piktžaides. [...] Nei M. Bradis (M. Brady), nei J. Risas (J. Riis), nei L. V. Hinė (L. V. Hine) niekuomet nelaikė savo nuotraukų meno kūriniais, tačiau, prabėgus kone šimtmečiui, jos mus sukrečia kaip istoriniai gyvenimo dokumentai, kaip tikri žmogiškųjų likimų liudininkai.“ [15, 153 p.] Savaime suprantama, kad A. Sutkus sovietmečiu neturėjo tokių

galimybių atvirai rodyti tuometinės sistemos trūkumus, tačiau žmogiškųjų likimų liudininkės funkciją jo darbai atlieka: partinėje spaudoje išskylančių pionierių, kolūkiečių, darbo pirmūnų fotografiniai portretai atskleidžia už oficialios išorės slypinčius visai kitus įvaizdžius – tiesiog motinos, tėvo, jaunuolio, susirūpinusios ir pavargusios dirbančios moters ir daugelį kitų.

Spaudos fotografija, atitinkanti visus žurnalistikos reikalavimus, gali atlikti savo funkciją ir numirti po kelių dienų ar savaitių nuo laikraščio ar žurnalo pasirodymo. Ji gali turėti ir šiek tiek meninių savybių. Fotografijos „mirtis“ visai nereiškia, kad tai buvo nevykusi, prasta nuotrauka. Tiesiog jos likimas buvo toks pats, kaip ir didžiosios dalies žurnalistinės produkcijos, ji prarado savo aktualumą ir kuriam laikui „gyvybines jėgas“. Sakoma „kuriam laikui“, nes gali būti, kad po kiek laiko jos „aktualumas“ bus permąstytas.

Šio klausimo sudėtingumas susijęs su jau aptartu „geros“ fotografijos supratimu. Bet meninė fotografija, priklausanti meno sferai – nebūtinai „gera“ fotografija. Ir meninė fotografija gali būti padaryta talentingai ir netaalentingai, gali būti gili ir paviršutiniška, sukelianti jaudulį ir paliekanti žiūrovą abejingą. [4, 19 p.]

Taip pat ir „žurnalisto sukurtos fotografijos aukštas įvertinimas dar nereiškia, kad ji pripažįstama fotomenu o jos autorius įgyja fotomenininko rangą“ – teigia G. Čiudakovas. Dalis fotožurnalistinių kūrinių yra meninio-dokumentinio pobūdžio, todėl gali būti vertinami iš estetinių pozicijų. Bet tai nereiškia, kad tokios fotografijos automatiškai pereina į meno sritį. [4, 19-20 p.]

Daugelyje spaudos fotografijų galima rasti dabarties socialinį-politinį aspektą. Bet po kiek laiko kai kurios iš tų fotografijų pradeda savarankišką gyvenimą. Jos pastebimos fotografijos parodoje. Kas nutiko? Tos nuotraukos ne tik sutraukė ryšius su žurnalistinės medžiagos elementais, bet ir pačios kokybiškai pasikeitė. Bet tokios fotografijos neturi būti mechaniškos, o apgalvotos, autorius turi suprasti, ką daro. [4, 20 p.] Fotografijos kūrimo pradžia – tai stebėjimas ir atranka. Toliau seka optikos, fotografavimo taško, rakurso (fotografavimo kampo), sėkmingo momento, apšvietimo parinkimas. Tai iš dalies sąmoningai valdomi kūrybinio proceso etapai, per kuriuos autoriaus subjektyvusis „aš“ susilieja į vieną meninę visumą su tikrovišku objekto atvaizdu. [27, 4-5 p.]

M. Grygelis iškėlė dar porą problemų: cenzūros ir *ikonos*. Jo nuomone, cenzūra egzistuoja visais laikais, tik demokratinėje visuomenėje kitas spaudimo mechanizmas. Kitas klausimas, kaip iš fotografijų srauto susiformuoja ikona? Reikia laiko, kad išryškėtų tipiškiausios, emblematinės laiko fotografijos. Nesensta filosofiškas A.Macijausko „Ratas“ ir psichologiškas A.Sutkaus „Pionierius“, bet juos reikia „skaityti“ vis naujame kontekste. [69, 117 p.]

Pagaliau, kaip rašo Borisas Groysas, „Meninių intencijų fotografija nebeturi kuo nors aiškiai skirtis nuo paprastos fotografijos, kad būtų pripažinta menine. Skirtumus šiandien nustato muziejai, ir jų atrankos pakanka, kad fotografija būtų priskirta meno sferai.“ [69, 119 p.]

1.3. Vaizdavimo žanrų galimybės ir ribotumai

Jokia atskira fotografija negali papasakoti visos istorijos. [...] Bet dvi nuotraukos jau gali bandyti tai padaryti. Nuotraukų serija publikacijose gali daugiau ar mažiau sukurti veiksma ir dar labiau išpūdi. [49, 172 p.] Derinant fotografinį vaizdą ir tekstą gaunami fotožurnalistikos žanrai teikia dar didesnes galimybes, bet neišvengiamai turi ir savo trūkumų. Šio skyriaus poreikis grindžiamas jau minėta A. Sutkaus fotoreporterio veikla. Jau buvo šnekėta apie fotografijos galimybes meninėje parodoje. Dar lieka neaptarta jos santykio su tekstu sąveika.

Žanras – tai kūrinio tipas, kuriam būdinga formos ir turinio specifinių savybių vienybė. [74, 20 p.] Fotoreporteris gali apspręsti fotografijos ir žodžio galimybes, ne tik konstatuoti, bet interpretuoti visuomeninio gyvenimo faktus ir reiškinius. Tai įtakojo publicistinio sluoksnio plėtrą: nuo atskirų realybės pusių fiksavimo iki problemos iškėlimo. Fotožurnalistikos žanrų kūrimasis objektyvaus charakterio. Tai kyla iš turinio įtakos formai. Žanrai atskleidžia fotožurnalistikos galimybes vaizduoti realybę, charakterizuoja fotožurnalistikos specifiką kaip kūrybinę veiklą. Tai kyla iš to, kad žanrai turi formą, kurioje materializuojasi kūrybinio proceso etapai. [74, 77-78 p.]

Fotožurnalistikos žanrai turi sisteminių charakterių. Jis pasireiškia tame, kad kiekvienas žanras turi konkretų paskyrimą, nedubliuoja kito, užima savo vietą suformuotoje eilėje ir tuo pat metu išreiškia kūrybinės veiklos taisykles, turi interpretacinių savybių. Kiekvienas žanras atspindi savo realybės „dalelę“. Bet tuo pat metu žanras parodo, kokiais kriterijais reikia remtis vertinant fotopublikaciją. Žanrų ribos nėra nepajudinamos. Vis dėlto kūrybinės paieškos vyksta vieno ar kito žanro ribose.

Žanruose pasireiškia fotožurnalistikos ryšys su kita kūrybine veikla – fotomenu: naudojama ne tik aiški, bet ir vaizdinga kalba, suderinamas protokolinis fakto konstatavimas (fotožinutė) ir fantazija (fotomontažas). Fotožurnalistikos kūrinys tokiu būdu įgyja ne tik socialinę-politinę, bet ir estetinę reikšmę. [74, 78 p.] Tačiau, kaip pažymi S. Krivickas, „fotografijos reprodukcija spaudoje nepajėgia perteikti viso fotografijos meniškumo“. [27, 66p.] Tai ypač aktualu buvo sovietmečiu, A. Sutkaus kaip fotoreporterio darbo metais. Dėl prastos fotografijų reprodukcijų ir pačių leidinių kokybės kentėjo ne tik fotografijų meniškumas, bet ir jų dokumentinės savybės – fotomontažą atskirti buvo beveik neįmanoma.

Apskritai kyla kai kurių sunkumų efektyviai perduodant informaciją skaitytojui su teksto ir nejudančių vaizdų pagalba. Reikia nemažų skaitytojo mąstymo pastangų, kad atgaivinti sąmonėje abstrakčius šnekamuosius ženklus, įsivaizduoti objektų judėjimą, įveikti „susvetimėjimo“ barjerą tarp laikraščio lapo abstrakcijos ir mūsų gyvos asmenybės konkretumo bei realaus būvio. [62, 82p.]

Fotografinių priemonių ribotumas pasireiškia tuo, kad jos neparodo įvykių ir gyvenimo reiškinių tęstinumo laike. Fotografija momentiška, ji pagauna iš realybės tik vieną akimirką, kuri, reporterio nuomone, kuri geriausiai atskleidžia vaizduojamo dalyko esmę. Likusi įvykio dalis lieka už kadro. Vadinasi, naudodamasis asociatyviais ryšiais, skaitytojas pasitelkia fantaziją, kad įsivaizduoti pilną vaizdą. Čia ir kyla objektyvaus komentaro reikalingumas, kuris atskleistų objektų ryšius, pateiktų veiksmo vietą ir t.t. [62, 54 p.]

Paprasčiausia komentaro rūšis – *informacinis (aiškinamasis)* komentaras. [...] Komentaras šalia tokių fotografijų kaip taisyklė labai lakoniškas. Jame skelbiama tik tai, be ko nesuprastume fotografijos. Didžiausią dalį informacijos suteikia pati fotografija. [...] Aiškinimo pobūdis tiesiogiai priklauso nuo nuotraukos išraiškingumo, informacijos apie objektą pilnumo. Informacinis komentaras nepritaikytas tam, kad plačiau traktuotų faktą, reiškinį. [62, 71 p.] Tiriant A. Sutkaus fotografijas sovietinės spaudos puslapiuose aiškiai matosi kaip fotografijos objektą, kuris sudaro informacijos pagrindą, tokio informacinio komentaro pagalba bandoma pajungti propagandinei ir agitacinei funkcijai.

Atsižvelgiant į skirtingus socialinius, psichologinius faktorius, veikiančius skaitytoją, fotožurnalistas ne visada gali pasiekti norimo rezultato, praleisdamas mąstymo apie tai, kas pavaizduota, procesą ir pateikdamas komentaruose tik patį faktą. Ypač tai svarbu šnekant apie medžiagą, kurioje už konkretaus fakto dar slypi sudėtingi socialiniai reiškiniai, tendencijos. Tada spaudoje ir prireikia sudėtingesnės rūšies komentaro – *komentaro-apmąstymo* (комментария-размышления). Jame atsispindi žurnalisto pamąstymai apie problemą, jo išgyvenimai – kaip piliečio, žmogaus. Įtikinimo efekto pasiekama autoriaus autoriteto dėka, dėka jo moralinės ir socialinės teisės viešai kreiptis į publiką per masinės informacijos priemones, mokėjimo iškelti aktualią problemą neįprastu matymo kampu, įdomiai, nestandartiškai. [62, 74 p.]

Čia reikia paminėti fotoreportažą, nes laikoma, kad A. Sutkus buvo gerai įsisavinęs šį žanrą, kurio paskirtis – pavaizduoti mus supančio pasaulio įvykius. Fotoreportažas sukeldamas susidomėjimą viena ar kita socialinio gyvenimo puse veikia auditoriją. Kitaip tariant, jis atlieka ne tik pažintinę, bet ir mobilizuojančią užduotį, gali skatinti tam tikrus veiksmus. Fotoreportaže autoriaus „balsas“ gali tapti esmine turinio dalimi. [74, 40-41 p.] A. Sutkaus fotoreportažuose ryškūs jo pamąstymai apie keliamą problemą ir, žinoma, susirūpinimas žmogaus likimu. Jo fotoreportažus galima priskirti vadinamajai

„taikių reportažų specializacijai“. [34, 8 p] Tik gaila, kad anuometinės „aktualios problemos“ būdavo suvedamos į sovietinio gyvenimo būdo propagavimą, paliekant mažai vietos saviraiškai.

Patys žanrai skirstomi pagal paskirtį. *Informacinių* žanrų grupėje yra tiriami ir vaizduojami individualūs, konkretūs faktai, tokie, kokie jie yra duotą minutę. Subjektyvusis pradas atitinkamai sunaikinamas. Nuotraukos linkusios prie suprantamumo, racionalumo. *Analitiniuose* žanruose fotografijos suteikia žiūrovui supratimą apie įvykio esmę, atskleidžia jo vystymosi problemas, vaizduoja konkretų faktą kaip elementą kažko bendro. Autoriaus subjektyvus požiūris šiuose žanruose pilniau išreiškiamas. *Meniniuose-publicistiniuose* žanruose įvykiai tiriami daugiaaspektiškai, įvairiapusiškai. Fakto analizė betarpišku būdu surišta su etiniu, emociniu jo vertinimu. [4, 42 p.]

Galima pastebėti kad A. Sutkaus fotoreportažuose dera analitinių ir meninių publicistinių žanrų ypatumai. Derindamas menines ir publicistines priemones, faktą ir vaizdą, eidamas nuo atskiro prie bendro jis pasiekia reikiamą apibendrinimo laipsnį, išryškina žmogaus charakterio bruožus, išraiškingai parodo teigiamą ar neigiamą asmenybės vaidmenį, vienu ar kitų reiškinių priežastis, o ypač žmogaus moralines savybes, jo psichologiją. Meninio tipo publicistika pateikia būdingus šiandienos personažus, plačią asmenybių panoramą. Ir nors meniniams publicistiniams žanrams linkstama priskirti tik fotoapybraižą ir fotoesė, A. Sutkaus tiek fotoreportažams, tiek fotiliustracijoms būdingi aukščiau išvardinti požymiai, susiję su asmenybių charakteristika. Jam būdinga „išraiškinga ir trapi“ pusiausvyra tarp portreto ir žanrinės scenos.

Apibendrinat pirmąjį skyrių galima pastebėti, kad svarbiausia fotografijos savybė – jos panaudojimo (kaip tyrimo instrumento ir kartu tyrimo objekto) įvairovė atsiranda su kultūros poreikiais. Teigiama, kad fotografija vystosi dokumentine, kronikine, politine publicistine, mokslinė tiriamąja, intymia komunikacine, memorialine, reklamine, apipavidalinimo, menine ekspozicine [23, 8 p.] ir kitomis kryptimis, vadinasi, apima ir meninę, ir dokumentinę erdvę. Todėl fotografiją siūloma tirti ne izoliuotą, o kituose kontekstuose. Bandytas įvairiapusiškai apžvelgti ilgametę A. Sutkaus kūrybą kelia poreikį patalpinti fotomenininko darbus į jiems aktualius antropologijos, socialinių, komunikacijos mokslų, meno kontekstus ir pasekti jų kaitos galimybes ir įtaką fotografinio vaizdo traktavimui. Tačiau būtina atsižvelgti į tai, kad fotografijos patalpinimas į įvairius kontekstus ne tik nesupaprastina jos supratimo, bet ir sukuria nemažai opozicijų: aktyvumo ir pasyvumo, stebėtojo ir stebimojo, realybės ir reprezentacijos, originalo ir imitacijos.

2. A. SUTKAUS FOTOGRAFINĖS VEIKLOS PLATESNIS KONTEKSTAS

Pirmame darbo skyriuje buvo kalbama apskritai apie galimus fotografijos kaip tyrimo objekto ir kaip tyrimo įrankio laukus, su kuriais iš dalies susijusi ir Antano Sutkaus kūryba. Šiame skyriuje peržvelgiami reiškiniai, tendencijos ir pagaliau atskiri Lietuvos bei užsienio fotografai galėję turėti tiesioginę arba netiesioginę įtaką žymaus lietuvių fotomenininko kūrybai.

2.1. Paralelės su Vakarų šalių fotografijos tradicija

„Lietuva, dar pati to nesuprasdama, buvo tiltas tarp Vakarų ir Rytų“, – teigia Skirmantas Valiulis ir Stanislovas Žvirgždas. Kalbėdami apie Lietuvos fotografijos palikimo „įvedimą“ į Europos kultūrą jie neatsitiktinai žodį „įvedimas“ rašo kabutėse ir paaiškina, kad Lietuvos buvimo Europoje tradicija jau labai sena tik primiršta. „Dar ir dabar į Rytų Europos fotografiją kartais žiūrima kaip į „antraeilę“, sekusią Vakarų techniniais ir meniniais atradimais, arba ji iš viso nutylima.“ [69, 65-66 p.]

Kaip bebūtų septintojo dešimtmečio karta – A. Sutkus, A. Macijauskas, A. Kunčius, R. Rakauskas, R. Dichavičius, V. Naujikas, L. Ruikas ir kiti – „atėjo konfrontuodama su perdėm ideologizuota, susiaurėjusia spaudos fotografija, remdamasi į užsienio fotografijos pokyčius – *Magnum* grupę Prancūzijoje, E. Steicheno parodą *Žmogaus šeima JAV* (apie ją jau kalbėta 1.1.1. Antropologinė prieiga), J. Karsho, P. Strando ir kitų fotoleidinius, politinį ir meninį atšilimą Sovietų Sąjungoje, fotografijoje – žurnalo *Sovetskoje foto* atgaivinimą, pirmąsias sąjungines parodas ir konkursus“. [69, 68 p.] Teigiama, kad ypač stipriai pirmajai Lietuvos fotosąjūdininkų kartai pravertė H. Cartier-Bressono darbai (*Magnum*), R. Franko, L. Freedo ironiška socialinė fotografija.

Paulas Strandas [Paul Strand, amerikietis (1890-1976)] aistringai tikėjo „tiesiogine“ fotografija, kartu teigė, jog fotografas turėtų būti kūrėjas, ieškąs formų, kurias galėtų aprengti „savo jausmais ir idėjomis“. Jis beveik nesistengė išspręsti to akivaizdaus prieštaravimo tarp „tiesioginės“ fotografijos ir asmens kūrybingumo, kadangi jo darbuose tokio prieštaravimo nebuvo. Jo „jausmai ir idėjos“ sutapo su kontempliacijos objektu.

P. Strandas buvo ir portretistas. 1916 m. jis sukūrė „slaptų“ portretų Niujorko gatvėse, fotografavo žemųjų sluoksnių atstovus, kurie jam atrodė karikatūriški. Vėlesnėse P. Strando nuotraukose vaizduojami subjektai pozuoja prieš fotoaparatai aiškiai tai suvokdami. Taigi jie pasirodo tokie, kokie yra, šios nuotraukos nėra charakterio studijos. [18, 152 p.] Nemažai A. Sutkaus portretuojamųjų taip pat suvokia

esą fotografuojami, tačiau dar nespėję užsidaryti savyje, arba atvirksčiai išluktas momentas, kada asmenybė vėl atsiskleidžia.

Ir P. Strandas, ir E. Westonas [Edward Weston (1886-1958)] nepalankiai žiūrėjo į visuomenę, kurioje patys gyveno. [18, 152 p.] Negalima sakyti, kad A. Sutkus labai palankiai žiūri į šiuolaikinę visuomenę, į primityviają pusę besikeičiančią jos veido antropologiją ir pagrindinį vartotojišką šūkį: „Dirbk, pirk, mirk!“. Bet kaip ir P. Strando darbuose jo jausmai neprieštarauja fotografuojamam objektui. Be to, skirtingai nuo P. Strando A. Sutkus tiki savo portretuojamuose esančiu vidiniu grožiu, bando jį atskleisti ir įamžinti, kaip kad Balys Buračas nykstančias lietuviškas tradicijas.

A. Sutkus fotografavo ne vien tik žmones, tačiau nelengva rasti jam artimų peizažistų. Toks galėtų būti A. Adamsas [Ansel Adams, amerikietis (1902-1984)] – vienas didžiausių mūsų amžiaus peizažo fotografų, kurio kūrybai turėjo įtakos jo kolegų A. Stieglitz'o ir E. Weston'o meninės koncepcijos. A. Adamso fotografijos ne tik puikiai perteikia peizažo charakterį, bet ir gamtos didingumo, amžinybės, paslaptingumo išpūdį. [15, 192 p.] A. Adamsas neišskiria žmogaus iš gamtos amžinybės fono. Nedaug didingumo Lietuvos peizažuose, tačiau neginčytina, kad A. Sutkui pavyksta perduoti jų charakterį – ramūs laukai, kryžiai ir rūpintojėliai... Neretai peizažai neatsiejami nuo žmonių veiklos, kas akivaizdu ir Lietuvos pajūrio vaizdų serijoje („Neringa“).

Ne vienas fotografijos kritikas pabrėžia, kad A. Sutkaus kūrybai didelę įtaką padarė Henri Cartier-Bresson'o [Henri Cartier-Bresson, prancūzas (1908-2004)] kūryba. Žmogus ir fotoaparatas sudaro sąjungą. Henri Cartier-Bresson'as vadina savo fotoaparata „savo akies tęsiniu“. Per jo ieškiklį jis atranda pasaulį. [40]

H. Cartier-Bresson'as nesivaiko skandalo, nors daro reportažą. Jis mato tai, kas ne ant scenos, atsukęs į priešingą nei visi žiūrovai pusę. Tai mokėjimas išvysti ir pagauti tikrovę tada, kai ji manosi esanti nestebima. [82] A. Sutkaus kūryboje taip pat iškyla neafišuojama, nesurežisuota tikrovė, dar nespėję savyje užsisklęsti žmonės, net jei jau pajautė, kad yra fotografuojami. Šių dviejų fotomenininkų darbus vienija ir tai, kad jie „dažniausiai tėra vienas žvilgsnis arba paprasčiausias gestas paprasčiausią dieną“. [18, 191 p.] Akimirkos autentiškumą H. Cartier-Bresson'as ilgam ir daugeliui pavertė svarbiausiu principu. „Neteigiama, kad viskas, ką pagavo H. Cartier-Bresson'o "lemiamas momentas", turi būti lemtinga ir labai svarbu. Žinoma, atsiranda nepriekaištinga kompozicija ir ūmai užsimezga netgi daugiaplanis pasakojimas, kurį galima rutulioti toliau ir be paties įvykio.“ [82] Kaip ir A. Sutkaus psichologinės novelės, pvz. „Kaimo gatvė“. A. Sutkaus nuotraukos patvirtina H. Cartier-Bresson'o „lemiamos akimirkos“ teoriją; pagal ją ypač svarbus yra kūrėjo gebėjimas iš laiko tėkmės išskirti ypatingas tikrovės atsivėrimo akimirkas.

H. Cartier-Bresson'o poveikį A. Sutkaus kūrybai tarsi iliustruoja vieno interviu fragmentas. Fotomenininkas pasakoja kaip į Paryžių nusiūstas jo darytas Jeano Paule'o Sartre'o nuotrauką palaiko H. Cartier-Bresson'o kūryba. Tarsi nieko išpūdingo – filosofo, palinkusio prieš vėją, tamsus siluetas kopų fone. Ir vis dėlto, paties A. Sutkaus žodžiais, joje juntama egzistencinė nuotaika, būtis ir nebūtis, visiška žmogaus laisvė. [80] Akivaizdi „lemiamo momento“ išraiška.

Kiek kitokias paraleles galima išvelgti A. Sutkaus ir Diane'os Arbus [Diane Arbus, amerikietė (1923-1971)] darbuose. „Labiausiai į akis krentantis Arbus darbų aspektas yra tas, kad ji užėmė, ko gero, gyvybingiausią meninės fotografijos barą (rodyti dėmesį aukoms, nelaimingiesiems), bet be jokių gailestingų tikslų, kurių toks projektas lyg ir privalo turėti. Jos darbai rodo apgailėtinus, graudžius, neretai atstumiančius žmones, bet nesukelia jokio užuojautos jausmo“. [50, 41 p.] A. Sutkaus sovietinio miesto veidai taip pat atrodo nelaimingi ir prislėgti, tačiau jų neišeina traktuoti kaip sistemos aukų. Tie žmonės greičiau simbolizuoja pasipriešinimą ideologijai ir propagandai, taigi, yra verti greičiau žavėjimosi nei užuojautos. Be to, D.Arbus teigė, kad ją traukia fotografuoti nežinomus žmones, kas taip pat artima ir A. Sutkui.

Roberta'as Frank'as [Robert Frank, šveicaras (1924-)] „itin sėkmingai metė iššūkį daugeliui vaizdavimo štampu, kuriuos suformavo turistinės brošiūros. Jis įamžina susvetimėjusią, įtartinos reputacijos gatvių Ameriką.“ [18, 206 p.] R. Frankas, kaip ir A. Sutkus, kurio darbai priešinosi socialistinio realizmo normoms sovietmečiu, sugeba išvelgti tai, kas neįprasta, net paprasčiausiuose dalykuose. Daugelis R. Frank'o įamžintų asmenų susimąstę – kaip ir A. Sutkaus sovietinio miesto žmones juos trasi slegia kažkokios paslaptys.

„August'o Sander'io [August Sander, vokiečių (1876-1964)] socialiniai pavyzdžiai atstovauja neįprastai, sąmoningai plačiai sferai. Jis fotografuoja biurokratus ir valstiečius, tarnus ir aukštuomenės damas, fabriko darbininkus ir pramonininkus, kareivius ir čigonus, aktorius ir klerkus.“ [50, 68 p.] Tokia pat personažų įvairovė būdinga ir A. Sutkaus fotografijoms, ir jos neatrodo neįprastai. Dar daugiau ir A. Sander'is, ir A. Sutkus teigia nesiekiantys kritikuoti savo vaizduojamus žmones. Tokių paralelių su užsienio šalimis galima rasti nepalyginamai daugiau, kas tik dar kartą patvirtina net sovietmečiu egzistavusias kultūrinio bendradarbiavimo galimybes.

2.2. Ideologijos (ne)laisvėje

Kaip bebūtų ieškoma vadinamą septintojo dešimtmečio kartą įtakojusią Vakarų šalių fotografijos pavyzdžių, tenka pripažinti, kad sovietinės ideologijos įtaka taip pat buvo neišvengiama. Sovietinė

okupacija uždėjo antspaudą visiems kultūros reiškiniams, tarp kurių reikšmingą vietą užėmė ir fotografija. Pasikeitė jos parodų turinys, funkcijos, eksponavimo sąlygos. [69, 31 p.] Fotografija buvo įtraukta į istorijos kūrimo procesą. Ja naudojami tie, kurie manipuliavo „populiariaja tautos atmintimi“. Fotografijų dėka bendruomenė gali sukurti savo neformalią istoriją, kuri gali prieštarauti oficialiai versijai ir ją keisti. [46, 59 p.] „Nors įvykis jau suprantamas kaip tai, ką verta fotografuoti, ideologija (plačiausia prasme) vis dar nustato, kas yra įvykis.“ [50, 27 p.] Bet apskritai, apie sovietmetį galima kalbėti daugeliu aspektų.

2.2.1. Tarybinio gyvenimo būdo propaganda

XX amžiaus 7-8 dešimtmečio rusų teoretikai (S. A. Morozovas, G. F. Volčekas ir kiti) intensyviai kritikavo kapitalistinių šalių fotografiją ir spaudą. Buvo teigiama, kad daugelyje kapitalistinių šalių meninė fotografija liko atskirta nuo progresyvių idėjinių-politinių siekių. [41, 42 p.] „Kapitalistinių šalių laikraščių ir žurnalų puslapiuose vietą rado tos fotografijos, kurios sugebėjo atitraukti skaitytoją nuo visuomeninių ir politinių interesų. Čia galima sutikti be turinio, tuščias fotoilustracijas, paskirtas išoriniam efektui, sukrečiančiai sensacijai, tam, kad sukelti skaitytojui nesveikus, žemus instinktus ar siekį ribotos miesčioniškos gerovės idealo.“ [72, 26 p.]

Atitinkamai buvo aukštinama sovietinė ideologizuota fotografija, kurią Renata Dubinskaitė vadina „tobulu pastatyminių nuotraukų pavyzdžiu“ ir retoriškai klausia, kas tai - ar netikrai atrodanti tikrovė, ar tiesiog netikra tikrovė? [81] Retoriškai todėl, kad iš šių dienų perspektyvos neįmanoma gauti tikslaus atsakymo, įmanoma daryti tik prielaidas.

„Pats gyvenimas nurodė kryptį fotografijai Sovietų Sąjungoje – meninis fotoreportažas.[...] Panašios sovietinių autorių nuotraukos atnešė naujoves ir gyvumą į tarptautinių parodų standus ir metraščius.“ [41, 41-42 p.] Panašiomis frazėmis buvo garbsta sovietinė fotografija ir fotožurnalistika, o žodis „propaganda“ neturėjo tokio neigiamo atspalvio kaip šiandien. Netgi svarstomas klausimas, kokios fotografijos yra įdomios propagandai – „tai visų pirma visos fotografijos su idėjiniu turiniu, atitinkančios komunistinę pasaulėžiūrą; tai realistinio atlikimo fotografijos, lengvai prieinamos, suprantamos savo vaizdine forma“. [72, 30 p.] Pagrindinėmis fotožurnalistikos funkcijomis buvo laikomas jos informacinis, pažintinis ir propagandinis vaidmuo. Fotoreportažas padėdavo spaudai paskelbti lozungus, spręsti tas užduotis, kurias siekdama pergalės kelė Komunistų partija. Fotografija tarnavo sovietų liaudies išlaisvinamojo karo tikslų propagavimui.

Tokio visuotinio įtikinėjimo, propagavimo, „didžiųjų istorinių užduočių“ sprendimo akivaizdoje nepageidautini buvo ir paprastos kasdienybės atvaizdai. Yra daug šnekėta ir rašyta apie sovietinio režimo

absurdą – Jonas Valatkevičius sugebėjo tiksliai susieti sovietmečio ideologijas ir draudimus su tokia iš pažiūros nekalta veikla kaip fotografija.

„Tokioje valstybėje kasdienybė buvo dviguba – valstybinė ir žmogiška,“ – plėtoja savo mintis J.Valatkevičius: „Kasdienybė yra tai, kas banalu, nuobodu ir labai įprasta. Žmogiškos kasdienybės srautas privalėjo išnykti, nes joje nebuvo nė krislo vizionieriškos patetikos. O jei totalitarinėje valstybėje ištartame teiginyje nėra ateities vizijos aidų, jis griaua tokios visuomenės pamatus.“ [54, 28 p.] Prisiminus, kad totalitarinės valstybės gyventojui buvo draudžiama užimti neutralią poziciją, galima suprasti, kodėl tarybiniai biurokratai persekiojo abstraktųjį meną – jame fiksuota radikaliai apolitiška laikysena. O tokioje visuomenėje apolitiška laikysena iškart virsta politiniu iššūkiu.

Dokumentika visais laikais buvo vienas efektyviausių fotografijos ginklų. Kaip pažymi ir Skirmantas Valiulis: „Maskva netiki ašaromis, bet fotografija – tiki.“ [68] Galima pridurti, kad ir anksčiau tikėjo, kitaip, vėl gi J.Valatkevičiaus pasvarstymais, argi būtų dedama tiek pastangų savotiškam valstybinės kasdienybės kūrimui, pasitelkus tam geriausiai tinkamą formą, tačiau anuliavus visą pavojingą turinį, filtravus jį mažiausiai du kartus. Pirmą filtravimą atlikdavo kūrėjai – jie žinojo, kad vaizdai privalo atitikti oficialią kasdienybės sampratą. Antrasis filtravimas vykdavo pateikiant vaizdus žiūrovams – tiek kine, tiek to meto žiniasklaidoje vaizdus privalėjo lydėti ideologizuoti komentarai.

Sovietinės okupacijos metu komunistinė (vadinama partinė-tarybinė) spauda – laikraščių ir žurnalų tinklas, jo politinė ir teritorinė sistema atitiko bendrą SSRS partinės spausdintos propagandos ir visos sovietinės santvarkos modelį. Kaip ir visa tarybinių metų žurnalistika, fotožurnalistika pakluso bendriesiems to meto idėjiniams spaudai keliamiems reikalavimams – privalomi paradiniai vadų atvaizdai, bedvasiai darbo ir mokslo pirmūnų veidai.

Žinoma situacija nebuvo visai beviltiška. „Pergalėje“, „Literatūroje ir mene“, „Kultūros baruose“ ir kt. leidiniuose, dažnai bartuose už nesilaikymą geležinės partijos linijos, pasirodydavo rimtų straipsnių apie kultūrinio palikimo išsaugojimą, lietuvių kalbos gynimą nuo atviros rusifikacijos, taip pat švietimo, gamtosaugos, alkoholizmo ir kt. aktualijomis, oficialiai spaudai nepageidautinomis ar kitaip traktuotinomis temomis.“ [76, 55 p.] Šiuose ir kituose leidiniuose atgijo ir lietuviška fotožurnalistika. Kaip teigia Virgilijus Juodakis, jauniems fotografams visko teko mokytis iš naujo, nes prieškario leidiniai buvo uždaryti bibliotekų specfonduose. Ir nors vėliau vieni iš tuose leidiniuose suformuotų naujųjų specialistų pasuko profesionaliosios fotožurnalistikos keliu, kiti – pasirinko fotomenininko kelią, tačiau visi kartu jie sukūrė savitą lietuvišką fotografijos tradiciją.

Vadinasi, Lietuvos fotomeninkai sovietmečiu ieškojo savo nišos laikraščiuose ir žurnaluose daugiausia verčiami bendros žurnalistikos ir fotografijos padėties šalyje – atskirai meninė fotografija egzistuoti negalėjo, ji net nebuvo pripažįstama atskira meno forma, tačiau žiūrovą ji galėjo pasiekti per

laikraščių ir žurnalų puslapius. V. Juodakis netgi pateikia įdomų faktą: ypač buvo garbinga pakliūti į „Švyturio“ puslapius, nes čia ir pasiūla buvo didelė, ir nuotraukos kokybei buvo keliami dideli reikalavimai – svarbu būdavo, ne tik kas nufotografuota, bet ir kaip pateikta, kiek nuotrauka turi meniškumo, grožio. [76, 55 p.]

„Prisižiūrėję vienokių ar kitokių spaudos vaizdų žmonės tarsi netyčia pradeda apie dalykus galvoti vienaip ar kitaip,“ – teigia A.Čepauskaitė. [6] Tikėtina, kad toks požiūris buvo populiarus ir sovietmečiu, jei fotografijai buvo keliami tokie pat reikalavimai kaip ir partinei-tarybinei spaudai.

2.2.2. Fotografas – tik bendrai numatytos linijos vykdytojas?

Totalitarinis sovietų režimas siekė visiškai pakeisti žmogaus sąmonę ir kurti naują „socialistinę“ kultūrą. Remdamasis marksizmo teze, kad kultūra yra tik socialinių-ekonominių santykių antstatas, sovietų režimas kultūrai irgi skyrė naujos socialinės ir politinės sistemos legitimavimo funkciją. Iš menininkų netrukus imta reikalauti savo kūriniais šlovinti okupacinį režimą ir jo atneštą santvarką. Pabrėžta būtinybė, kad Lietuvoje pasilikę menininkai kuo greičiau susipažintų su sovietinio meno funkcijomis ir pasisemtų patirties iš oficialiai pripažintų Maskvos kūrybinio elito atstovų. [38, 11-12 ir 14 p.]

Sovietinėje literatūroje pabrėžiama, kad fotožurnalistui reikalingas sąmoningas santykis su natūra ir gilus savo kūrybinių užduočių suvokimas. Sovietinis fotožurnalistas, gyvendamas visuotinių šalies interesų dvasia, turi siekti vaizduojamuoju žanru šlovinti sovietinių žmonių darbų didybę, parodyti dvasinį jų charakterių grožį, pavaizduoti jų kultūros augimą ir komunistinį atsidavimą darbui. „Jo gyvenimo reiškinių stebėjimo esmę sudaro mokėjimas atskleisti siužetą iš partinių pozicijų.“ [73, 5 p.]

Tačiau pamiršamas fotografinio matymo savitumas (minėtas ankstesniuose darbo skyriuose) kas tolygu savitam pasaulio suvokimui, daiktų ir reiškinių pažinimo bei vertinimo aktui. [15, 168-189 p.] Be to, kiekvienas meistras vaizdus intuityviai siekia suderinti su savo savitu stiliumi. Fotografavimas susijęs dar ir su aktyvia sąmonės ir pasąmonės veikla. Kartais meniniai sumanymai atsiranda nelauktai, bet juos dažniausiai skatina asmenybės gyvenimo ir estetinis patyrimas. [15, 164 p.]

Minėtoje sovietinėje literatūroje pabrėžiama, kad fotografijoje, kaip ir kitame mene, siužeto išgalvojimas neįmanomas (kas gerokai prieštarauja sovietinės fotožurnalistuos pobūdžiui). Fotomenininko užduotis – supančioje realybėje rasti tokius siužetus, kurie nusako idėjinę turinio esmę. „Vaizduodamas realybę fotožurnalistas nėra abejingas. Vien pasirinkdamas technines priemones jis išreiškia savo santykį su objektu – susižavėjimą ir netoleranciją, užuojautą, patvirtinimą arba neigimą.“

[73, 16 p.] Tokiu atveju fotografams nebuvo grėsmės virsti ideologiniais zombiais, nors jų sprendimų priėmimas buvo gerokai ribojamas. Juk šiandien tikrai žinoma apie neigiamą fotografų, kitų menininkų ir apskritai daugelio žmonių požiūrį į sovietinę ideologiją, todėl net neverta šnekėti apie besąlygišką tikėjimą ja.

Paragrafo „Ideologijos (ne)laisvėje“ 2.2.1. ir 2.2.2 punktus galima iliustruoti konkrečiais pavyzdžiais. Bet netgi jais remiantis negalima teigti, kad kuri nors konkreči A.Sutkaus fotografija buvo įtakota būtinybės įtikti sovietinei valdžiai, o ne laisvos valios – ką ir kaip fotografuoti – išraiška. Todėl svarbu pabrėžti, kad šis pavyzdžių pateikimas paremtas ne teiginiais, o greičiau prielaidomis, kurios daromos atsižvelgiant į bendrą to meto spaudos/meno/fotografijos situaciją.

Kaip vieną iš pavyzdžių norisi pateikti A.Sutkaus pionieriaus nuotrauką 1962m. „Literatūroje ir mene“ (Nr. 20(810), gegužės 19 d., 1p.). Tai ne žymusis 1964 metų „Pionierius“, neretai pavadinamas viena įsimintiniausia A.Sutkaus 7-8 dešimtmečio fotografija, kuri realiai net negalėjo atsidurti šiame leidinyje ir ne tik dėl datų skirtumo. Nuotrauka savaitraštyje vaizduoja linksmą, entuziastingai nusiteikusią pionierę – toks ir turėjo būti tuometinis partinis jaunimas, kaip skelbia nuotraukos paantraštė „kovai už Komunistų partijos reikalą pasiryžęs“. O koks 1964-ųjų pionierius? Liūdnas, beprasme išraiška veidas tikrai nerodo nusiteikimo propaguojamai kovai. Nuotraukos turėjo ne tik pateikti pageidautinos tematikos pavyzdžių, bet ir atspindėti laikmečio dvasią. „Reikiamų“ veidų buvo gausu „Tarybinėje moteryje“ – tam tiko ir A.Sutkaus užfiksuota pažangi studentė, ir Valstybinės premijos laureatė.

Kita labai pageidautina nuotraukų rūšis buvo tarybinių švenčių minėjimų vaizdai, kadrai iš demonstracijų. Neišvengta jų ir A.Sutkaus darbuose. 1962m. gegužės mėnesio „Literatūros ir meno“ numeryje (Nr. 18(808), gegužės 5d., 1-2p.). A.Sutkaus ir V.Krulicko nuotraukos iliustruoja Gegužės pirmosios šventimą Vilniuje ir Kaune. Nors tai galėtų būti bet kuris kitas miestas ir visai kita šventė, nes šie vaizdai niekuo nesiskiria nuo daugybės kitų panašios tematikos fotografijų – orkestras, vėliavos ir svarbiausia laiminga minia. Čia nėra vietos A.Sutkaus mėgstamoms asmenybių psichologinėms studijoms. Todėl gal ne taip ir svarbu, kad redakcija nenurodo, kurios iš nuotraukų vieno, o kurios kito fotografo.

Nuotraukų autoriai nenurodomi ir 1960m. viename iš „Literatūros ir meno“ numerių (Nr. 27(713), liepos 2d., 1p.). Prie iliustracijų, vaizduojančių V.Kapsuko paminklo statybą, pažymėta tik kad tai M.Baranausko ir A.Sutkaus nuotraukos. Susidaro įspūdis, kad fotografai paprasčiausiai nenori prisiimti ideologinę propagandą skatinančių nuotraukų autorystės ir tiesiog kolektyviškai atiduoda duoklę totalitarinės sistemos reikalavimams. Neapsieinama ir be vaizdų iš kolūkių gyvenimo, kur pastebimos panašios tendencijos.

Bet, apskritai, peržiūrėjus sovietmečio nutarimus, ataskaitas ir kitus dokumentus, susidaro įspūdis, kad fotografija tampa savotiškai „neliečiama“ sfera, bet kartu ironiška, kad tarp išvardintų mokslo ar meno rūšių nepaminėta fotografija. Juk būtent nuotraukos, kur jo bebūtų – parodose, fotoalbumuose ar spaudoje – buvo neparankiausias sovietinės propagandos skleidimo objektas. Jos galėjo parodyti neideologizuotą kasdienybę, o totalitarinei sistemai tokių vaizdų nereikėjo. „LKP(b) CK biuro ir LSSR LKT bendrame nutarime dėl Lietuvių meno sovietizavimo“ (1945 m.) minimas teatras, muzika, dailė [38, 55-56 p.]; „LKP CK propagandos ir agitacijos bei mokslo ir kultūros skyrių pažymoje apie neteisingą vaizduojamojo meno propagavimą“ (1969 m.) prisimenama netgi grafika, kritikuojami „žemo meninio lygio, vulgaraus turinio piešiniai ir karikatūros spaudos puslapiuose, kaip žalingi ir neturintys jokios meninės vertės pateikiami A. Kmieliausko tapybiniai eksperimentai. [38, 370-371 p.] Tačiau niekur neužsimenama apie fotografiją. Gal vis dėlto teisingas buvo D. Arbus teiginys, kad „fotografija buvo leidimas eiti ten, kur norėjau eiti, ir daryti tai, ką norėjau daryti“. [50, 48 p.]

2.2.3. Socialistinis realizmas – etiškumo sampratos siaurumas

Abejotina, kad daugelis Lietuvos fotografų savo noru galėjo leisti savo kūryboje įsitvirtinti ir kitam unikaliai ir labai ideologizuotam reiškiniui – socialistiniam realizmui, kurį sovietmečiu šlovino ne tik rusų, bet ir kai kurie lietuvių teoretikai.

J. Jurginis socialistinį realizmą apibrėžia kaip meninės kūrybos metodą, „kurio pagrindinis principas yra teisingai ir istoriškai konkrečiai vaizduoti tikrovę revoliucinio vystymosi procese. Šiuo metodu sukurto meno svarbiausias uždavinys – auklėti mases komunizmo dvasia.“ O pats metodas traktuojamas kaip dalis Komunistų partijos aštrios kovos „prieš formalizmą, beidėjiškumą ir dekadentizmą“. [22, 370 p.]

Detaliai išvardijami ir kiti šio „naujos kokybės realizmo“ bruožai. Jis ne tik atskleidžia tos ar kitos visuomenės prieštaravimus, ne tik ją kritikuoja, bet ir atveria plačiausias socialistinės visuomenės vystymosi perspektyvas. Šiuo metodu sukurtas menas pasidaro aktyviu visuomeninės praktikos veiksmu, kelia socialistinę liaudies sąmonę, ugdo dvasinius žmonių privalumus, skatina komunizmo idėjos įgyvendinimą. Partiškumo principą mene moksliskai pagrindė V.I.Leninas, nurodydamas, kad menas nėra individualaus dailininko reikalas, kad jis turi būti sudėtinė darbo žmonių kovos dalis. [22, 370-371 p.]

Socialistinis realizmas visų pirma skatina dailininką vaizdais išreikšti neišvengiamą pergalę naujo prieš seną, revoliucinio prieš reakcinį. Toks menas patvirtina ir įtvirtina tikrovę, didžiųjų socializmo

laimėjimų tikrovę. Tačiau menas gali patvirtinti tik tai, kas nėra primesta gyvenimui iš šalies, kas sudaro jo esmę ir tiesą, jo nuolatinio judėjimo į priekį dėsningumą. [22, 371 p.]

Šiems teiginiams pritaria ir Povilas Karpavičius. „Visų laikų meno visuomeninį ir estetinę vertę objektyviai įvertinti įmanoma tik taikant joms marksistinius-lenininius estetikos kriterijus, kurie reikalauja, kad meniniame kūrinyje būtų giliai ir teisingai vaizduojamas liaudies gyvenimas, išryškinamos tos jėgos, kurios lemia visuomenės socialinę ir dvasinę pažangą.“ [25, 58 p.]

Tačiau taip pat pastebima, kad „fotomenas, kaip ir visi kiti meno žanrai, turi individualių bei nacionalinių bruožų. [...] Kuriant lietuviškąjį tarybinį fotomeną, didelės įtakos turėjo ir tebeturi liaudiškumo apraiškos. Jų pėdsakus daugiau ar mažiau matome kiekvieno menininko darbuose.“ [25, 58 p.] Galima teigti, kad būtent šių individualių bei nacionalinių bruožų laikymasis ir neleido lietuviškai fotografijai besąlygiškai pasiduoti ideologijai ir siauram bendros estetikos, dar vadinamos „stalinine estetika“, poveikiui.

Sovietmečio estetikos sampratą siaurumą atskleidžia Elena Petrovskaja, naudodamasi kai kuriais Benjamin'o D. H. Buchloh'o pastebėjimais. Sovietiniuose fotoreportažuose ir reportažuose užsieniečių, kuriems buvo leista fotografuoti Tarybų Sąjungoje – visur pirmame plane atsidurdavo bendroji estetika. Fotografijoje tai trumpai galima pavadinti nauju požiūrio tašku, ir būtent „žvilgsniu iš paukščio skrydžio“. Be to, naujas žvilgsnis, prižiūrintis, totalinis, projektyvus, ne tiek demonstruoja pačios fotografijos galimybes, kiek įgyvendina jos vidinę korekciją, „valymą“: juk būtent pakilus iki neįmanomo aukščio, praradus žmogiškąjį matą, tų „portretų“, kurie gali būti ne tik papildyti, bet ir perbraukti analogiškų kitų, iš atviro nors ir išaiškinto „fakto“ fotografija virsta grandioziniu efektingu šablonu, kurio visuomeninė vertė tuo aukštesnė, kuo atviresnė ir standartiškesnė schematizacija. Jų „pranešimas“ ne kas kita, kaip nenutrūkstanti stalininė estetika. [44, 51-53 p.]

Tokie bandymai ir net reikalavimai išeiti už individualumo ribų sovietmečio teoretikų tebebuvo vadinami „aukščiausio laipsnio realizmo kūrinium – socialistinio realizmo – kai išoriniai reiškinių požymiai tarnauja tam, kad atskleisti vidinį turinį.“ [73, 8 p.]

Buvo teigiama, kad nauji laikai iškėlė naujus reikalavimus ir portretinio kūrinio turiniui. Sovietinis žmogus turėjo būti parodytas ne tik turintis savo būdingus bruožus, bet ir kaip konkretus individualizuotas atvaizdas.

Leonidas F. Volkovas-Lanitas išsamiai aprašo reportažinio meninio fotoportreto, sukurto remiantis socialistinio realizmo metodu, būdingus bruožus. Realistinis fotoportretas tampa giliu, apibendrinančiu atvaizdu. Kaip ir kiti kūrybinio proceso produktai, jis ne tik atspindi realybę, kartu jis ją aiškina ir vertina. Reportažinis meninis fotoportretas – taip pat vizualinis realybės atspindys. Jis atskleidžia idėją žmonių charakterių, minčių, jausmų dėka. [73, 10-11 p.]

Savo amžininką teoretikas apibrėžia kaip ne vien tik didžiosios socialistinės valstybės pilietį, bet ir kaip išreiškiantį savo tautos įkūrėjo dvasią. Jam svetimas nusiminimas, atsipalaidavimas ar baimė dėl rytojaus, kas būdinga tiems, kurie gyvena kapitalistinėje visuomenėje. [73, 9 p.] Žmogus – naujo pasaulio kūrėjas ir statytojas – didžioji sovietinio fotomeno tema. Dirbantys žmonės buvo ir liko svarbiausiu siužetu. Dvasios turtingumas, grožis, tvirtybė, neribotas heroizmas kartu su santūrumu, darbas vardan visuotinės gerovės – sovietinio žmogaus savybės, laikomos vertomis pavaizduoti meniniame reportažiniame portrete. [73, 19 p.]

Tiek Lietuvos, tiek Rusijos fotografų kūryboje galima rasti tobulų socialistinio realizmo pavyzdžių. Tačiau tariamas jų realizmas stipriai sumažėja, kai atsiranda galimybė palyginti juos su panašios tematikos, tačiau ideologijai nepasidavusiais darbais. Albume „Lietuvos fotografija 1983-1984“ tipiškame propagandiniame skyrelyje dėmesį atkreipia Ilja Fišerio Pakruojo valsčiaus K. Poželos kolūkio artojas (1950). Nuotraukoje matomas kiek nenatūraliai įsikabinęs į arklą, plačiai, bet akivaizdžiai dirbtinai besišypsantis jaunas vaikinys – kokios menkos šios nuotraukos paralelės su tikru, nesužadintu nuoširdumu A.Sutkaus fotografijoje „Artojas“ (1966).

Jau minėtoje A. Vartanovo knygoje „Fotografija: dokumentas ir atvaizdas“ („Fotografija: dokument i obraz“, 1983) [70] 150-151 puslapiuose galima pastebėti jau sugretintus du sovietmečio moterų portretus. Georgijaus Zelmos nuotrauka vaizduoja kaimo komjaunuolę, Mariaus Baranausko – kiaulių fermos darbuotoją Onutę Pleskienę. Akivaizdu, kad M. Baranausko pavaizduotos moters susirūpinęs ir susimąstęs veidas nėra geras socialistinio realizmo, gerai matomo G. Zelmos nuotraukoje, pavyzdys. Tokie palyginimai leidžia daryti išvadą, kad ne visa sovietmečio fotografija tapo ideologinio poveikio priemone.

2.2.4. Fotografija, netapusi ideologinio poveikio priemone

„Tai, kad valdžia praktiškai atsisakė fotografijos paslaugų monumentalioje propagandoje, reiškė tik viena: fotografija netiko naujų visuomeniškai-propagandinių užduočių įgyvendinimui,“ – pastebi Elena Petrovskaja. [44, 51 p.] Fotografijoje buvo įvairių rezistencijos lygmenų: nuo vadinamų „uždraustų“ temų iki „tiesos proveržių aprobuotų temų lygmenyje“. [36, 12 p.] Jau buvo šnekėta apie individualizmo ir nacionalizmo apraiškų fotografijoje priešiniams sovietinio gyvenimo būdo propagandai. Net pompastiškame fotoalbume *Tarybų Lietuva*, skirtame revoliucinei praeičiai ir sovietinei industrializacijai bei kolektyvizacijai garbinti, aptiksime *hibridiškumą*, kuriuos M. Bachtinas apibūdina šitaip: „Dviejų socialinių kalbų lingvistinių sąmonių, viena nuo kitos atskirtų dėl epochos, socialinės diferenciacijos ar

kokio kito veiksnio, susitikimas vienalaikės ištartiems arenoje“. [69, 78 p.] Leidinyje susikerta seno ir naujo gyvenimo stiliai, senos, „smetoninės“, ir naujos, jau ideologizuotos fotografijos bruožai. „Idomu, bet ir skaudu, kaip verčiami vaidinti naujus vaidmenis žinomi ir visai nežinomi žmonės“. [69, 78 p.]

Fotoaparatas negali meluoti, bet jis gali tapti neteisybės bendrininku. Politiniai priešai šypsosi vienas kitam keletą sekundžių, o kitą dieną laikraščiai aprašo jų draugystę. 1940 m. liepos mėn. Sovietų valdžia periodikoje paskelbė ne vieną tariamai dokumentinę nuotrauką, kuri vaizdavo darbo žmonių mitingus, sveikinančius Liaudies seimą ar pritariančius jo nutarimams. „Laikraščiuose dėl blogos spaudos kokybės išnykdavo retušavimo žymės bei palyginti prasto montažo siūlės, tačiau atidžiau patyrinėjus padidintas nuotraukas, akivaizdžiai išryškėja klastotė.“ [69, 71 p.] Atskiras fotografas negalėjo kontroliuoti šio proceso, tačiau galėjo prisidėti prie šio kontroliavimo pasirinkdamas momentą ir kompoziciją remdamasis savo įsitikinimais.

Be individualizmo ir nacionalizmo priešinimosi sovietizacijai galima rasti ir kitų fotografijos, netapusios ideologinio poveikio priemone, apraiškų. Pokario metais tiek Lietuvoje, tiek pasaulyje labiau vystėsi fotožurnalistika. Šis aspektas buvo gana palankus Lietuvos fotografams, daugelis kurių pradėjo savo veiklą būtent spaudoje. Lietuviški periodiniai leidiniai nepaisant sovietinės valdžios pastangų nebuvo nepriekaištingos ideologinio poveikio priemonės. Kaip pavyzdžius galima aptarti du leidinius, kuriuose sovietmečiu fotoreporteriu dirbo A. Sutkus.

Tiriamaisiais laikotarpiais, t.y. 1960-1962 metais („Literatūra ir menas“) ir 1962-1969 metais („Tarybinė moteris“), daugiau propagandos, ideologizuotų šūkių, straipsnių ir atitinkamai spaudos fotografijų pastebima „Literatūroje ir mene“. Tačiau reikia nepamiršti, kad „Literatūra ir menas“ priskiriamas to meto leidiniams, kuriems dažnai kliūdavo dėl partinės-tarybinės spaudos griežtų taisyklių nesilaikymo. Be to, dabar žinoma, kad buvo žurnalistų, neblogai suvokusių lietuvių tautos padėtį sovietinėje valstybėje, kurie įvaldė ezopinę kalbą, meistriškai išmoko naudotis potekste, tai kodėl negalima teigti, kad „Literatūra ir menas“ ir panašūs leidiniai rizikingose vietose taip pat galėjo apsidrausti citatomis, ištrauktomis iš marksizmo klasikų kūrinių.

O „Tarybinė moteris“ tikėtina, kad apskritai nebuvo palanki terpė didelio masto propagandai – jos auditorija buvo daugiausia moterys, o komunizmas, kad ir kaip propagavo moterų darbininkių lygybę su vyrais, vis dėlto manė, kad joms tinkamesnės namų, šeimos, madų problemos. Tačiau „Tarybinė moteris“, pasirodo, tapo idealia vieta šiltoms, pabrėžiančioms žmogaus asmenybę, pagaliau meniškoms nuotraukoms. Tad nieko keisto, kad A. Sutkaus fotožurnalistinė veikla susieta būtent su šiais leidiniais.

Nepalankus sovietinei ideologijai buvo ir vadinamas „akimirkos menas“. Pastebima, kad fotografijoje spontaniškumas ne tik suklestėjo, bet įtvirtino daug klasikų: A. Macijauską, A. Sutką, A. Kunčių, R. Požerskį ir kitus. „Fotografijai kartais net nereikia nusišalinimo nuo temų, nuo primetančios

save tikrovės, o pakanka vien kadrovimo, rakurso ir akimirkos pranykimo laike jausmo, kad įvyktų toks milžiniškas atotrūkis nuo ankstyvųjų tarybinių kadru. Tai tarsi paliudijimas, kokias galimybes suteikia įvaldyta fotografijos kalba.“ [81]

Renata Dubinskaitė dar pastebi, kad tariama tarybinė meilė gamykloms ir fabrikams pagimdė daugybę tiesiog labai gražių fotografijų, gal net "pramonės fotografijos" mokyklą, leido atsirasti kompozicijoms, priartėjančioms prie geriausių Europos fotografijos modernistų darbų, besimėgaujantių efektingais technikos pasaulio vaizdiniais. [81] Tokiu būdu galėjo atsirasti Liudviko Ruiko fotografija „Aukščiausias Lietuvos kaminas“ (1966), kurioje demonstruojant aukštį, žvilgsnis priverčiamas leisti žemyn, abstraktūs Vytauto Radžiūno ir Aurimo Strumilos vamzdynai, palikę darbą ir darbininkus.

Negalima teigti, kad vien Lietuvos fotografai bandė priešintis absoliučiam ideologijos įsitvirtinimui fotografijoje. Naujosios fotografijos kūrėjai tikėjo, jog jų darbai daug ką lemia. Jiems atrodė, jog jie pašaukti, o kartais – kad jie tiesiog priversti pateisinti savo egzistavimą platesne prasme: niekur kitur tai nebuvo jaučiama taip kaip Rusijoje, kur fotografijos ideologija audringai aptarinėta leidinių *Sovetskoje foto* ir *Novyj lef* puslapiuose. Žymiausias novatorius Rusijoje buvo Aleksandras Rodčenko [Aleksandr Rodčenko (1891-1956)]. Jis skelbė sukuriuojantį, kintantį pasaulį, daugiaveidę, dialektiką žmoniją, kuriai ypač artima momentinė fotografija. [18, 112 p.]

Rusijoje Rodčenko buvo puolamas kaip plagiatorius, mėgdžiojantis užsienio fotografus. Atsakydamas į kritiką jis pareiškė, jog tai bendra tendencija, peržengianti valstybių sienas. Jis išreiškė įsitikinimą, kad fotografuoti reikia neįprastais rakursais ir tuo būdu įprastus dalykus parodyti naujai. [18, 112 p.]

A. Glinskis (A. Glinskij) nuotraukoje „Kaimo šokių aikštelėje“ („Na selskoj tancpločiadke“) vaizduoja ne sovietmečio pasiekimus, akcentas netgi nėra po darbo dienos besilinksminantis jaunimas. Dėmesį atkreipia šalia šokių aikštelės sėdintis senas vyras ir šalia jo maža mergaitė. [74, 209p.] Fotografijoje tarsi įprasminta laiko tėkmė, nesustabdomai praeinantis žmogaus gyvenimas ir jo tęstinumas, kas pastebima ir A. Sutkaus nuotraukoje „Kartos“ (1965). O G. Popovas (G. Popov) įamžina – sovietmečiu apskritai laikytą gėdingu ir sunkiai suvokiamu reiškiniu – skyrybas. („Razmolvka“).

2.3. Lietuviškoji fotografijos mokykla

Terminas Lietuvos fotografijos mokykla spaudos puslapiuose pasirodė septintojo dešimtmečio pradžioje, o kritikai drauge su fotografais praktikais aptarė fotomokyklai būdingus bruožus.

L. Aninskis rašė: „Lietuvos fotografijos mokykla mato žmoguje ne vien abstrakčią dvasią, siektiną gerą ar racionalų protą – ji pastebi vieningą gamtinį pradą. [...] Mokykla neturi išoriškai apibrėžtų ribų nei bent kiek griežčiau suformuluotų principų ar metodų. Ji remiasi vien vidine įtampa...“ [69, 33-34 p.]

Vienu žvilgsniu ją aprėpti bando H. Kriuger : „Lietuvių fotomenininkų pastarųjų metų darbuose dėmesį atkreipia tam tikri bendri bruožai. Apie lietuvių fotografiją galima kalbėti kaip apie santykinai vieningą reiškini. Meno istorija žino daug panašių pavyzdžių: čia turi įtakos bendros menininkų kūrybinę individualybę formuojančios sąlygos, artimi interesai ir tarpusavio sąveika“. [69, 34 p.]

B. Todorovas įterpia Lietuvos fotomeną į bendrą meninės fotografijos kontekstą: „Galbūt reikėtų užsiminti apie vieną kūrybos kryptį, savotišką „naują bangą“ tarybinėje fotografijoje. [...] Pastaraisiais metais drauge su pagrindine kūrybos linkme daugiausia Šiaurės respublikose (Pabaltijyje) gimė naujas savitas fotomenas, tam tikra prasme išsiskiriantis svarių tarybinės fotografijos tradicijų fone. Jis irgi turi aiškią idėjinę ir publicistinę kryptį, bet neatsisako ir intymumo, buities fragmentų, gyvenimo kontrastų, skverbiasi pro išorę gilyn į gyvenimą, siekia minties, sąlygiškai perteikdamas tikrovę ir, žinoma, nenukrypdamas nuo sveikų realistinių tradicijų.“ [69, 34 p.]

Svarbu tai, kad Lietuvos fotografijos mokyklai atstovaujančių fotografų darbai neleidžia abejoti jų kūrybine verte, kai fiksuojami aplinkos fragmentai. Tereikia prisiminti Antano Sutkaus išvalgas, parodančias sovietmečio tikrovės absurdiškumą ir jame netikėtai atsiskleidžiančias humaniško apvaisas, ar Aleksandro Macijausko plačiakampiu objektyvu deformuotus fotografinius atvaizdus. [86]

2.3.1. Ryšys su tradicija

Teigiama, kad senąją Lietuvos fotografiją sunkiau įrašyti į Europos kontekstą negu postmodernistinę. [69, 64 p.]

„Lietuvos fotografija stipri savuoju tradicionalumu. Laimė, kad taip yra, nes sukurti tradiciją geba ne daug kas.“ – taip A. Juozaitis komentuoja praėjusio amžiaus 6-7-ajame dešimtmetyje dirbusių lietuvių fotožurnalistų ieškojimus unikalaus lietuviškojo fotografijos ryšio su gimtąja šalimi ir jos žmonėmis, praeities realijomis ir kultūra. Ta karta ir įkūrė Lietuvos fotografijos tradiciją, kuri tęsiama iki pat mūsų dienų, kuri pripažinta ir Rytuose, ir Vakaruose. [21]

A. Šliogeris nusako šios tradicijos esmę: „...tai daiktiškąjį pavidalą įgavusi plastinio paprastumo metafizika, žmogaus ir daiktų kasdienybės plastika – iškalbingoji pasaulio tylos saktė. Toje fotografijoje nerasime jokių rokokobarokinių kraštutinumų, jokio nesaikingumo, jokių dirbtinių triukų, keistenybių ar ekstravagantiškų efektų, jokių pretenzingų techninių manipuliacijų. Aukščiausios prabos paprastumas –

štai svarbiausias Antano Sutkaus fotografijos bruožas ir būtent šis bruožas jo darbus sieja su bet kokio žanro didžiojo stiliaus kūriniais.“ [54, 132-133 p.]

Kai kurie menotyrininkai pagrindiniu Lietuvos fotografijos mokyklos bruožu laiko kaimo, etnografinę tematiką. Tačiau jau septintojo dešimtmečio viduryje fotomenininkai sukūrė daugybę psichologinių portretų, žanrinių fotografijų, giliai ir subtiliai analizavo fotografuojamus reiškinius ar įvykius, nevengė asociacijų, simbolių bei psichologinių detalių, išsiplėtė į dideles serijas ar ciklus. Šio laikotarpio Lietuvos fotografija galėtų būti atsvara cinizmui ir nevilčiai, suvešėjusiems pasaulinėje fotografijoje. [69, 61 p.]

Nemažai šių bruožų buvo pastebėta spaudoje publikuotose A. Sutkaus fotografijose. Galima prisiminti bendrus jo moterų portretų bruožus „Tarybinės moters“ žurnaluose, kuri čia pasirodo kaip paprastos kasdienybės ir moters-asmenybės, įsigilinusios į savo vidinį pasaulį derinys. Ir nesvarbu kas vaizduojama fotografijoje – ar kolūkietė, ar studentė, ar žinoma valstybinės premijos laureatė. Tas pats galioja ir šeimos fotografijoms – nesvarbu ar visi jos nariai užfiksuoti kartu, ar mažomis grupelėmis. Kaip teigia A. Šliogeris, „jokių dirbtinių triukų, keistenybių“, pozavimo ar vaidybos – tiesiog paprasta lietuviška šeimyna kasdieninės buities fone. Tų vaizdų įtaiga tokia stipri, kad net ideologizuoti straipsniai ir komentarai neužgožia pirminės autoriaus idėjos – įamžinti ir parodyti žmogų. O šiuo metu beveik nebeturime ne tik galinčių varžytis su A. Sutkumi portretistų (išskyrus portretinius A. Aleksandravičiaus pastarųjų metų darbus), bet ir apskritai daugelis nemėgsta šio žanro, mieliau kalbasi su savimi ar po ranka esančiais daiktais. [69, 62 p.]

„Nepaisant išeities principų panašumo, vyresnioji karta gana greitai išsiskyrė autoriniu braižu – A.Sutkus vis dėlto atsiplėšė nuo R. Rakausko [...] Tuo labiau nuo kur kas šiurkštesnio, kampuotesnio A.Macijausko, dar linkusio į daiktų ir peizažo, miesto ir kaimo santykio kontempliaciją A. Kunčiaus.“ [21, 62p.] Jau nuo 1980-ųjų „imta kalbėti apie individualybes ir nagrinėti jų išskirtinumą. Kartais net pritempiančios... Laikas vienus dar labiau paryškino, todėl šie – A. Kunčius, A. Sutkus, A. Macijauskas – jau kalba apie savo monografijas...“ [69, 64 p.]

Bet individualaus braižo išsiskyrimas nėra problema, Lietuvos fotografijai dabar gal pavojingesni kiti dalykai – prarasti savitumą, kurį ji buvo pasiekusi ir nelaisvės sąlygomis, apieisti tradiciškai stiprias sferas: portretą, socialinį reportažą, arba vadinamąją „netiesioginę socialinę raišką“, ilgalaikę vienos temos analizę seriją ar ciklą. [69, 62 p.]

Nelabai galėtume spręsti iš šiuolaikinės lietuvių fotografijos, kokie žmonių santykių poslinkiai, lūžiai vyksta dabar ne tik kaime, bet ir visose gyvenimo sferose, kaip tai buvo matyti iš aštuntojo dešimtmečio V. Šontos, R. Požerskio, A. Budvyčio, A. Macijausko ir kitų fotografų darbų. [69, 63 p.]

Posūkis į postmodernizmą tokią suardė pusiausvyrą kai kartu sugyveno priešingų polių fotografija. Iš meninės fotografijos horizonto kuriam laikui dingo ne tik socialinės temos, bet ir žmogaus portretas. [69, 117 p.]

2.3.2. Pirmtakai ir bendražygiai

A. Sutkaus Lietuvos peizažams įtakos turėjo nemenka fotografinės kultūros tradicija. Pirmieji mūsų fotografai neturėjo ypatingų meninių intencijų. Kurį laiką vyravo aprašomasis peizažo aspektas. Jo ryškų pėdsaką iš pradžių dar buvo galima pastebėti ir Jono Kalvelio (1925-1987) kūryboje. „J.Kalveliui pavykdavo surasti nepakartojamų paralelių tarp gamtos ir žmogaus pasaulio, nors jo sukurtuose peizažuose beveik nematyti ryškių žmogaus veiklos pėdsakų. [...] J. Kalvelio netraukė gaivalingas gamtos pradas ir todėl gamtos fragmentai nebuvo jo kūryboje itin įvairūs.“ [15, 197-198 p.] Jo „Nerijos kopų“ vaizdai savotiškai panašūs į A. Sutkaus albumo apie Neringą fotografijas, kurioms būdingas „raiškūs daiktų ir formų piešinys, turtinga spalvų paletė“. Ryškūs ir žmonių veiklos pėdsakai: „čia rasime visko po truputi – ir etnografijos, ir geografijos, ir ideologijos.“ [15, 99 p.]

Kalbant apie lietuviškąją peizažo fotografiją, negalima nepaminėti kraštotyrininko Balio Buračo (1897-1972). „Nors B. Buračui labiausiai rūpėjo tiksliai perteikti fotografuojamo objekto etnografinius privalumus, tačiau, būdamas jautrus grožiui ir menui, turėdamas gerą nuojautą, jis neapsiribojo vien sausu faktų konstatavimu. Ne vienas B. Buračo etnografinis darbas, pavyzdžiui, „Balina drobes“ (1922), „Kupiškio miesto pakraštys“ (1934) laikytinos puikiais fotopeizažo pavyzdžiais.“ [15, 196-197 p.]

Stebina fotografo atkaklumas gilintis į išsamią vieno objekto istoriją ir pasklidimą po visą Lietuvą: jeigu kryžiai tai, regis, visų rūšių ir visi. [3, 10 p.] Tai primena tiek Lietuvos fotografijos mokyklai būdingą serijiškumą, tiek A. Sutkaus nuo 1959-ųjų kasmet papildomą „Lietuvos žmonių“ seriją.

B. Buračas aiškiai veikė lietuvių fotografijos raidą dokumentiškumo kryptimi. [3, 7 p.] Autentiškai, tiksliai, dokumentiškai vaizduoti tikrovę mėgino ir iš fotožurnalistikos išaugę 7 dešimtmečio Buračo tradicijų tęsėjai – A. Sutkus, R. Rakauskas, A. Kunčius, J. Vaicekauskas, V. Naujikas, A. Macijauskas ir kiti. Tačiau ne vien tai sieja juos su B. Buračo tradicija. Netgi 9 dešimtmečio pradžios pirmųjų postmodernistų Alfonso Budvyčio ir Vytauto Balčyčio „Miestelių“ serijoje rasime sąsają su B. Buračo fotografijų geografija. Taigi, kaip matyti, 7 dešimtmečio Lietuvos fotografų karta, vėl grįžo prie kaimiškų motyvų, tautos kultūros ištakų ir prie reportažo metodo, kuris pirmuoju pokario dešimtmečiu ir užsienyje – nuo Henri Cartier-Bressono iki Edwardo Steicheno parodos „Žmogaus šeima“ (The Family of Man) – vaidino lemiamą vaidmenį. [3, 10 p.]

Šiaip jau B. Buračo objektyvas nukreiptas kitur – į žmones, daiktus, peizažus. Bet ir čia būta nukrypimų. Vienas jų – garsioji fotoreportažinė fotografija „Dūminė pirkelė dega“ (1935), nors B. Buračas paprastai nesivaikė jokių įvykių. Ir portretinėms jo fotografijoms nesvetimas reportažiškumas, nors fotografas daug kur ir pataiso siužetą. B. Buračo portretai, fotografijos kritikės Laimos Skeivienės pastebėjimu, rodo mokėjimą „išlaukti, kol žmogus pasiners į darbą, į save, ir nufotografuoti jį nepalytėtą deformuojančios fotografo įtakos.“ [3, 7 p.]

Europinio masto estetas J. Čechavičius, regis, laikytinas fotoreportažo pradininku Lietuvoje. Fotografas savo darbuose stengėsi užfiksuoti laiko slinktį, artėjančios naujos epochos pranašumus. J. Čechavičius fotografavo ir kasmetinius miesto renginius. Dėl netobulos technikos jam tenka kadra „surežisuoti“, sustatyti žmones darniomis grupėmis, reikiamai sukomponuoti. Neretai sujudėjusios figūros sukuria gyvumo, dinamikos išpūdį. [69, 111 p.] Tuo J. Čechavičius ir skyrėsi nuo A. Sutkaus – kiek žinoma dirbdamas fotoreporteriu jis nerezisavo nuotraukų savo fotoreportažams, o greičiau, kaip B. Buračas sulaukdavo momento kai žmogus priešais fotoaparata užsimiršdavo, užsiimdavo įprastiniais darbais, susimąstydavo apie kasdienines problemas.

Tęsiant dokumentikos ir reportažo temą reikia pažymėti, kad 7-ojo dešimtmečio fotografų karta, prieš sukurdamą naują lietuvišką fotografijos tradiciją, turėjo nueiti dar netrumpą kelią. Savarankiška, žurnalistinei sistemai nepavaldi struktūra – Lietuvos TSR fotografijos meno draugija – Vilniuje buvo įkurta tik 1969 metais. [83] Prieš pradėdami kovą dėl fotografijos kaip meno pripažinimo, daugelis žymių fotografų dirbo įvairiuose periodiniuose leidiniuose – žurnaluose *Švyturys*, *Jaunimo gretos*, *Tarybinė moteris*, *Kultūros barai*, savaitraštyje *Literatūra ir menas* ar net *Vakarinėse naujienose*. Todėl negalima ignoruoti ir A. Sutkaus bendradarbių darbų.

Kartu su A. Sutka „Literatūroje ir mene“ bei „Tarybinės moters“ žurnale dirbo Romualdas Rakauskas (1941-). Jį drąsiai galima pavadinti ne tik A. Sutkaus bendradarbiu, bet ir bendražygiu – neginčytinu kartu sukurtos fotografijos tradicijos atstovu. Jo nuotraukų lyrizmas, apibendrintas, detalėmis neperkrautas vaizdas taip pat nurodė meninio ieškojimo kryptį dokumentalaus kadro rėmuose. Nors pastebimas polinkis ieškoti įdomių kraštovaizdžių, tačiau pagrindinis fotografo dėmesio objektas – žmogus, o lietuviškos gamtos peizažai, tik personažo natūrali aplinka. Fotografijose iš ciklo „Žydėjimas“ „autorius jautriai pabrėžia savaiminės gyvenimo vertės, žmogaus ir gamtos artumo idėją, tą nenumaldomą laiko tėkmę, kurios kiekviena akimirka savaip prasminga“ [15, 96 p.] Daugelis šių savybių artimos ir A. Sutkaus kūrybai.

Negalima nepastebėti R. Rakausko ir A. Sutkaus moterų portretų panašumo ir bendro „likimo“ tarybinėje spaudoje. R. Rakausko profesorės, vykdomojo komiteto pirmininko pavaduotojos ar komjaunuolės taip pat retai žiūri tiesiai į objektyvą, nebando pozuoti ir atrodyti veiklios. Kadra

paprasciausiai užpildo vidinių išgyvenimų kupinas veidas ir tikrai būtų sunku nustatyti vaizduojamos moters padėtį visuomenėje jei ne skambios antraštės („...kurios mokosi valdyti“, 1966m., Nr. 1(169), sausis, 1p.) ir komentarai („Komjaunuolė Danutė Greičiūtė – Jurbarko rajono „Gegužės pirmosios“ kolūkio melžėja“, 1963m., Nr. 12(144), gruodis, 7p.). Kitos analogijos R. Rakausko ir A. Sutkaus spaudos fotografijose – šeima, vaikai, kasdienybė – jokių dramatiškų siužetų ar surežisuotų situacijų.

Nelabai skiriasi nuo minėtų fotografų stiliaus ir Liudviko Ruiko (1938-2004) darbai. Jis tiriamuoju laikotarpiu taip pat dirbo tuose pačiuose leidiniuose. Galima tik atkreipti dėmesį į tai, kad jo užfiksuoti kasdienybės vaizdai, daug nuoširdesni nei portretai. Paminėtinas kasdienybės tematikos pavyzdys – paskaita medicinos fakultete („Literatūra ir menas“, 1961m., Nr. 21(759), gegužės 20d., 1p.). Labiausiai stebina komentaras po nuotrauka „...trečio kurso medikai klausosi eilinės paskaitos“ – keista, kad vaizdo kasdieniškumas, dar pabrėžiamas ir žodžiais, kai sovietmečiu viskas turėjo įkvėpti veiklai ir darbui. Tuo tarpu, L. Ruiko moterų portretai ant „Tarybinės moters“ viršelių jau labiau primena šių laikų manekenes – speciali poza, šypsena, bet automatiškai dingstantis dokumentalumas.

Tiriamuose leidiniuose galima pastebėti ir daugiau besikartojančių fotografų pavardžių, tačiau juos jau sunku būtų priskirti A. Sutkaus bendražygiams, tik geriausiu atveju bendradarbiams. P. Karpavičius spaudoje skelbė standartiškus, nors ir profesionaliai sukurtus darbo pirmūnų portretus. M. Rebis buvo linkęs padidinti darbo laimėjimus. Eugenijaus Šiško, Leono Teiberio fotografijose per daug iliustratyvaus reportažinio paprastumo. Nors, kaip pastebima, E. Šiško 6-ojo dešimtmečio fotografijos, nors ir neišeinančios iš bendraamžiams būdingų ideologinių ribų, šiek tiek išsiskiria iš daugybės panašių paradinių fotografijų net ir pasirenkamais objektais: „besišypsančios moteriškės, prigulusios per šienapjūtę, fejerverkai, pionierės, valgančios palei laužą. Jo "Paskutinis vežikas" – tai optimizmo režimui netipiškai tragiška kompozicija, galbūt turėjusi šlovinti progresą, tačiau iš tikro gedinti neviltyje palinkusio vežiko su kuinu autobusams pritaikytoje asfalto gatvėje.“ [81] L. Teiberio nuotraukos tiesiog atlieka straipsnių tiesioginės fotoilustracijos funkciją – vaizdeliai iš straipsnyje aprašomo įvykio vietos. Neieškoma sąsajų su meniškumu, nesiekama vaizdo personifikacijos. Bet tai nereiškia, kad panašioms fotografijoms reikia priskirti tik blogas savybes. Juk ne visi 7-ojo dešimtmečio fotokorespondentai pasuko fotomenininkų keliu. Reikėjo ir tokių, kurie duotą pradžią profesionaliai Lietuvos fotožurnalistikai.

Grįžtant prie parodų ir albumų reikia paminėti Aleksandrą Macijauską (1938-), kurio objektyvas dažniausiai nukreiptas į vidinius ryšius. Jo pasaulėvaizdis kiek nervingas ir kamuotas, turbūt labiausiai atsiskleidęs „Kaimo turguose“ ir „Veterinarijos klinikose“. Bet A. Macijausko ir A. Sutkaus pasaulėjauta daug kuo panaši: jiems artimos nenuodailintos gyvenimo formos, jų proziškas charakteris, buitines reliktais ir

ryški žmonių psichologija. Tik A. Macijauskas visa tai būdinga atskleisti su savitu požiūriu – sąmojingai ir gan ironiškai. [15, 96 p.]

A. Macijausko santykiu su žmogumi bei A. Sutkaus psichologiniais tipažais remiasi Romualdas Požerskis (1951-) ir jo „objektyvioji dokumentika“. Jo nuotraukose nėra dramatiškų siužetų ar surežisuotų situacijų, personažų dvasinę būseną autorius stengiasi perteikti nieko neiškreipdamas. R. Požerskio darbai, kaip ir A. Sutkaus, pavadinami pasakojimais, kurie nepraranda savo meninės įtaigos. Fotomenininkas įsitikinęs, kad reikia būti „imliam kitų žmonių rūpesčiams, vargams, džiaugsmams, ir visa tai sugebėti apibendrinti ir užfiksuoti tobula vizualine forma fotografijoje“. [79, 70 p.] Konkretus gyvenimo faktas jį domina labiau nei efektingos abstrakčios kompozicijos.

Ir pagaliau, šnekant apie devinto dešimtmečio fotomenininkų žvilgsnį į tuštumą, pilkus objektus, galima paminėti Rimaldą Vikšraitį (1954-) ir jo darbus, įvardintus kaip „pavargusio kaimo grimasos“ – aptrupėjusi krosnis, ant žemės miegantis greičiausiai girtas vyriškis, šalia jo butelis, greta berniukas su cigarete. Gal nuotrauka kiek ir surežisuota, gal berniukas net neketina rūkyti, tačiau potekstė aiški – nebėra A. Sutkaus ir jo pirmtakų romantizuoto kaimo, lietuviškos šeimos. Tai pavirtina ir Algimantas ir Mindaugas Černiauskai. Jų nuotraukose vien pagyvenę, gyvenimo vargų nukamuoti žmonės. Tarsi nutrūksta A. Sutkaus „kartų“ tęstinumas.

Apibendrinant skyrių paminėtina, kad jaunajai kartai kartais atrodo, jog sovietinė ideologija ir ypač socialistinis realizmas buvo neišvengiamai suvienodinę ne tik Lietuvos kasdieninį gyvenimą, bet ir žymių septintojo dešimtmečio fotografų kūrybą; ir tik su postmodernizmu atėjo tikra kūrybinė laisvė. Tačiau toks požiūris neracionalus, nes sovietmečiu Lietuvos fotografai nebuvo visiškai izoliuoti nuo likusio meno pasaulio ir nuo tradicijų: sena susipynė su nauja, tradicijos su inovacijomis, Rytai su Vakaraais. Tokiame kontekste vyko ir Antano Sutkaus kaip fotoreporterio ir fotomenininko veikla. Tiek jam, tiek jo bendradarbiams ir bendražygiams fotoaparatas tapo tam tikru „pasu“, panaikinančiu ideologines sienas ir socialines kliūtis.

3. A. SUTKAUS DARBŲ ĮVAIRIAPUSĖ ANALIZĖ

Lietuvos fotografijoje šiandien vis daugiau režisūros, inscenizacijos, manipuliacijos. Skirtingais būdais naudojami šie principai prasismelkia į visus žanrus, net į portretą, aktą ir architektūrinę fotografiją. Tačiau aktualumo nepraranda ir A. Sutkaus fotografija, kuri apibūdinama kaip „klasikinė nerežisuota ar kitaip nemanipuluota subjektyvi momento fotografija“ [34, 7 p.], kartu sugeba būti itin daugiaspektė ir reikalauja įvairiapusės analizės.

3.1. Kūrybos visuomeninis pobūdis ir asmeninė išraiška (asmenybės įtaka)

Vytautas Michelkevičius mano, kad šiuolaikinė fotografija, atsisakiusi „didžiojo autoriaus mito“, pripažįsta fotografa kaip mąstantį subjektą, kuris „kartais tampa įvairių fotografinių-socialinių eksperimentų vykdytoju ir dalyviu. Fotografas nuo abstrakčių, pasaulį bandančių išgelbėti grožio ir gėrio idėjų pereina prie konkretybių, o bendrą pasakojimo tašką keičia autobiografiniu.“ [37, 166 p.]

Tai, „kas nebuvo perėję per širdį“, o buvo vien techniškai užfiksuota, ką – kaip fotografiją – buvo galima platinti neribotu kiekiu, nebuvo laikoma savarankišku mokslu ar menu. [27, 25 p.] Tokiu atveju pabrėžiama asmeninė kūrybos išraiška. Sigitas Krivickas dar priduria, kad „lemiamo kiekvieno meno kūrinio prielaida yra menininko individualybės laiduojama objektyvi kūrinio vertė. Suprantama, fotomenininko individualybę sąlygoja ir įgimtas talentas, ir jį subrandinęs visuomeninis-politinis klimatas.“ [27, 30 p.] 1931 metais vokiečių rašytojas ir meno kritikas Valteri'as Benjamin'as pagrįstai teigė, kad visa meninė kūryba, nors ir labai būtų nutolusi nuo protokolines gyvenimo tiesos, ryškiai atspindi pagrindines savo meto nuotaikas. Fotografijoje pažintinis pradas kur kas ryškesnis negu kitoje vaizdinėje kūryboje. Tai fotografijos esmė ir pranašumas. [27, 25 p.]

Kaip tik dėl fotografijos dokumentinės prigimties sunkiausia autoriui, anot žymaus čekų fotomeistro E. Einhorn'o, yra rasti savo braižą, kad žiūrovas atskirtų jo nuotraukas nuo kitų autorių kūrinių. „Epochos estetinės idėjos, fotografijos technikos išvystymo lygis, vienos ar kitos „stilistinės mokyklos“ vyravimas – visa tai uždeda antspaūdą autoriaus braižiui.“ [27, 33 p.]

Visoje šiuolaikinėje meno kūryboje stiprėja publicistiniai pradmenys. Fotografijos publicistiškumas pagrįstas ne tik autoriaus pozicija, bet ir realiais faktais. S. Krivickas populiariausiu

laiko fotoreportažinį metodą, padėjusį fotografijai pasiekti didžiausių kūrybinių aukštumų. Žmonės čia fotografuojami natūralioje gyvenimo tėkmėje, estetiniam rezultatui daug reikšmės turi autoriaus sugebėjimas perteikti savo nuotaiką. Juo kuriantys fotografai paprastai nepasitenkina vienu kadru, savo idėją išreiškia daugiaplaniais fotoreportažais, fotoapybraižomis, ciklais kurie tęsiami daugelį metų ar net visą gyvenimą – A. Sutkaus „Lietuvos žmonės“. [27, 34 p.] „Šią seriją autorius papildė tik tam tikro pobūdžio darbais, laikydamasis griežtos jų atrankos, apgalvotai derindamas individualų ir grupinį portretą. Čia nerasime šiaip sau mirguliuojančių veidų. Į ją dažniausiai patenka žmonės užmiršę savo oficialiuosius vaidmenis...“ [69, 187 p.]

S. Valiulis ir S. Žvirgždas paseka visą A. Sutkaus kūrybinį kelią ieškodami jame asmenybės įtakos ir aplinkos veiksnių, įtakojusių pačią kūrėjo asmenybę. Teoretikai teigia, kad A. Sutkaus asmenybei nemažai įtakos turėjo meno pagyvėjimas po vadinamos „stalininės epochos“ ir fotografijos srityje iš naujo atrastas žmogus. „A. Sutkus vienas iš pirmųjų ėmė teigti, kad privalo būti nuoširdi.“ [69, 184 p.] Kad jam tai pavyko akivaizdu iš ankstesniuose skyriuose aptartų, dažniausiai kiek neatitinkančių socialistinio realizmo kriterijų, spaudos nuotraukų. Fiksuodamas žmogų A. Sutkus nejučia distancijos tarp savęs ir savo herojų. Fotografą visada domino žmogaus charakteris įvairiose gyvenimo situacijose.

„Jaunystės laikotarpiu fotografijų fonas buvo lygus, ramus, vienspalvis, ir jis talkino žmogaus išskirtinumo akcentams. [...] Ilgainiui A. Sutkaus fotografijų žmogus darėsi mįslingesnis, sudėtingesnis. Tai nulėmė paties autoriaus asmenybės branda ir didėjantis gyvenimo patyrimas. Palengva ėmė ryškėti savita dramatiškų žmogaus situacijų pajauta.“ [69, 185 p.] Dėl pamėgtų nepagražintų gyvenimo situacijų A. Sutkus kartais pavadinamas „rūsčiu dramatišku meistru“.

Vertinant fotografiją estetiniu požiūriu, apibūdinant jos kūrėjo individualybę, ilgai buvo ginčijamasi, ar gali menininkas išreikšti save fotografinėmis priemonėmis, kadangi šių priemonių diapazoną gana griežtai sąlygoja techninės galimybės. Pirmiausia dėmesį patraukia tie kadrai, kuriuose yra kažkas nauja, netikėta. „...Tačiau netikėtumo, slypinčio kiekviename siužete, tipaže, kompozicijoje, laipsnis daugeliu atvejų padeda gyvenimo reiškinius matyti tokius, kokie jie tikrai yra. Daugelis fotografijų sąmoningai yra sukurtos ant netikėtumo ir kasdienybės ribos“. (V. Tasalovas) [27, 25-26 p.] „Ir netgi pats teisingiausias kūrybinių klausimų sprendimo būdas pats savaime dar nelemia kūrybinio pasisekimo. Estetika tik nurodo teisingą ieškojimų kryptį, o jų sėkmė priklauso nuo žmogaus, fotografo talento, nuo jo kūrybinės asmenybės reikšmingumo.“ [70, 10 p.]

3.2. A. Sutkaus darbų kiekybinė analizė

Suskaičiavus žinomiausių A. Sutkaus amžininkų personalinių fotografijų leidinius, galima teigti, kad A. Sutkaus jų yra išleista daugiausia, t.y. 15: „Tėviškės laukų suvenyras“ (1969), „Senojo Vilniaus fragmentai“ (1973), „Lazdynai“ (1975), „Lietuva iš paukščio skrydžio“ (1980, 1981), „Neringa“ (1980, 1982, 1992), „Daina Lietuvai“ (1984), „Draugystė“ (1988), „Lietuva, Lithuania“ (1991, 1993), „Lietuva“ (1993), „Susitikimai su Bulgarija“ (1986), „Basų kojų nostalgija“ (1995), „Pro memoria“ (1997), „Jean-Paul Sartre and Simone de Beauvoir in Lithuania“ 1965 (1999), „Fotografijos“ (2000), „Kasdienybės archyvai 1969–1993“ (2003).

Bet nuo jo nedaug atsilieka Aleksandras Macijauskas – 14 leidinių. Po dešimt personalinės fotografijos leidinių turi Romualdas Rakauskas ir Vitalijus Butyrinas. Tačiau leidinių kiekis nėra nuoroda į fotografijų kokybę. Rimaldo Vikšraičio tėra išleistas vienas leidinys – Fotografijos (2002), tačiau jo „pavargusio kaimo grimasos“ aptarinėjamos ne rečiau nei kitų žymių fotomenininkų kūryba.

Kadangi A. Sutkaus fotografijos buvo ir tebėra naudojamos įvairiuose periodiniuose leidiniuose kaip netiesioginės straipsnių (kurių pavadinimai net nebūna susiję su fotomenininko vardu) iliustracijos, tai nustatyti jų skaičių yra beveik neįmanoma. Be to, nepalyginti su kitais panašiais rodikliais tie skaičiai nieko nereikštų, o mėginti suskaičiuoti dar ir kitų fotografų publikuotas fotografijas būtų visai neracionalu.

Skaičiuoti fotografijas almanachinio pobūdžio leidiniuose taip pat nėra prasmės: tiek sovietmečiu leistoje „Lietuvos fotografijoje“ (Vilnius, 1967, 1969, 1971, 1974, 1978, 1981, 1986, 1987), tiek šiuolaikiniame leidinyje „Lietuvos fotografija, vakar ir šiandien“ (Vilnius, 1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003, 2004) pastebimos panašios tendencijos: į juos patenka daugiau žinomų fotografų (A. Kunčiaus, R. Rakausko, R. Požerskio, S. Žvirgždo, A. Macijausko, A. Sutkaus) nuotraukų – dažniausiai 4-5,– ir kiek mažiau jaunų ar naujų fotomenininkų darbų.

Imant atskirą laikotarpį iškiltų atrankos problema. Todėl racionaliausia kiekybinę darbų analizę atlikti dviejuose sovietmečio periodiniuose leidiniuose „Literatūra ir menas“ (Vilnius, 1960-1962 m.) ir „Tarybinė moteris“ (Vilnius, 1962-1969 m.), kuriuose A. Sutkus dirbo nurodytais laikotarpiais.

1960-1962 metais išėjo 156 savaitraščio „Literatūra ir menas“ numerių. 59-iose iš jų buvo publikuotos 104 A. Sutkaus nuotraukos: 20 iš jų buvo penkiuose fotoreportažuose ir 5 dviejuose fotoetiuduose, likusios atliko tiesioginių arba netiesioginių straipsnių fotoilustracijų vaidmenį. Vadinas, beveik kas trečiame leidinyje galima rasti A. Sutkaus fotografijų, kas reikštų gana dažną jų naudojimą, turint omeny, kad 1960-62 metais „Literatūra ir menas“ buvo keturių puslapių, iliustracijas naudojo

negausiai, o šalia fotografijos neatsisakė ir piešinių. Taip pat svarbu paminėti, kad tiriamuose savaitraščio numeriuose yra 9 A. Sutkaus fotoreportažai, kur kaip jo bendraautoriai įvardijami M. Baranauskas, J. Anskus, R. Mačiulis, B. Jakštonis, R. Rakauskas ir L. Vasauskas. Juose yra dar 50 fotografijų, tik kyla sunkumų nustatant, kurios iš jų yra A. Sutkaus, nes atskirų nuotraukų autoriai neįvardijami.

Iš 96-ių 1962-69 metų mėnesinio žurnalo „Tarybinė moteris“ numerių 71 yra iliustruotas 152 A. Sutkaus fotografijomis. Tai rodo, kad kiekviename iš jų galima rasti po dvi šio fotomenininko nuotraukas. Toks skaičius irgi yra nemažas, tiek lyginant su kitų fotografų darbų naudojimo dažnumu, tiek atsižvelgiant į situaciją, kad 20-ies puslapių „Tarybinė moteris“, panašiai kaip „Literatūra ir menas“ fotografijomis buvo iliustruota negausiai, naudojo piešinius, karikatūras, o kai kuriuose puslapiuose apsiribodavo tik tekstais. Su fotoreportažais, kurių bendraautoriai buvo D. Digrienė, B. Mackonytė, R. Stankutė, L. Aleknevičienė, M. Gavėnaitė, R. Augustaitis, O. Poškaitienė, O. Gerulienė, A. Baltrūnienė, J. Lukoševičius, S. Vaintraubas ir kiti, situacija tokia pati, kaip „Literatūroje ir mene“ – nuotraukų autoriai nenurodomi. Tačiau atkreipus dėmesį į faktą, kad daugelis šių pavardžių neminimos fotografijos srityje, galima daryti išvadas, kad 22-juose reportažuose daugelis iš 87-ių fotografijų yra A. Sutkaus. Taigi fotomenininko darbų naudojimo dažnumas tampa dar akivaizdesnis. Be to, galima pažymėti, kad 38 A. Sutkaus fotografijos patalpintos ant pagrindinių ir 19 ant galinių žurnalų viršelių – tarp jų ir gerai žinoma „Lietuviška šeimyna“ (Aukštaitija, 1967) (1968 m. birželis, Nr. 6(198)).

3.3. Klasifikacijos problematika (teminė analizė)

„Fotografo aistra kokiam nors objektui nėra esmingai susijusi su jo turiniu ar verte, leidžiančiais šį objektą klasifikuoti.“ [50, 83 p.] Daugelis fotografų profesionalų „jaučia grėsmę, kai patys ambicingiausi atvaizdai tiesiogiai siejami su visokiausiomis nuotraukų rūšimis – nuo fotožurnalizmo iki mokslinės fotografijos ar šeimos nuotraukų, – ir teigia, kad tai paverčia fotografiją kažkuo banaliu, vulgariu, paprasčiausiu amatu.“ [50, 134 p.]

S. Valiulis taip pat mano, kad „šiandieninė fotografija vis daugiau kelia klausimų negu duoda atsakymų. Ji labai išplėtė savo įtakos sferą ir pati tapo vis sunkiau klasifikuojama bei sunkiai sutalpinama net į plačiausius – atspindžio ir įvaizdžio – rėmus.“ [37, 5 p.]

Daugelis teoretikų sutinka, kad klasifikuojant fotografiją reikėtų atsižvelgti į kelias sąlygas. Pirma, fotografo santykį su objektu. Norint sudaryti fotografijos klasifikaciją, svarbu atsižvelgti į tai, *kaip* fotografijoje įprasminamas vienas ar kitas reiškinys. Remdamiesi šia prielaida, vieni teoretikai skirsto fotografiją į *kūrybinę* ir *nekūrybinę*, t.y. *dokumentinę*, *mokslinę* ir *meninę*. Kiti jos žinovai išskiria

dokumentinę, kronikinę ir estetinę fotografiją, o dar kiti – *žurnalistinę, meninę, mokslinę, taikomąją* ir pan.

Santykis tarp fotografo ir objekto būna trejopas – *pažintinis, informacinis, estetinis*. Atitinkamai M. Kaganas (M. Kagan) išskiria tris fotografijos rūšis: *mokslinę, dokumentinę, meninę*. Dokumentinė fotografija realizuoja fotografo objektyvią nuostatą vaizdo atžvilgiu ir maksimalų atsisakymą subjektyvios įtakos objektui. Čia, anot M. Kagano, žurnalistikos sritis. Mokslinė fotografija artima dokumentinei, bet su įvairių prietaisų pagalba sukuria galimybes matyti nematomą. Meninėje fotografijoje autorius įamžina savo santykį su fotografuojamu objektu, požiūrį į jį. [4, 11 p.]

A. Vartanovo (A. Vartanov) siūlomoje klasifikacijoje fotografijos skirstomos į šias rūšis: *kronikinę, dokumentinę ir estetinę*. Kronikinė fotografija – grynas fakto konstatavimas be jokio subjektyvaus prado. Dokumentinėje fotografijoje subjektyvumas pasireiškia kaip autoriaus realybės traktavimas, bet pavaldus būtinybei išsaugoti fakto, reiškinių, įvykio konkretumą. Estetinėje fotografijoje autorius gali maksimaliai išreikšti savąjį „aš“, savo nuožiūra interpretuoti vaizduojamą objektą. [4, 12 p.]

Irina Baltermanc siūlo ir tokią schemą: *dokumentinės ir meniškai-dokumentinės fotografijos*. Pirmoji rūšis slopina autoriaus subjektyvumą traktuojant objektą, antroje jis aktyviai pasireiškia. [4, 12 p.]

Antra, reikia atsižvelgti į fotografinio vaizdo atsiradimo eigą. Jis gaunamas įvairiais būdais: objekto kopijavimu, interpretavimu, atkūrimu. Savo straipsnyje „Fotografijos painiavos“ V. Juodakis, atsižvelgdamas į darbo metodus (dokumentacijos, aranžuotės, laboratorinis perdirbimo), išskyrė tris fotografijos sferas – reportažinę, aranžuotąją (vaidybinę), fotografiką. V. Juodakis rašo: „Teisę vadintis menu galima pripažinti tik dviem fotografijos sferoms – aranžuotajai ir fotografikai. O fotoreportažinės nuotraukos sferą dera palikti fotopublicistikai ir nevadinti jos menine fotografija“. Meninės fotografijos sferą V. Juodakis iš esmės tapatina su tikrovės stilizavimo uždaviniais. Tokia nuomonė, galima teigti, ginčytina. [15, 170 p.]

Ir trečia, vertėtų atsižvelgti į fotografinio vaizdo panaudojimo galimybes. Nes dar kyla klausimas *su kokių tikslu* vienu atveju autorius stengiasi sukurti maksimaliai tikslią objekto kopiją, o kitu – kūrybinę jos interpretaciją. Juk negalima teigti, kad tai nulemta tik valia, noru ir juo labiau autoriaus sugebėjimais. Čia klasifikaciją siūlo G. M. Čiudakovas (G. M. Čiudakov). Remiasi funkcinės paskirties principu. Charakterizuojant konkrečią fotografijos paskirtį ją galima skirstyti į *meninę*, skirtą estetiškai paveikti žiūrovą; *fotožurnalistinę*, skirtą, kaip ir pati žurnalistika, būti agitatore, organizatore ir propagandos skleidėja; *mokslinę*, padedančią tirti objektyvius gamtos įstatymus; *taikomąją*, tarnaujančią daugeliui praktinių tikslų: prekybai, reklamai ir t.t. [4, 13 p.]

Taigi išeity, kad glaudžiai sąveikauja trys fotografijos sritys – mokslinė, informacinė ir meninė.

Tačiau tokia diskusija, įvairovė ir nepasiektas kompromisas tik įrodo, kad nėra tikslinga priskirti fotografiją kuriai nors vienai kategorijai – tai patvirtina ir paragrafe 1.2.2. Dokumentinė fotografija meninėje parodoje, aptartos fotografijos perėjimo iš vienos vaizdinės grupės į kitą galimybės. Tai pabrėžia ir S. Krivickas, teigdamas, kad išskirtos dokumentinė, meninė ir tarpinė sferos nėra griežtai apibrėžtos, jos santykinės. [27, 63 p.] Fotografijos istorija rodo – mūsų nusistatymas tų pačių fotovaizdų atžvilgiu smarkiai kinta. [15, 172 p.]

Dar daugiau, manoma, kad atskiros nuotraukos, ir priklausymą vienai ar kitai rūšiai galima nustatyti tik po giles ir daugiaspektės analizės. [4, 12 p.] Tokiu atveju apibendrinti visą, kad vieno fotomenininko – šiuo atveju A. Sutkaus – beveik neįmanoma. Galima nustatyti tik apytiksles paraleles, kurios patvirtina tų fotografijų žurnalistinį, meninį, mokslinį, taikomąjį pobūdį, kas buvo matoma ir 1-ame skyriuje *Fotografija – tyrimo instrumentas ar tyrimo objektas?*, žvelgiant į fotografiją įvairių kontekstų ribose.

„Lengviau skirti pagal žanrą: aktas – tai *Bodyvision, Lithuanian Nudes*, peizažas – A. Kunčiaus *Tolių vaizdai* ir S. Žvirgždo *Lietuviški peizažai*, portretas – beveik visos A. Aleksandravičiaus knygos. Bet šiandien retai kada autorius laikosi vieno žanro ar vienos temos.“ [37, 160 p.] Ta pati tendencija ryški ir A. Sutkaus kūryboje.

Nemažiau keblumų ir su temine A. Sutkaus fotografijų analize. Teoretikai apskritai nesūlo fotografijų klasifikavimo grįsti teminiu panašumu, nes temos būna itin įvairios, be to, fotografijos objektas yra visa supanti aplinka, kuri dar ir įprasminama skirtingais būdais. „Fotografijų atsitiktinumas patvirtina, kad viskas sunyksta; jų arbitralumas rodo, kad tikrovės iš esmės neįmanoma suklasifikuoti. Tikrovė yra tik atsitiktinių fragmentų sanauja – tai nepaprastai masinantis, radikaliai deduktyvus santykių su pasauliu būdas“. [50, 85 p.]

Greičiausiai dėl minėtų priežasčių niekas ir nesiryžo klasifikuoti A. Sutkaus kūrybos. Šiame darbe taip pat nesukurta išsami analizė. Fotomenininko kūryba tolimesniuose skyriuose bus skirstoma daugiausia pagal 1-ame skyriuje (*Fotografija – tyrimo instrumentas ar tyrimo objektas?*) išskirtus galimus fotografijai tirti kontekstus. Taip suskirstytas A. Sutkaus fotografijas įmanoma išsamiau ir įvairiapusiškiau analizuoti:

- 1) tikrai meniniai atvaizdai, atitinkantys poskyryje 1.2.1. Lemiamas etiškumo vaidmuo, aptartus etiškumo kriterijus;
- 2) politinio-socialinio pobūdžio fotografija (poskyris 1.1.2 Socialinio pobūdžio fotografija), tampanti aktuali, aki fotografas jaučia atsakomybę už įvykių eigą pasaulyje;
- 3) reportažas, kurio dėka fotografijos virsta komunikacijos priemone (poskyris 1.1.3. Fotografija komunikacijos mokslų sistemoje);

- 4) portretas, kaip neatskiriama A. Sutkaus kūrybos dalis, paties žmogaus tyrimo įrankis ir tyrimo objektas (poskyris 1.1.1. Antropologinė prieiga).

3.4. Dokumentiškumo ir meniškumo simbiozė

Nuolat didėjant informacijos kiekiui, dokumento kalba vis dažniau tampa ir meno kalba. „Mūsų laikmetis,– rašo menotyrininkas A. Vartanovas,– paženklintas tikru visų, dokumentu paremtų meno žanrų ir formų klestėjimu: dienoraščiai, epistoliarinis, memuarinis žanras, dokumentinė apybraiža, apysaka, dokumentinis romanas – literatūroje, drama – teatre, „tiesioginio kino“, „kino tiesos“ žanrai – kino mene, pagaliau viskas, kas įdomiausia televizijoje ir fotografijoje,– toks toli gražu nepilnas dokumento poveikio šiuolaikiniam menui sferų sąrašas“. [27, 7 p.]

Fotografija per jau žinomus dalykus padeda suvokti dar nežinomus. Būna, kad tas pats kadras, vienaip žiūrint yra mokslinis, teikiantis naujos informacijos, o kitaip žiūrint – originali meninė struktūra. Fotografija labiau kaip kokia nors kita meno rūšis padeda naujai pamatyti, atpažinti visą regimojo pasaulio įvairovę ir jos komponentus. [27, 7 p.]

3.4.1. Meninė nuotrauka spaudos fotografijos grupėje

Dažnai spauda ir fotografijos menas skamba kaip vienas kitam prieštaraujantys reiškiniai. Tačiau „estetiškumas, arba tiksliau – meniškumas, yra kiekvieno dokumentiškumo sąlyga.“ [44, 22 p.] Gamtoje egzistuojantis objektas pats savaime negali būti meniškas arba nemeniškas. Bet gamta tik tada tampa žmogaus pažintinės veiklos objektu, kai atvaizduojama nepasyviai – atvaizdas susideda iš informacijos apie objektą ir žmogaus įvertinimo. Būtent objekto įvertinimo stadijoje žmogus atmeta tai, kas nereikalinga ir sutelkia dėmesį į tai, kas būtina. Subjektyvaus ir objektyvaus sintezė siaurėja prasme ir vadinama meniškumu. [62, 27 p.]

Fotožurnalistui būtinas meninis matymas, leidžiantis operatyviai atskleisti prieš skaitytoją aktualias situacijas, įvykius, reiškinius nauju kampu, rakursu, savotiška traktuote, susieti su praeitimi ir ateitimi. [62, 31 p.] Kūrybinę fotožurnalistikos paletę reporteris išnaudoja atvaizdo, bet ne pabrėžtinai meninio sukūrimui. Jis tegali išrinkti vieną ar kitą realybės momentą ir jį užfiksuoti. Būtent taip atsiranda kūrybinė pozicija, santykis su reiškiniu ir įvertinimas. [62, 126 p.] Fotožurnalistas nekuria ir nekopijuoja realybės, o atvaizduodamas, suteikia jai ideologinę ir kūrybinę traktuotę.

Kūrinyje, kurio egzistavimo forma yra meninis-dokumentinis atvaizdas, „vaizduojamas objektas išskyla priešais mus [...] toks, kokį jį subjektyviai perteikia autoriaus supratimas, išgyvenimai, jo dvasiniai vertinimai...“ (M. Kaganas) [4, 47-48 p.] „Meninė-dokumentinė forma pasirodo gali išplėsti įprastą objektų supratimą, suteikti jiems asociatyvų, metaforinį, simbolinį skambesį. [...] Bet simbolis, metafora turi teisę egzistuoti fotografijoje tik tuo atveju, kai jie organiškai išauga iš pačių faktų, dabarties reiškinių, o nėra įvardijami iš šalies. Išgalvota arba grynai formali simbolika – muilo burbulas, kuris sprogs, vos tik gerai įsižiūrima į tai, kas vaizduojama.“ [4, 48 p.]

Pastaruosius teiginius galima iliustruoti A. Sutkaus kaip fotoreporterio darbų pavyzdžiais. Teigiama, kad A. Sutkų pirmiausia domino ne reporterio ar metraštininko užduotys, o asmenybių psichologinės studijos. Tačiau istorinės aplinkybės privertė arba suteikė galimybę (negalima sukonkretinti turint omeny laikotarpio sudėtingumą) padirbėti ir fotožurnalistu, o laikraščių ir žurnalų antraštės bei straipsniai leidžia dar kartą pažvelgti į jo darbus visai kitame kontekste nei parodos ar fotoalbumai.

Negalima teigti, kad sovietmečiu žurnalų viršeliams nebuvo būdingi gražių, linksmų žmonių portretai. Tačiau A. Sutkaus fotografijos ant „Tarybinės moters“ viršelių šiuo atveju ypač išsiskiria. Nesvarbu kas vaizduojama – ar Valstybinės premijos laureatė dailininkė Albina Makūnaitė (1967m., Nr. 1(181), sausis), ar LTSR liaudies artistė Monika Mironaitė (1966m., Nr. 1(169), sausis), ar paprasta studentė (1963m., Nr. 2(134), vasaris) – visos šios moterys užfiksuotos pabrėžtinai kasdieniškoje aplinkoje ir, kas svarbiausia, atrodo visiškai pasinėrusios į savo mintis ir itin nutolusios nuo aplinkinio pasaulio propaguojamų veiklios darbo moters idealų ir planų viršijimo. Net keista, kad tokios nuotraukos pateko ant tarybinės spaudos viršelių. Šį savotišką fenomeną galima pakomentuoti J. Valatkevičiaus žodžiais: „Tarybinę etnografiją mes pastebime vėliau, kai nuotrauką žiūrime antrą ar trečią kartą. Pirmiausia akis prikausto ten įsikūręs personažas. Sutkus yra personažų fotografas – kiekvienas jo nuotraukų žmogus nėra vien kompozicijos dalis. Atidi kadro režisūra lemia, kad pamatome ne abstraktų, o individualius bruožus turintį personažą. Štai kodėl tik vėliau pastebime įspūdingos 7-ojo dešimtmečio vilnietės apdarus – juk jie tėra personažo asmenybės detalės.“ O darbo pirmūnės, komjaunuolės ir panašūs vaidmenys čia virsta minėta „formalia, išgalvota simbolika“, dažnai nieko bendro neturinčia su vaizduojamu asmeniu.

Sunkiai kažką atpažindami, mes nepajėgūs atsitraukti: šiuose paprastuose atvaizduose nėra nieko iš pažįstamų, juose tik išpaustas pats mūsų sentimentalumas, jautrumas. [44, 76 p.] Šiuo atveju fotožurnalistikos meniškumas pasireiškia konkrečių faktų apibendrinimu...[62, 30 p.] Susiduriama su ta apibendrinimo forma, kai autorius peržengia gyvenimiško fakto ribas, atsisakydamas kai kurių objekto savybių kaip nereikšmingų, sureikšmindamas ir papildydamas kitas, pasiskolintas iš panašių reiškinių.

Tai meninė išmonė, paremta konkrečiais realybės reiškiniais. Atvaizdas įgyja požymius, kuriuos objektas turėjo tikrovėje ir kurie atsirado autoriaus valia. [4, 44 p.]

Jau buvo minėta, kad spaudoje galima naudoti visų rūšių fotografijas. Tik meninio atvaizdo perėjimo į spaudos nuotraukų grupę procesas kiek sudėtingesnis. Vienu atveju meninė fotografija išlaiko visas savo savybes, kai skelbiami fotokonkursai leidžia periodiniams leidiniams publikuoti tokias nuotraukas, kurios nėra būdingos spaudai. Kitu atveju meninė fotografija tampa sudėtine laikraščio ar žurnalo dalimi. Net ir tada ji nesurišama betarpiškai su tekstu (tuo ir skiriasi nuo spaudos fotografijos), bet egzistuoja kaip savarankiškas, meniškasis vaizdinis temos, kurią nagrinėja ir tekstas, apipavidalinimas. Ir nors kiekviena atskira fotografija netenka dalies savo vertės (ypač jei ji be parašo, sumažinta ir pan.), bet visos kartu jos sukuria tam tikrą nuotaiką, iš skirtingų pusių 19p. nušviečia kokią nors problemą. [4, 18-19 p.]

Trečiuoju atveju pradėjusios funkcionuoti laikraščiuose ar žurnaluose fotografijos keičia savo tyrimo objektą, turinį, funkcijas pagal žurnalistikos kategorijas (mokslinio ir meninio pobūdžio leidiniuose fotografijos kartais išlaiko savo specifiką). Nors ne kiekviena mokslinė ar meninė fotografija pasiduoda spaudos įstatymams, o tik tos, kuriose ypač ryškus socialinis-politinis aspektas. [4, 19 p.]

Ne visos A. Sutkaus fotografijos spaudoje patiria transformacijas. Kad ir minėti šerkšno motyvai (1.2.2. Dokumentinė fotografija meninėje parodoje) ar šiame skyriuje aptarti moterų atvaizdai ant „Tarybinės moters“ viršelių. Galima teigti, kad žurnalo viršelis apskritai nelinkęs transformuoti ant jo spausdinamų atvaizdų: šerkšno ar gėlių motyvai moterų auditorijai skirtuose žurnaluose šiuo atveju negali būti suvokiami kitaip nei kitokio pobūdžio leidiniuose. Tai labiausiai susiejama su metų laikų kaita.

Savaistraštyje „Literatūra ir menas“ A. Sutkaus fotografijos dominuoja kaip vienas iš pagalbinių žanrų, t.y. laisvoji fotoilustracija – kai nėra konkretaus ryšio su puslapio tekstais. Tai dar viena iš priežasčių, kodėl A. Sutkaus meninis atvaizdas nepatiria minėtų transformacijų. Laisvoji fotilustracija nereiškia fotografijų nuvertinimo. Galima teigti, kad netgi atvirakščiai – perdėtai rimtoms ir to meto įpročiu (ar reikalavimu) ideologizuotoms rubrikoms ar straipsniams bandoma suteikti tam tikro žmogiškumo ir kasdieniškumo. Dėmesį patraukia tarp straipsnių, pavadinimais „Kaukė nuplėšta“ ir „Žmogus užkariauja kosmosą“, patalpinta A. Sutkaus nuotrauka „Pavasaris, jaunystė, žiedai“ (Nr. 21(707), 1960m. gegužės 27d., 4p.) arba šalia straipsnio „Kolūkių gyvenvietės – miestai“ atsidūrusi dviejų studentų ant universiteto laiptų fotografija (Nr. 36(722), 1960m. rugsėjo 3d., 1p.). Panaši situacija su rankų motyvais, kojų fragmentais, siluetais „Tarybinėje moteryje“. Paminėtinos laiko praturtintos ir meninės fotografijos albumuose ne kartą patalpintos nuotraukos, tokios kaip „Šeimyna“, „Kartos“,

„Motinos ranka“. Netiesioginių fotiliustracijų vaidmenyje jos taip pat matomos netransformuotos ir nepaveiktos ideologijos.

Kiek kitokia situacija su daug rečiau pasitaikančiomis tiesioginėmis fotoilustracijomis – kai fotografuojama aprašomo įvykio vietoje. Kaip jau minėta, sovietmečiu buvo tiesiog privaloma skelbti apie įvairius plenumus ir suvažiavimus. Apie tai pranešančius straipsnius turėjo lydėti atitinkamos nuotraukos, pagaliau ir patys fotokorespondentai būdavo „suinteresuoti“ padaryti keletą atitinkančių to laikmečio dvasią fotografijų, kad neužkliūtų valdžiai. Galima teigti, kad A. Sutkaus nuotraukos iš LTSR Rašytojų sąjungos valdybos plenumo (1962m., Nr. 7(797), vasario 17d., 2-3p.) yra būtent toks pavyzdys. Sunku pasakyti kodėl, bet jose nėra tos specifinės atmosferos, būdingos A. Sutkaus fotografijoms, kai žmogus užfiksuojamas atsitiktinai, nepasiruošęs – turbūt per daug oficiali aplinka. Bet iš kitos pusės, negalima neatkreipti dėmesio, kad kai kuriems savo darbo metodams A. Sutkus lieka ištikimas – įamžinami ne kalbantieji iš tribūnų, bet pertraukų metu tarpusavyje besišnekučiuojantys rašytojai, kada oficiali aplinka mažiausiai įtakoja jų veiksmus.

„Tarybinėje moteryje“ tiesioginės fotoilustracijos vyraujantis A. Sutkaus fotografijų žanras. Tačiau čia jos net neprimena aprašytojo pavyzdžio iš „Literatūros ir meno“ – galbūt todėl, kad straipsnių herojai dažniausiai ne suvažiavimų ar demonstracijų dalyviai, o žmonės, fiksuojami jų natūralioje darbo ar gyvenamojoje aplinkoje. Rašytojas Jonas Avyžius (1969m., Nr. 3(207), kovas, 5p.) ar gydytoja Mikalina Juzėnienė (1969m., Nr.8(212), rugpjūtis, 8p.) nors ir akivaizdžiai pozuoja nuotraukoms, tačiau atrodo natūraliai jiems įprastoje aplinkoje – rašytojas šalia knygų lentynos, gydytoja baltu chalatu ir jos profesijai būdingu rimtumu, o ne besistengianti kuo geriau atrodyti.

3.4.2. Aktualaus politinio-socialinio turinio meninė išraiška

Kaip jau buvo minėta spaudos įstatymams pasiduoda dažniausiai tos fotografijos, kuriose ypač ryškus socialinis-politinis aspektas. O iš kitos pusės, kaip pabrėžia S. Sontag, tik įgijus socialinę reikšmę sustiprėjo fotografijos, kaip meno, savimonė. [50, 17 p.] Meninės kategorijos vienetas talpina savyje tiek pat idealizacijos, kiek ir „fakto“. [44, 50 p.]

Yra ir ne tokių palankių atsiliepimų apie socialinio pobūdžio fotografiją. Tirdamas socialines fotografijos funkcijas, žymus sociologas Pierre Bourdieu kažkada ne be paniekos charakterizavo fotografiją kaip „vidutinį meną“. Pagal jį, fotografija tik atkuria vaizdą, kurį grupė jau iš anksto turi apie save susidariusi. Ir apskritai, čia kalbama apie socialinę identifikaciją, apie mechanizmą, iškeliantį „bendrus“ – stereotipinius – pamąstymus, bet tik ne apie menines vertybes. [44, 67 p.]

Tačiau jau buvo aptarta (paragrafas 1.2.1. Lemiamas etiškumo vaidmuo), kad fotografijoje glaudžiai susipina protinis ir jutiminis pradai, todėl sunku tiksliai apibrėžti šią meno rūšį, išvelgti jos estetinius pradmenis. Nėra griežtos ribos tarp „grynai meninės“ ir „grynai dokumentinės“ fotografijos. Pati dokumento sąvoka taip pat nuolat keičiasi. Ir dokumentinėje žmogaus su tikru vardu ir pavarde nuotraukoje gali būti meniškumo. Fotografas gali parinkti konkretų asmenį, kuris yra būdingas tam tikrai visuomenės grupei tipas arba priešingai – išsiskiria individualiomis savybėmis. Tai jau prielaida estetinei kokybei atsirasti. Antrasis etapas – kūrybinis jos įprasminimas. Fotografijoje tai padaryti padeda išradinga kompozicija ir metaforos, kurios suvokiančiojo sąmonėje susidaro kylant analogijoms. [27, 15-16 p.] Todėl meninėje fotografijoje svarbus ir tiesioginis kontaktas su realybe, ir stilistinis visų sudėtinių fotoproceso komponentų panaudojimas. [8, 49-50 p.]

Iš kitos pusės „meninė fotografija turi jai vienai būdingą savybę: ji visiškai tiksliai atspindi konkrečią tikrovę.[...] Fotografijoje labiausiai akivaizdus tas momentas, kai gyvenimo ties virsta menine tiesa. Mokėjimas konkretų faktą apibendrintai, meniškai įprasinti priklauso nuo fotografo pasiruošimo ir talento, o ne vien nuo techninių priemonių.“ [30] Periodinėje spaudoje dar dažnai ir ne visai pagrįstai pirmenybė teikiama informacinei fotografijai. Nemaža autorių stengiasi išradingai spręsti ir šitokio pobūdžio temas. Tai būdinga A. Sutkaus kūrybai.

„...Prancūzų rašytojas Žanas Polis Sartras, eidamas rudenėjančio dangaus ir Baltijos ošimo apgaubtas Neringos smėlyne, paskendo savo mintyse. Fotojuostoje pasiliko vienišo, tartum per plyną nūdienio gyvenimo keblumų lygumą žingsniuojančio mąstytojo paveikslas.“ [30] „...Senos, daug gyvenime patyrusios rankos apglėbė mažą, trapią atžalėlę. Gyvenimas nesustoja nė akimirksniui. Tolyne ir tolyne vingiuoja minčių gijos, lyg klausantis rimtos muzikos, žiūrint į gerą paveikslą ar susitinkant su kita nuoširdžia kūryba.“ [30] Net ideologizuotas tektas tokių darbų neveikia savaip.

Tačiau ne tik periodinėje spaudoje „žvilgsnis yra įkalintas socialinės realybės sampratą, jos ideologines struktūras formuojančių diskursų reikšmėse, jis daugiau „skaito“ daiktus negu juos mato. O netikėtas fotokadro rakursas išlaisvina tokią sąmonės figūrą, kuri gali būti suvokta tik tiesiogiai, be jokio papildomo teksto.“ [26, 50 p.] Socialiai orientuoti fotografai mano, kad jų darbai turi perteikti tam tikrą pastovią prasmę, atskleisti tiesą. Bet ir ta tiesa paklūsta netikėčiausiems sąmonės judesiams, tampa kintančių vidinės būsenos svyravimų pėdsaku ir pagaliau – nauja netikėta menine figūra. „Vizualinio afekto prasme, fotografinis kūno natūralumas (kodo nebuvimas) panaikina visus socialinių ryšių ar kultūros ženklus ir tampa pirmapradžiu, tiesioginių išpūdžių šaltiniu.“ [26, 52 p.]

A. Sutkaus socialinio pobūdžio fotografijoje, kaip jau buvo minėta, personažų svarbos nenulemia jų priklausymas socialiniams sluoksniams: tokią pat vietą jo fotografijose užima ir ledų pardavėja, ir tuometinis „valdžios tūzas“. Daug svarbiau tai, kad autoriaus pastebėtas žmogus (ypač tai aktualu

miestui) tai veido išraiška, tai elgesiu ar apsirengimu išsiskiria iš to meto pilkos minios, jis tarsi atitrūkęs nuo nykios kasdienybės. Vadinasi, kaip pastebi A. Narušytė, socialines problemas autorius transformuoja į egzistencines. [52, 6 p.] Kaip vienas tokių pavyzdžių gali būti nuotrauka „Rytas po vestuvių“ (Šiauliai, 1982) Jaunavedžiai dar pasipuošę ir apsikabinę, tačiau jų veiduose nėra džiaugsmo, atvirkščiai, liūdesys ir susirūpinamas dėl to, kaip reikės toliau gyventi, nenoras vėl pasinerti į jokių permainų nežadančią kasdienybę. Ši įspūdi dar labiau sustiprina aplinka: buities reikmenys, tuščios, nejaukios sienos.

Tačiau būtent šie dramatiški veidai tapo savotiška ano meto rezistencija ir daro anuometinę meninę fotografiją tokią svarbią šiandien. Po masinių minėjimų, demonstracijų, švenčių, priverstinai demonstruojamo džiaugsmo, tokie veidai atskleidė tikrą tautos veidą, atidengė iš pirmo žvilgsnio nepastebimą beprasmybę.

A. Sutkus meniškai iliustruoja ir kitus kontrastus, atsiradusius suirus tradicinei lietuviškai šeimynai, vaikams išvažiavus į miestus, tėvams likus kaime. Kintant laikmečiui atitinkamai keičiasi ir fotografijos peizažas – kaimo portretą keičia bendras miesto planas. Skirtumų tarp miesto ir kaimo priežastys akivaizdžios: kaime išlieka ryšys su gamta, gimtąja žeme, mieste jis nutrūksta; kaimas negauna tokios sovietinės kontrolės dozės, kuri neišvengiama mieste – tikriausiai todėl kaimo žmonių žvilgsnis ne toks užguitas, jame dar likę gyvenimo džiaugsmo.

A. Sutkus įamžino nesvetinę miesto aplinką – idealią terpę dvasinei vienatvei – ir žmones, išvargusiais, kartais nuo realybės atitrūkusiais veidais. O kaimiečius fotomenininkas stebi labiau kaip etnografas, kuriam svarbiausia fiksuoti papročius – ypač šeimynines tradicijas – žinoma neatsisakydamas ir psichologinės asmenybių studijos. Pagaliau koks bebūtų skirtumas tarp A. Sutkaus užfiksuotų miesto ir kaimo atvaizdų fotografijose, atsidūrusios tame pačiame fotografijų rinkinyje – kataloge, parodoje – jos tarsi įamžina ir simboliškai patvirtina „pavojuje atsidūrusį šeiminių gyvenimo tęstinumą ir mažėjančius jo mastus. ...Fotografijos sukuria išsisklaidžiusių giminaičių buvimo iliuziją. Šeimos fotografijų albumai paprastai kalba apie didžiąją šeimą, ir dažnai yra vienintelė jos liekana.“ [50, 18 p.]

3.4.3. Reportažo metodas meninėje fotografijoje

Vis dėlto teigiama, kad tikroji meninė fotografija atsirado ne imituojant tapybą ar grafiką, bet dirbant kita – žurnalistikos, reportažo, faktų fiksavimo linkme. [15, 152 p.] Estetiškai pilnavertis vaizdas iš tikrųjų yra įvykis. Ryškus publicistiškumas būdingas ir šiandieniniam lietuvių fotografijos menui. Jo savitumas plačiai pripažįstamas visoje šalyje ir užsienyje. [27, 31 p.]

Vaizduojamoji žurnalistikos prigimtis charakterizuojama keliomis sudedamosiomis dalimis, nusakančiomis jos turinį ir formą – dokumentinis išvalgumas, sensacingumas, tikroviškumas, identifikacija ir neįprastas rakursas. Be to fotožurnalistikos išvados ir pamąstymai yra savotiška pasekmė objekto ar reiškinių interpretavimo žurnalisto sąmonėje su po to sekančiu atitinkamo modelio perdavimu žiūrovui ar skaitytojui. Peržiūrint šį procesą, būtina įvertinti ir subjektyvaus santykio su atvaizdu elementą, charakterizuojamą individualiomis subjekto mąstymo savybėmis. [61, 21 p.] Kas nulemia kūrinio emocionalumą ir meniškumą. „Mūsų grožio pajautimas yra neatskiriamas nuo žinių troškimo.“ [27, 57 p.]

Šioje darbo dalyje nesiekama aptarti A. Sutkaus fotoreportažus, publikuotus sovietinėje periodikoje. Bandoma argumentuotai pagrįsti, kad nemažai laiko bėgyje įgijusių meninį statusą jo darbų buvo sukurta reportažo metodu. Tai socialinio turinio meniniai darbai, reprezentuojantys ir žiniasklaidą dominančias sensacinio pobūdžio temas. Tik juose sensacijos nesiekama, koncentruojamasi į gilesnių apmąstymų plotmę – į tai, kas meninę fotografiją skiria nuo iliustratyvios žurnalistinės.

Svarbi objekto fiksavimo fotožurnalistikoje savybė – dokumentiškumas: netransformuotos realybės vaizdavimas, fakto tokio, koks jis yra, atspindys, jo tiksli charakteristika laike ir erdvėje. Dokumentiškumas fotožurnalistikoje priklauso nuo psichologinės nuostatos: fotografijoje negali būti nieko nerealaus, neegzistuojančio. Ši savybė būdinga visoms žurnalistikos rūšims, bet fotožurnalistikoje jos pasireiškimo laipsnis itin aukštas. Objektas fotožurnalistikoje yra matomas. Skaitytojas tampa kaip ir realybės, parodytos nuotraukoje, liudininku; pasiekiamas poveikio efektas panašus į tą, kurį galima gauti betarpiškai stebint įvykį. [74, 4 p.]

Didesnė dalis A. Sutkaus meninių darbų statusą turinčių fotografijų neabejotinai dokumentiška: fotografuojami visuomenei gerai pažįstami veikėjai, po atvaizdais pateikiant vardą, pavardę, profesiją ir metus, kada fotografija padaryta. O jei fotografuojami anonimai (tokių fotografijų dauguma) dažniausiai nurodoma tiksli vietovė, data: pavyzdžiui žinoma, kad gana žymus fotografijų ciklas „Kaimo gatvė“ buvo padarytas 1969 m. Dzūkijoje.

Ne vieno fotomenininko darbams būdinga neatsiejama žurnalistikos savybė – sensacingumas. Jūratė Kaminskaitė, tyrusi Algimanto Aleksandravičiaus portretus, pastebi, kad fotomenininkas renkasi įžymybes arba tabu virtusias sritis – bažnyčią, kalėjimą, beprotnamį. Tokios „užgintos“ temos visada rūpi ir žiniasklaidai. [24, 31p.] Ne mažesnė sensacija buvo 1965 metais A. Sutkaus padarytos Jean'o Paul'o Sartre'o ir Simone de Beauvoir nuotraukos, naudotos įvairiuose užsienio leidiniuose, išgarsinusios fotomenininką pasaulyje ir aptarinėjamos iki šiol. Paminėtinas ir ciklas „Aklujų mokykla“ (Kaunas, 1962-1966 m.) – atitinkantis neįprastas, žiniasklaidai rūpimas temas. Iš čia ir momento unikalumas – aklos

mergaitės renkančios kaštonus; ir kiek unikalaus sarkazmo – aklujų mokyklos aktų salėje kabantys plakatai su ideologiniais šūkiiais.

Toliau kalbant apie ciklą „Aklujų mokykla“ galima paminėti dar vieną fotožurnalistikai ir apskritai žurnalistikai būdingą bruožą - tikroviškumą. Portretuojamieji nepagražinti, nesistengiama jų atvaizdų pateikti iškreipus tikrovę. Nevengiama parodyti veide išprausto fizinio bjaurumo, senatvės ar ligos žymių. Tai būdinga ir kitoms A. Sutkaus fotografijoms – jis tyčia neieško fiziškai patrauklaus personažo, o studijuoja jo psichologiją, užfiksuoja asmenybę, kol ji dar nespėjo užsisklešti savyje, nenatūraliai susikaupti priešais fotoobjektyvą. Tai fotografijoje paplitęs reportažinis portretas. Jį „išpuoselėjo meistrai, kurie tikėjo fotografijos galimybėmis perteikti greitai kintančią žmogaus veido mimiką, skirtingas povyzas, gestus.“ [15, 101 p.] Vadinamieji naujosios fotografijos pasekėjai A. Rodčenko, P. Strandas (P. Strand), A. Zanderis (A. Sander), sukūrė išpūdingus eilinių vyrų ir moterų portretus, kuriuose preciziškai perteikė žmogaus figūrą ir aplinką.

Kadangi jau pradėta kalbėti apie personažą, pažymėtina, kad žurnalistikai būdinga per atskirus pavyzdžius pateikti bendro pobūdžio problemas, per faktą pasiekti apibendrinimą. A. Sutkaus nuotraukose vaizdas taip pat tampa rinkiniu ženklų, kurie gali reikšti ne tik tai, ką jie atspindi. „Kurdamas aukštesnę abstrakcijos formą, dailininkas gali neatskleisti visų objekto pusių. [...] O objektyvas fiksuoja viską. [...] Kaip tik dėl tokių abstraktesnių įvaizdžių fotografijoje ir atsiranda savita meninė įtampa. A. Sutkus fotografijoje „Tėvas“ vaizduoja ne tik kasdieninį vaiko maitinimą, bet ir fiksuoja toli nuo kasdienybės nuklydusį tėvo žvilgsnį, lyg priešpriešą to, ką matome kadre.“ [27, 28 p.]

Pažymima, kad žmogaus portretas – labai sudėtinga ženklų visuma. [27, 29 p.] Čia galima dar kartą pažvelgti į Antano Sutkaus fotografijų ciklą „Lietuvos žmonės“, kurį jis pradėjo daugiau negu prieš dešimtmetį. Autorius ciklą kasmet papildė vos keletu fotografijų, tačiau veidų ir charakterių įvairovė „leidžia žiūrovui fotografijas išgyventi ypač giliai, suvokti jas kaip laiko tėkmę, įkūnytą žmogaus likime, kaip visos lietuvių tautos gyvenimą, jos praeitį, dabartį ir ateitį. Kaip tik todėl A. Sutkaus ciklas „Lietuvos žmonės“ ir toks tradiciškas, ir toks modernus.“ [27, 32 p.]

Tęsiant fotografijų personažo temą neišvengiamai reikia kalbėti apie identifikaciją, be kurios neapsieinama ir fotožurnalistikoje. Dažnai reportažuose skaitytojas pageidauja matyti žmones panašius į jį patį todėl neapsieinama be personažo tapatybę atskleidžiančių detalių. „Tam, kad kažkas būtų pamatytas, jis turi būti pažintas.“ [44, 60 p.] Kitaip tariant, tam, kad vaizdas būtų suvoktas, būtina, iš vienos pusės, suvokimo sąlygos, – o tai reiškia kolektyvines jausmų struktūras, – o iš kitos pusės, ne mažiau svarbu, kad pats tas „kolektyvas“ pripažintų save fotografijoje. [44, 62 p.]

Egzistuoja daugybė fotografijų, kurių mes paprasčiausiai „nematome“ – tai tokie atvaizdai, kurie iškart išnyksta, nespėję sukelti nei reakcijos, nei susidomėjimo. Tačiau A. Sutkaus fotografija savo

bendražmogiškuoju, pagaliau socialiniu aspektu dažnai per daug artima žiūrovui (tokiam pačiam žmogui kaip ir personažas), kad būtų tuoj pat užmiršta.

Pagaliau lieka dar viena neaparta fotožurnalistikos savybė – neįprastas rakursas. „Originali kompozicija, netikėtas matymo „kampas“ suteikia išskirtinumo, atkreipia dėmesį, verčia įsižiūrėti, „prikausto akį.“ [24, 31p.] Svarbiausia kompozicijos užduotis – nukreipti žiūrovo dėmesį į esminį objektą.

Kaip jau buvo minėta A. Sutkaus fotografijų kompozicija paprasta ir lakoniška. Akivaizdus jos laisvumas. Kartais ir vadinamoji „išderinta“ kompozicija suteikia nuotraukai ypatingo raiškumo. Tad kompozicijoje svarbiausia ne taisyklės, o autoriaus sumanymas. Dažnai, nutolus nuo standartinių formatų, nuotraukos gaunamos kur kas raiškesnės. Judančių objektų fotografijoje, kurią atstovauja visų žanrų reportažai, į linijinę kompoziciją kreipiama mažiau dėmesio. Jos vertę sudaro veiksmas, būdinga išraiška, dinamika. Šiuolaikinėje meninėje fotografijoje ypač domimasi vienu sunkiausių meno žanrų – portretu. [25, 59 p.]

Kaip pavyzdį galima imti garsią A. Sutkaus fotografiją „Pionierius“ „Ypatingų kompozicinių gudrybių joje nėra. Tiesiai į mus žvelgia skustagalvis berniukas. Jis stovi vos ne ant pačios simetrinės kadro ašies, [...] kuri yra visos kompozicinės struktūros pagrindas. [27, 11 p.] Tačiau dėmesį labiau patraukia psichologinis, o ne vizualinis nuotraukos daugiareikšmiškumas: iš vienos pusės, sovietinei ideologijai būtų sunku prisikabinti prie atvaizdo, juk vaizduojamas pionierius – vienas iš totalitarinės sistemos simbolių; bet iš kitos pusės, neįprasta tokiam jaunam amžiui rintis, beveik graudi veido išraiška paverčia tą sovietinį simbolį greičiau viena iš tylios rezistencijos apraiškų – kas būdinga ne vienam A. Sutkaus portretui.

3.4.4. Natūralizmo ir formalizmo apraiškos portreto žanre (žmogaus paveikslo idealizacija ir tikroviškumas)

Migelis de Unamunas (M. de Unamuno) rašė, kad kiekviename žmoguje slypi „keturgubas“ žmogus. „Kitaip tariant, toks žmogus, koks yra, toks, koku save laiko pats, toks, koku jį laiko kas nors kitas, ir dar toks, koks norėtų būti. „Ir kaip tik pastarasis, toks, koks *norėtų būti*, glūdintis pačiame žmoguje, dvasios gilumoje, yra kūrėjas, išties realus žmogus“. Tuo tarpu portretistai siekia parodyti žmogų tokį, *koks jis yra*. „Portretas reikalauja, kad būtų išreikštas žmogaus individualumas, jo fizinė ir dvasinė substancija.“ [15, 96-97 p.]

Galima pasiūlyti labai įvairių portreto apibrėžimų: „Portretas – konkrečios asmenybės ženklas ir tuo pačiu metu sunkiai apibūdinama kūrybinės menininko interpretacijos pasekmė.“ [15, 98 p.] „Geras portretas yra vizuali biografija.“ [49, 149 p.] „Realistinis portretinis vaizdas yra bendro ir individualaus vienybė. Asmeninės vaizduojamojo žmogaus savybės gali būti būdingos tiek jam vienam, tiek ir daugeliui.“ [73, 32 p.]

„Portretas yra dviejų žmonių dialogas. Kaip ir kiekvienas dialogas, jis reiškia ėjimą į visišką kito nežinomybę, dviejų sąmonių susidūrimą, kai viena mėgina įveikti ar įspėti kitą, o pastaroji nepasiduoda, pasimeta, pasislepia.“ – taip portretą apibūdina A. Narušytė. [28, 1 p.] Dar galima pridurti, kad tai dialogas tarp fotografo ir fotografuojamojo – iš vienos pusės, ir dialogas tarp fotografijoje jau įamžinto žmogaus, bei žiūrovo – iš kitos pusės, ir pagaliau autoriaus bei žiūrovo komunikacija vienam siunčiant, kitam interpretuojant portreto nešamą prasmę.

Visi minėti portreto apibūdinimai savotiškai teisingi, nes žiūrėdamas į žmogaus išorę menininkas siekia suprasti jo mintis, jausmus, prasiskverbti į jo sielą. Portretistas turi būti psichologas. [73, 29 p.] Daugelis teoretikų ir fotografijos kritikų sutinka, kad A. Sutkus taip pat yra geras psichologas, o jo darbus vadina „psichologinėmis novelėmis“. Taip pat mėgstama pabrėžti, kad A. Sutkus idealizuoja žmogų, bet kokiomis aplinkybėmis ieško jame gėrio ir grožio prado. Tačiau toks požiūris atrodo kiek pritemptas jei turėti omeny, kad fotoportreto esmė – konkretumas, vaizdingumas, privatumas, individo būdingų bruožų atvaizdavimas ir pabrėžimas, įvairiausių dvasios būsenų komplekso išdava. S. Sontag pasisako dar negailestingiau: „Fotografuoti žmones – tai juos išniekinti, išvysti juos tokius, kokių jie patys savęs niekada nemato, sužinoti apie juos tai, ko jie niekad negalės žinoti...“ [50, 23 p.]

Dvasios būsenas fotomenininkas fiksuoja įvairias: galima rasti ir susierzinimo („Kaimo gatvė, 2“ (Dzūkija, 1969): kaimo gatvėje stovi vyriškis, kaip teigia V.Sventickas, „pykęs dėl velniavos, bet jau kiek nurimęs, žinantis, kad toliau reikės dirbt, gert, taikstyti su nesąmonėmis“.), ir rūpesčio, ir savotiškos paniekos aplinkai („Laisvės alėjoje“ (Kaunas, 1965): tarsi pasakojimas apie sovietinės valdžios galią ir kontrolę – išsiskiriantis iš ano meto „pilkos minios“ vyriškis, užsiėmęs visą suoliuką, piktu žvilgsniu stebi aplinką ir tarsi fiksuoja nusižengimus.). Galima pateikti kelis įdomesnius požiūrius į A. Sutkaus portretų pobūdį. Sigitas Krivickas prisimena keletą minčių iš Maskvos sąjunginio menotyros mokslinio tyrimo instituto patalpose surengto Antano Sutkaus darbų parodos aptarimo. „Svarbiausia,– pasakė A. Lipkovas,– apie ką mums kalba šios fotografijos – tai apie unikalią žmogaus asmenybės vertę. Ar mes imsime portretą, žanrinę nuotrauką ar peizažą, visur jose jaučiame žmogų, jo požiūrį į pasaulį. Labai skirtingi žmonės A.Sutkaus nuotraukose. Autorius mato juos ne idealizuotai, o greičiau dramatiškai, bet regi visą jų asmenybės ir likimo turtingumą“. [27, 20 p.]

S. Krivickas dar pabrėžia, kad kuo talentingesnis menininkas, tuo dažniau jis pasirenka tokią medžiagą, kuri savo savybėmis labiausiai priešintųsi tam, ką nori išreikšti autorius ir kaip pavyzdį siūlo Viliaus Naujiko, Juliaus Vaicekausko darytus senų žmonių portretus, kur „giedra nuotaika įveikia fatališkas senatvės žymes“. „Interpretuoti senatvę taip, kad imtų gailestis ar dėl nesugražinamo laiko, ar dėl menkėjančios sveikatos, būtų per siaura.“ [27, 20 p.] Tokia tendencija būdinga ir A. Sutkaus portretams: susimąstę, nutolę nuo realybės sovietmečio žmonių portretai nereikalauja užuojautos, nes ne tiek pabrėžia nelengvas ano meto gyvenimo sąlygas, ir skelbiamos ideologijos beprasmybę, kiek iškyla kaip savotiškos rezistencijos apraiškos. Tai iš dalies paaiškina, kodėl jo kūryboje tiek daug nežinomų veidų, juk paties fotomenininko žodžiais tariant „kartais nežinomi žmonės įdomesni už žinomus. [...] Nes žinomi turi kaukę, turi savo įvaizdį susikūrę...“ [žr. 1 priedą]

Pastaruosius teiginius tarsi patvirtina A. Gaižutis. „Apskritai šio fotografo portretai – itin sugestyvūs. A.Sutkus prieina prie kiekvieno asmens savitai. Jo portretistikoje nėra vienplanių būsenų. [...] Dirbdamas reporteriu, A.Sutkus sugebėjo pavydėtinai tiksliai jausti žmogiškųjų santykių ir konfliktų niuansus. Visa tai jam duoda galimybę portretu daug pasakyti ne tik apie asmenį, jo individualumą, bet ir neramų, dramatišką mūsų laikmetį. Fotografą traukia ir žavi neramios natūros, kilnių siekimų žmonės. Lygindami prieš dešimtį metų darytus portretus su šiandieniniais, matome, koks vis dėlto sudėtingas A.Sutkaus fotografijų, portretų žmogus, tūkstančiais ryšių susijęs su kitais savo gentainiais. Jis kartais plėšomas vidinių konfliktų, nepatenkintas savimi, bodisi rutinos ir buities, tiki šviesiais idealais ir galimybėmis. Žodžiu, jame nerimsta ir verda intensyvus dvasios gyvenimas.“ [15, 107 p.]

A.Sutkus, kaip ir dera menininkui, pirmenybę teikia intuityviai jausenai ir intelektui. Jo portretuose nėra fotografinių įmantrybių. [15, 108 p.] Tai dažniausiai gerai pavyksta, kai žmogus fotografuojamas jam nepastebint. Čia puikiai tinka žymi Jean‘o Paul‘o Sartre‘o portretų serija, kurią, kaip teigia daugelyje interviu, A. Sutkus taip pat padarė prancūzų mąstytojui net neįtariant, kad yra fotografuojamas.

Greičiausiai todėl tokį kasdienišką *Sartre‘ą*, koks jis buvo įamžintas Nidoje 1965 metais, galima pamatyti retai, nes, kaip teigia Vincent von Wroblewsky, „susidaro išpūdis, jog jis visada laukė, kada bus fotografuojamas. Ir jį fotografavo nuolatos. Tik tie fotografai buvo Brassai, Henri Cartier-Bressonas ir Gisele Freund“. [80]

A. Sutkaus fotografijų rezultatas – „žvilgsnis, visiškai nepanašus į mums įprastą, ir visiškai kitoks asmuo, į kurį tas žvilgsnis buvo nukreiptas. Sartre‘as Nidos kopose yra gamtoje atsidūręs Sartre‘as, kovojantis su ja arba gaudantis atokvėpį, kad galėtų vėl su ja susigrumti. Fotografas pateikia didingus, kone heroiškus kadrus. A. Sutkus atsiskleidė kaip didis menininkas, mokantis pagauti akimirkas, kai judesys kristalizuojasi, kai kartu su „priešpriešos koeficientu“, apie kurį Sartre‘as kalba savo „Užrašuose

apie etiką“ (Cahiers pour une Morale), išryškėja žmogiškosios pastangos jam suvaldyti. Ši sustabdyta prieštara – žmogus, kovojantis su vėju bei smėliu – įgyja simbolinės prasmės.“ [80]

Pats A. Sutkus, komentuodamas žymųjį savo kūrinį, teigia, kad nuotrauka yra lakoniška, joje juntama egzistencinė nuotaika, kuri būtų ryški net tuo atveju, jei joje būtų ne Sartre'as. [80] Tai atitinka ir A. Sutkaus posakį, kad fotografija yra žmogaus savęs interpretavimas, pažinimas. Tai ypač tinka kalbant apie portretą. „Portretas perduoda bendražmogiškąją informaciją. Turi atrasti tame portrete įdomumo ir kitos kultūros žmogus,“ – aiškina A. Sutkus. [žr. 1 priedą] A. Narušytė pastebi, kad jo portretuose socialinis apibrėžtumas išnyksta, užleisdamas vietą veido išraiškai. [52, 8 p.]

„A. Sutkus ne kartą įrodė, esąs psichologinio portreto meistras. Jis žavisi žmonėmis, turinčiais stiprų charakterį. Jo santykis su portretuojamuoju intymus, atviras, reikalaujantis iš žmogaus to paties – pasitikėjimo fotografu. Tatai leidžia autoriui išreikšti žmogaus būdo „konstantą“, kurią neretai paryškina prasminis figūros ir aplinkos ryšys. A. Sutkus sugeba fiksuoti momentus, kai žmogus yra „natūralus“, „neužkluptas“ kameros, nepatiklaus jos žvilgsnio, ir tas fotografuojamojo bei autoriaus dialogas dažnai slepia savyje tikrą gyvenimo dramatiškumą.“ [15, 97 p.]

3.4.5. Tipizuojančio parašo bejėgiškumas

Diskuotinu dalyku dažnai tampa fotografijos ir teksto prie jos santykis, kas ypač aktualu spaudoje. Nereikia daryti išvadų, kad fotografija yra tik papildomas elementas, kad ji visada pavaldi tekstui. [62, 57 p.]

Yra požiūris nenusveriantis nei vienos pusės naudai – tiesiog akcentuojantis informacijos pateikimo arba apipavidalinimo („framing“) poveikį skaitytojui ar žiūrovui. E. T. Nelson, A. R. Clawson ir M. Z. Oxley teigia, kad žmonės, norintys sužinoti įvykius, mato juos tokiais, kokius juos pateikia masinės komunikacijos priemonės. Įvairiais specifiniais būdais apipavidalindamos socialines ir politines problemas naujienų organizacijos tarsi pateikia problemų priežastis ir atitinkamas pasekmes ir sukuria kriterijus tų problemų sprendimo būdams. Akivaizdu, kad tekstas ir nuotrauka turi įtakos vienas kitam, ir neabejotinai daro poveikį jų pateikiamos informacijos vartotojui. [43, 567-568 p.]

John Fiske mano, kad antraštės mūsų supratimą, stumteli atgal konvencionalumo link. Konvencija čia suprantama kaip vienas iš entropijos (menko nuspėjamumo) sumažinimas ir pertekliaus (didelio nuspėjamumo) padidinimas. Antraštės nuotraukai suteikia kontekstą, dėl kurio ji geriau atitinka konvencionalius požiūrius ir tikėjimus, suteikia jai daugiau pertekliaus. Čia mes matome veikiančius abu pertekliaus tipus. Techniniame lygyje kontekstas paprasčiausiai palengvina nuotraukos iškodavimą, ypač

greitosiomis, iš pirmo žvilgsnio. Socialinių santykių lygyje matome, kaip sustiprinami socialiniai saitai. [9, 26-28 p.] Tai rodo, kad mes (skaitytojai) esame bendruomenė su tais pačiais požiūriais, tomis pačiomis socialinėmis reikšmėmis.

J. Šapovalas taip pat pabrėžia teksto reikalingumą, kurį lemia ne tiek būtinybė pasirašyti nuotrauką, kiek būtinybė pasiūlyti jo traktuotę, išsakyti santykį su tuo, kas pavaizduota. [62, 59 p.]

Harold'as Evans'as tyręs fotožurnalistiką mano, kad kai kurių fotografų nuotraukos šneka pačios už save, bet mes retai tuo pasitenkiname. Mūsų noras sužinoti reikalauja daugiau informacijos, kurią galima pasiūlyti tik žodžių pagalba. Tai tikrai nesusiję su nuotraukų kokybe. Demonstruojant pasitikėjimą fotografija nebūtina atsisakyti racionalumo. Nuotrauka be žodinių paaiškinimų gali turėti estetiškumo, bet žodžiai gali pabrėžti ir aiškinamąsias, ir emocines galimybes. [...] Jie identifikuoja žmones ir vietas, kas yra svarbiausia. Jie paaiškina santykius. Jie užfiksuoja laiką. Jie gali smulkiai paaiškinti kas vyksta. Jie gali atkreipti dėmesį į sunkiau pastebimas detales. Jie gali pabandyti pateikti kažką naują mūsų įsitikinimams, gal netgi priešingas reikšmes tam pačiam įvaizdžiui. Jie gali suformuoti nuomonę. Ir esant vienintelei fotografijai, tik šalia jos esantys žodžiai gali paaiškinti kaip įvykiai klostėsi ar kas galėjo įvykti. [49, 255 p.] Tokiame požiūryje iš esmės nėra nieko blogo. Tačiau su šių dienų žinojimu nesunku suprasti aklo tikėjimo tokiu požiūriu pasekmes sovietmečiu.

Todėl nekeista, kad yra ir priešingų nuomonių. Parašai gali užgožti tai, ką mato mūsų akys; tačiau joks parašas neįstengs visam laikui paneigti ar išlaikyti vaizdo prasmės. Moralistas reikalauja iš fotografijų to, ko jos niekuomet nepajėgs padaryti, – kalbėti. Parašas yra trūkstamas balsas, iš kurio visi tikisi išgirsti tik tiesą. Bet netgi visiškai tikslus pavadinimas yra tik viena (nebūtinai ribojanti) fotografijos interpretacija... Jį (parašą) neišvengiamai silpnina kiekvienos nuotraukos daugiaprasmiškumas... [50, 112 p.] Tokiais pasvarstymais Susan Sontag apibūdina vaizdo ir teksto santykį. Akivaizdu, kad akcentuojama nuotraukos svarba ir, jei taip galima išsireikšti, jos galia prieš tekstą.

Fotografinio vaizdo pranašumą pabrėžia ir I. Baltermanc Jeigu teksto suvokimą skaitytojas sąmoningai ar nesąmoningai kontroliuoja dviem būdais – pirma, surasdamas autoriaus teksto atitikimą realybėje, antra, savikontrolės lygmenyje, tai yra, identifikudamas savo supratimą apie tai, ką perskaitė, su realybe – tai peržiūrint fotografijas kontroliuojamasis proto mechanizmas beveik nenaudojamas. Jis pakeičiamas tikėjimu dokumentu. [4, 34 p.]

A. Narušytė, kalbėdama apie A. Sutkaus fotografijas taip pat palaiko minėta požiūrį: „...jo nuotraukos tekstus ne iliustruodavo, bet praplėsdavo, atverdavo „už teksto“ glūdinčias patirtis. [52, 5 p.] Turint omeny sovietinės propagandos įtaką komentarų pagalba fotografijų turiniui, tokia pozicija būtų netgi naudinga. Neabejojama, kad ir sovietmečiu nesunkiai buvo galima retušuoti nepageidautinas detales. Dar paprasčiau buvo su spaudos fotografijomis, kurias, motyvuojant vietos trūkumu puslapyje,

galėdavo tiesiog apkarpyti. Bet tai jau buvo drastiškesnės priemonės, juk manipuluoti neblogai sekėsi ir paprastesniais būdais.

„Viskas priklauso nuo paties fotografo ar leidinio siekio pateikti tikrovę, švelniai tariant, kitu kampu.“ – teigia S. Valiulis. Dabar sunku pasakyti kiek tokie sovietmečio siekiai turėjo įtakos skaitytojų mąstymui, tačiau poveikis fotografijų turiniui dažnai būdavo stulbinantis. [67]

Reikia dar kartą aptarti jau minėtus „Tarybinės moters“ viršelius. Tiek susimąščių, tiek linksmų A. Sutkaus užfiksuotų moterų portretai pasirodo tiko veiklios „darbo moters“ įvaizdžio kūrimui. Šalia susirūpinusios moters nuotraukos paantraštė skelbia: „Kiekviename darbe daug grožio, susimąsto A. Sutkaus nuotraukoje advokatė T. Mandrovskaja“ (1962m., Nr. 12(132), gruodis), o šalia dviejų gana smagiai nusiteikusių merginų fotografijos prikabinamas užrašas: „Dirbti reikės dar geriau“ – mąsto bibliotekininkės Aldona Vitkutė iš Šilalės rajono Kvėdarnos bibliotekos ir Irena Bružaitė iš Kretingos“ (1964m. Nr. 10(154), spalio).

Tas pats ir su kitais A. Sutkaus moterų portretais, nebūtinai papuolusiais ant žurnalų viršelių. Kaip pavyzdį galima pateikti 1964 metų „Tarybinės moters“ sausio mėnesio numerį (Nr. 1(145), 12p.). Straipsnis „Dirbame – turtėjame“ iliustruotas vienintele nuotrauka – moters, kuri pasirodo yra Tauragės rajono „Pirmūno“ kolūkio partinės organizacijos sekretorė, LTSR Aukščiausiosios Tarybos deputatė. Pažiūrėjus į moters atvaizdą tikrai sunku pasakyti apie jos užimamas aukštas pareigas. Fotografijoje A. Sutkaus pamėgta kasdienybė ir susimąstęs moters veidas, kuriame susirūpinimas ir savotiška ironija. Neperskaičius straipsnio net nekyla mintis, kad B. Žebelienė džiaugiasi savo pasiekimais ir nesibaigiančiais darbais kolūkyje.

Komunistine santvarka neatsidžiaugia ir fotopasakojimo pavadinimu „Komentuoja gyvenimas“ veikėjai („Tarybinė moteris“, 1995m., Nr. 7(163), liepa, 6-7p.). Tekstas pasakoja, kaip dar tarpukario Lietuvoje sudegus namui moteris prašė valdžios paramos, tačiau „ponų valdžia“ jai nepadėjo. Dėl įtikimumo pridedamos prašymo ir atsakymo kopijos. Tačiau dabar visi yra laimingi, nes kolūkio dėka gyvenimas tik gerėja. Tačiau žiūrint vien tik į fotografijas panašaus turinio straipsnį būtų sunku išsivaizduoti. Jose matoma paprasčiausia lietuviška šeima – ta pamatinė visuomenės ląstelė, kurią A. Sutkus visada taip stengėsi įamžinti.

Palyginimui galima pateikti A. Sutkaus reportažą „Dosni širdis“ („Tarybinė moteris“, 1963m., Nr. 4(136), balandis, 4-5p.), apie Šuopių šeimą, auginančią be tikrų tėvų globos likusius vaikus. Be propagandinių, skatinančių dirbti ir kovoti už partiją komentarų visos nuotraukos įgauna šilumos ir jaukumo – elementarūs žmogiški santykiai, šeimyninė idilė, kurios išpūdį dar labiau sustiprina vienos fotoilustracijos komentaras: „Geru tėvišku žvilgsniu sušildyta vaikystė“.

Sunku pasakyti, kokį poveikį minėtos antraštės ir tekstai galėjo turėti anuometiniam skaitytojui, tačiau turint omeny aptartą S. Sontag, I. Baltermanc ir A. Narušytės požiūrį, bei žinant Lietuvos žmonių skeptišką nusiteikimą sovietinės ideologijos atžvilgiu, galima teigti, kad įtaigios A. Sutkaus fotografijos vis dėlto „kalbėjo pačios už save“ ir šioje darbo dalyje pateikti pavyzdžiai parodo tik ne itin sėkmingus totalitarinės sistemos bandymus manipuluoti žmonių nuomonėmis. Nei fotografija, nei žodžiai negali paveikti viešosios nuomonės, jei nėra tinkamo emocinio ir intelektualinio konteksto. Iš šių dienų perspektyvos nesunku numanyti, kad A. Sutkaus spaudos fotografijos savo socialinio ir bendražmogiškojo pobūdžio turiniu buvo artimesnės Lietuvos žmonėms, nei ideologizuoti tekstai. Alfred'as Stieglitz'as teigė, kad geri žodžiai gali išgelbėti prastą fotografiją, o gera antraštė – abu, bet ten, kur atvaizdas yra tikrai stiprus, jis šneka pirmasis. [40]

Apibendrinant šį skyrių reikia pažymėti, kad Antano Sutkaus fotografijos – tai ne dokumentiškumo ir meniškumo samplaika. Jose viskas racionalu: ir unikalus netikėto momento suradimas kasdieninėse situacijose; ir personažų bei jų charakterių įvairovė, skatinanti gilintis į žmogaus būties problemas; ir lakoniška kompozicija, padedanti autoriui realiai perteikti gyvenimo reiškinius. Tai nesurežisuotos, bet ir ne grynai reportažinės fotografijos. Jose ryškus visuomeninis fotografijos pobūdis ir asmenybės humanistinis požiūris, nenuvertinantis nė vieno žmogaus gyvenimo tarpsnio, nė vieno socialinio sluoksnio. Tai prisiminimai apie praeitį, kuriuose autoriaus mėgstamas dokumentiškumas, laiko bėgyje įgyja meniškumo požymių. Tokie atvaizdai net sovietinėje periodikoje „šnekėjo patys už save“ – nuolat besikartojantys ideologizuoti tekstai skaitytojų akyse prarado propagandinį pobūdį, o A. Sutkaus nuotraukos, net ne kartą matytos, išlaiko įvykio realumą.

IŠVADOS

Kiekviena fotografija yra tik fragmentas – momentinė istorijos, momentinės sociologijos, momentinio dalyvavimo – jos emocinis svoris priklauso nuo to, kur ji įsiterpia. Fotografiją keičia kontekstas, kuriame ji yra regima, ir kurių būtinumas istorijos bėgyje atsiranda su kylančiais giluminiais, įvairiapusiškais kultūros poreikiais. Tos pačios fotografijos skirtingai gali atrodyti galerijoje, politinėje demonstracijoje, sovietinėje partinėje periodikoje, šiuolaikiniame informaciniame leidinyje, knygoje. Dėl šių priešasčių ir savo prigimties dualizmo (ir informacijos priemonė, ir meno rūšis) fotografija negali būti analizuojama kokios nors vienos metodologijos pagalba ir juo labiau kaip atskira disciplina. Įvairiapusiškesniam Antano Sutkaus kūrybos supratimui taikomi bibliografinis, lyginamasis, kiekybinės fotografijų analizės ir kokybinė parodinių ir spaudos nuotraukų turinio analizės metodai; taip pat metodologiniai kriterijai, kurie apima antropologijos, komunikacijos, socialinių mokslų ir meno principus.

Kiekviename iš šių kontekstų atsiskleidžia kitoks fotografijos panaudojimo būdas: antropologiškai fotografavimo aktas – žmogaus savęs pažinimo procesas ir žmogaus savęs interpretacija; socialinio pobūdžio fotografija įtaigiai naudojama kaip socialiniai-istoriniai įrodymai, todėl jos kūrėjai stipriau negu bet kada anksčiau jaučia atsakomybę už įvykių eigą pasaulyje; komunikacijos mokslų sistemoje fotografija interpretuojama kaip patenkinanti ekonominių, socialinių, politinių realybės procesų naujų pažinimo būdų poreikį, kurianti reikšmes ir simbolius, kas neišvengiama ir patalpinus fotografiją į vizualinių menų kontekstą, nes čia pabrėžiamas estetiškas išgyvenimas priklauso ir nuo kuriančio fotografo, ir nuo žiūrovo vaizdo ir atvaizdo suvokimo bei interpretavimo.

Atitinkamai ir A. Sutkaus fotografijos vadinamos fotointerviu (antropologinis kontekstas), socialinės realybės dokumentu, techninių ir kultūrinių formų, kurias reikia dekoduoti, kompleksu (socialinių ir komunikacijos mokslų kontekste). Jos priskiriamos ir meno sferai. Bet realiai nė vienas kontekstas negali užtikrinti fotografijų prasmės stabilumo, nes jos turi galimybes pereiti iš vienos sferos į kitą, sukurti vaizdavimo žanrus su savomis galimybėmis ir ribotumais.

Be fotografijos prigimtinį dualizmą – dokumentiškumo ir meniškumo simbiozę – atskleidžiančių kontekstų, dar yra jos labiau apčiuopiamus požymius, tokius kaip tematika, kompozicija, teksto ir vaizdo santykis, įtakojantys konkretesni kontekstai. Trumpai juos galima apibūdinti kaip geografinius ir ideologinius kontekstus.

Žymiajai Lietuvos septintojo dešimtmečio karta – A. Sutkus, A. Macijauskas, A. Kunčius, R. Rakauskas, R. Dichavičius, V. Naujikas, L. Ruikas ir kiti – nebuvo visiškai izoliuota sovietinėje erdvėje, ji rėmėsi ir į užsienio fotografijos pokyčius – *Magnum* grupę Prancūzijoje, E. Steicheno parodą *Žmogaus šeima* JAV, R. Franko ir L. Freedo ironišką socialinę fotografiją, H. Cartier-Bressono „lemiamo momento“ sąvoką, P. Strando „tiesioginę“ fotografiją, D. Arbus žavėjimąsi niekam nežinomų žmonių tipažais.

Lietuvos fotografijos mokykla – reiškinyms neretai sulaukiantis gana prieštaringų vertinimų, bet bendrais bruožais apibūdinama kaip žmogaus ir daiktų kasdienybės plastika, paprastumas ir dokumentalumas; jokių kraštutinumų, jokio nesaikingumo, jokių dirbtinių triukų, keistenybių ar ekstravagantiškų efektų, jokių pretenzingų techninių manipuliacijų – buvo ir savotiška reakcija į politinį ir meninį atšilimą Sovietų Sąjungoje, fotografijoje – žurnalo *Sovetskoje foto* atgaivinimą, pirmąsias sąjungines parodas ir konkursus. Vieningai sutinkama dėl vieno dalyko, kad socialistinis realizmas besąlygiškai neįtakoją lietuviškos fotografijos tradicijos, joje sena susipynė su nauja, tradicijos su inovacijomis, Rytai su Vakara.

Sovietmetis nesuvienodino ir Lietuvos žymių fotografų kūrybos – Antano Sutkaus fotografijos turi ir panašumų su lietuviška fotografijos mokykla, ir tuo pačiu išlaiko savitumą, nors naudojasi ir meno prestižu, ir dokumentiškumo poveikio galia. Kartais sakoma, kad iki šiol neturime aiškių teorinių kriterijų, kuriais remiantis būtų galima nustatyti, kur baigiasi dokumentinė ir kur prasideda „grynai“ meninė fotografija. Ir fotografijos kritikoje, ir tuo labiau praktikoje ryškus jų skirtumo neįmanoma nubrėžti. Todėl tam, kad nepervertinti vienos fotografijos savybės – dokumentiškumo arba meniškumo – ir nenuvertinti kitos, atliekama įvairiapusė A. Sutkaus darbų analizė.

Meniški, etiškumo kriterijus atitinkantys atvaizdai, analizuojami spaudos fotografijų grupėje, kurie ir dėl savo realizmo, ir dėl savito autoriaus požiūrio į juos kampo sukelia skaitytojams poreikį patiems mąstyti, todėl iškyla netransformuoti ir nepaveikti ideologijos.

Aktualaus politinio-socialinio turinio atvaizdai taip pat išvengia ideologinės transformacijos dėl jiems būdingos meninės išraiškos. A. Sutkus socialines problemas transformuoja į egzistencines; dramatiški sovietmečio fotografijų veidai tampa savotiška lietuvių rezistencijos forma perdėtai akcentuojamam „gerėjančiam gyvenimui“.

Reportažo metodas A. Sutkaus meninį statusą įgijusioje fotografijoje pasireiškia dokumentiniu įžvalgumu; netikėtumu, pamatytu kiekvienoje situacijoje, kartais žymiais žmonėmis – kas būtų reportažui būdingo sensacingumo atitikmuo, tikroviškumu, identifikacija, apibendrinimu ir neįprastu rakursu.

Portretas, kaip neatskiriama A. Sutkaus kūrybos dalis, išskyla kaip paties žmogaus tyrimo būdas, jo identifikacija ir tyrimo objektas.

Antano Sutkaus fotografijos ne tik iš naujo nustato įprastinės patirties turinį, ne tik pateikia galybę medžiagos kurios mes niekad nematėme. Iš naujo apibrėžiama pati realybė – kaip meno objektas, kurį galima eksponuoti, kaip dokumentas, kurį galima tyrinėti, kaip ženklų visumą, kurią reikia iškoduoti, kaip falsifikacija, kurią reikia demaskuoti.

BIBLIOGRAFINIŲ NUORODŲ SĄRAŠAS

1. Atsisveikinant su XX amžiumi: Albumas; Sudarė Antanas Sutkus, Stasys Žvirgždas. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, Vaga, 2000. 186 p.: iliustr. ISBN 5-415-01520-5.
2. АННИНСКИЙ, Лев. Очерки о литовской фотографии. Вильнюс, 1984.
3. Balys Buračas: Fotografijos; Iš Lietuvos fotografijos istorijos; Sudarytojas Aleksandras Macijauskas. Vilnius: Baltos lankos, 1998. 167 p. ISBN 9986-861-28-4.
4. БАЛТЕРМАНЦ, Ирина Дмитриевна. Специфика содержания и формы фотожурналистики: Лекции. Москва: Издательство Московского университета, 1981. 64 с.
5. Companion Encyclopedia of Anthropology. Edited by Tim Ingold. London and New York: Routledge, 1994. 1127 p.
6. ČEPAUSKAITĖ, Austėja. Apie Lietuvą: Paroda "Lietuvos spaudos fotografija 2002" Vilniaus rotušėje. Iš 7 meno dienos: Kultūros savaitraštis. Vilnius, 2003 06 13, Nr. 572.
7. DAVIS, Phil. Photography. 3 ed. New York: Mayflower Books, INC., 1979. 354 p. ISBN 0-8317-6837-1.
8. ДАУГОВИШ, Сергей Николаевич. Введение в фотоэстетику: Конспект лекций. Рига: Латвийский государственный университет им. П.Стучки, 1984. 60 с.
9. FISKE, John. Įvadas į komunikacijos studijas; Iš anglų k. vertė V. Gudonienė ir E. Macevičiūtė. Vilnius: Baltos lankos, 1998. 239 p.
10. Fotografija: Lietuvos fotomenininkų sąjungos leidinys; Sudarytojas Stanislovas Žvirgždas. Vilnius, 2001, Nr. 1(2). 50 p. ir Nr. 2(3). 58 p.
11. Fotografija: Lietuvos fotomenininkų sąjungos leidinys; Sudarytojas Stanislovas Žvirgždas. Vilnius, 2002, Nr. 1(4). 68 p. ir Nr. 2(5). 66 p. ISBN 9955-438-08-8.
12. Fotografija: Lietuvos fotomenininkų sąjungos leidinys; Sudarytojas Stanislovas Žvirgždas. Vilnius, 2003, Nr. 2(7). 76 p. ISSN 1648-7273.
13. Fotografija: Menotyra. Estetika. Informacija. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2000 spalio-gruodis, Nr. 1. 36 p.
14. GAIŽUTIS, Algirdas. Kultūros vertybės ir erzacai. Vilnius: Academia, 1993. 375 p. ISBN 9986-08-000-2.
15. GAIŽUTIS, Algirdas. Menų giminytė. Kaunas: Šviesa, 1998.- 215 p., 85 iliustr. lap. ISBN 5-430-02502-X.

16. Ideologiniai skyriai: Žurnalistikos specialybės spec. seminaro programa; Parengė K. Petkevičius ir J. Čaplikas. Vilnius, 1983. 11 p.
17. ISER. Wolfgang. Fiktyvumas ir įsivaizdavimas: literatūrinės antropologijos perspektyvos; Iš vokiečių k. vertė L. Jonušys. Vilnius: Aidai, 2002. 275 p.
18. JEFFREY, Ian. Fotografija. Trumpa istorija; Vertė Milda Dyke. Vilnius: R. Paknio Leidykla, 1999. 248 p. ISBN 9986-830-27-3.
19. JUODAKIS, Virgilijus. Fotografijos painiavos. Iš *Literatūra ir menas*: Lietuvos TRS kūrybinių sąjungų savaitraštis. 1980 m. lapkričio 15 d., Nr. 46 (1772). Vilnius, 1980. p.8-9.
20. JUODAKIS, Virgilijus. Lietuvos fotografijos istorija: 1854-1940. Vilnius: Austėja, 1996. 168 p.
21. JUOZAITIS, A. Lietuvos vaizdas – 2003. Iš *Lietuvos fotografija: vakar ir šiandien*. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2003.
22. JURGINIS, J. Lietuvos meno istorijos bruožai. Vilnius: Valstybinė grožinės literatūros leidykla, 1960. 492 p.
23. KAGANAS, Moisiejus. Apie fotografijos vietą šiandieninėje kultūroje. Iš *Literatūra ir menas*: Lietuvos rašytojų sąjungos savaitraštis. 1999 m. gegužės 22 d., Nr. 21 (2745). Vilnius: AB „Spauda“, 1999. ISSN 0233-3260. p.8-9.
24. KAMINSKAITĖ, Jūratė. Algimanto Aleksandravičiaus fotoportretų ypatybės: Bakalauro darbas/Vilniaus universitetas. Komunikacijos fakultetas. Žurnalistikos institutas. Vilnius, 2003.
25. KARPAVIČIUS, Povilas. Fotografijos vadovas. Vilnius: Mokslas, 1980. 275 p. 16 iliutr. lap.
26. KINČINAITIS, Virginijus. Interpretacijos: Postmodernizmas. Vizualinė kultūra, dailė. Šiauliai: Saulės delta, 2001. iliustr. 216 p. ISBN 9986-899-77-X.
27. KRIVICKAS, Sigitas. Trys rakursai. Vilnius: Mintis, 1981. 71 p. 16 iliustr. lap.
28. Lietuvos dailininkų portretai: 53 fotografijos; Sudarė A. Aleksandravičius.- Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2000.- 48 p.
29. Lietuva: Fotografijos; Sudarė Antanas Sutkus, Alfredas Bumblauskas. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 1992. 93 p. ISBN 5-89942-274-2.
30. Lietuvos fotografija; Sudarė S. Krivickas. Vilnius: Vaga, 1967. 129 p.
31. Lietuvos fotografija; Sudarė R. Pačėsa. Vilnius: Vaga, 1978. 152 p.
32. Lietuvos fotografija 1983-1984; Sudarytojai Antanas Sutkus, Milda Šeškuvienė. Vilnius: Mintis, 1987. 167 p.
33. Lietuvos fotografija, vakar ir šiandien; Sudarytojas S. Valiulis. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 1997. 167 p.

34. Lietuvos fotografija, vakar ir šiandien; Sudarytojas S. Valiulis. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 1998. 183 p. ISBN 9986-9280-0-1.
35. Lietuvos fotografija, vakar ir šiandien; Sudarytojas S. Valiulis. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 1999. 175 p. ISBN 9986-9280-8-7.
36. Lietuvos fotografija, vakar ir šiandien; Sudarytojas S. Valiulis. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2001. 151 p. ISBN 9955-438-05-3.
37. Lietuvos fotografija, vakar ir šiandien; Sudarytojas S. Valiulis. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2004. 198 p. ISSN 1648-567X.
38. Lietuvos kultūra sovietinės ideologijos nelaisvėje 1940-1990: Dokumentų rinkinys; Sudarė: J. R. Bagušauskas, A. Streikus. Vilnius: Lietuvos gyventojų genocido ir rezistencijos tyrimo centras, 2005. 488 p. ISBN 9986-757-68-1.
39. Literatūra ir menas: Lietuvos rašytojų sąjungos savaitraštis. Vilnius, 1960-62 metai, Nr. 7(693) – 51(841).
40. Masters of photography; Edited by Beaumont and Nancy Newhall. New York: Castle Books, 1958. 192 p.
41. МОРОЗОВ, Сергей Александрович. Фотография как искусство. Москва: Планета, 1970, 64 с. Иллюстр. I-XXIV.
42. МОРОЗОВ, Сергей Александрович. Фотография среди искусств. Москва: Планета, 1971, 102 с. Иллюстр.
43. NELSON, E. T.; CLAWSON, A. R.; OXLEY, M. Z. Media Framing of a Civil Liberties Conflict and Its Effect on Tolerance. In *American Political Science Review*. Vol. 91, No. 3, September 1997. p. 567-568.
44. ПЕТРОВСКАЯ, Елена. Антифотография. Москва: Три квадрата, 2003. 112 с.
45. PANOFSKY, Ervin. Prasmė vizualiniuose menuose. Iš anglų k. vertė S. Skurvidaitė. Vilnius: Baltos lankos, 2002. 383 p. ISBN 9986-813-98-0, ISSN 1392-1673.
46. Photography: A Critical Introduction; Edited by Liz Wells. Third Edition. London: Routledge, 2004. 408 p. ISBN 0415-307-03-1.
47. Photography: at the frontier between art and science//*Impact: of science and society*. No. 168 (Vol. 42, No. 4), London: Unesco, Taylor & Francis, 1992. p. 289-375. ISSN 0019-2872.
48. Photography. Crisis of history; Edited by Joan Fontcuberta. Barcelona: Actar, 2004. 254 p. ISBN 8495-273-50-0.
49. Pictures on a Page: Photojournalism, Graphics and Picture Editing; Edited by Harold Evans. Vol. 2. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1978. 332 p. ISBN 0-03-013131-6.

50. SONTAG, Susan. Apie fotografiją; Iš anglų k. vertė L. Katkus. Vilnius: Baltos lankos, 2000. 198p.
51. SUTKUS, Antanas. Daina Lietuvai: Fotografijos. Vilnius: Mintis, 1984. 199 p.
52. SUTKUS, Antanas. Fotografijos 1959-1999; Sudarė Saulius Žukas. Vilnius: Baltos lankos, 2000. 175 p. ISBN 9955-00-024-4.
53. SUTKUS, Antanas. Jean-Paul Sartre et Simone de Beauvoir: Fotografijos. Vilnius: Prancūzų kultūros centras/Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 1999. 30 p.
54. SUTKUS, Antanas. Kasdienybės archyvai. 1959-1993: Nepublikuotos fotografijos. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjungos fotografijų fondas, 2003. 143 p.
55. SUTKUS, Antanas. Lietuva; Pratarė J. Marcinkevičius. Vilnius: Valstybinis leidybos centras, 1993. 167 p.
56. SUTKUS, Antanas. Lietuva iš paukščio skrydžio: Fotografijos. Vilnius: Mintis 1983. 152 p.
57. SUTKUS, Antanas. Neringa: Fotografijos. 2-asis patais. ir papild. leid. Vilnius: Mintis, 1986. 215p.
58. SUTKUS, Antanas. Senojo Vilniaus fragmentai: Fotografijos. Vilnius: Mintis, 1969. 20 p.
59. SUTKUS, Antanas. Tėviškės laukų suvenyras: Fotografijos. Vilnius: Mintis, 1870. 48 p.
60. Šalis ta Lietuva vadinasi: Fotografijos; Sudarė Romualdas Rakauskas, Antanas Sutkus. Vilnius: Mintis, 1970. 179 p.
61. ШАПОВАЛ, Юрий Григорьевич. Изображение и слово в журналистике. Лвов: Вища школа, 1985. 150 с.
62. ШАПОВАЛ, Юрий Григорьевич. Изобразительная журналистика. Лвов: Вища школа, 1988. 172 с. ISBN 5-11-000538-9.
63. Tarybinė moteris: Lietuvos moterų mėnesinis žurnalas. Vilnius, 1962-69 metai, Nr. 7(127) – 8(212).
64. The Dictionary of Anthropology. Edited by Thomas Barfield. USA: Blackwell Publisher Ltd.(Inc), 1997. 626 p.
65. The Family of Man: Photographic exhibition; Created by Edward Steichen. New York: The Museum of Modern Art, 1955. 192 p.
66. THÜRLEMANN, Felix. Nuo vaizdo į erdvę: Apie semiotinę dailėtyrą; Iš vokiečių kalbos vertė L. Kliaugaitė. Vilnius: Baltos lankos, 1994. 226 p.
67. VALIULIS, Skirmantas. Antrasis frontas: Lietuvos spaudos fotografija 2004. Iš 7 *meno dienos*: Kultūros savaitraštis. Vilnius, 2004 07 16, Nr. 623.

68. VALIULIS, Skirmantas. Maskva tiki fotografija: Tarptautinė fotografijos paroda Rusijos sostinėje. Iš *7 meno dienos*: Kultūros savaitraštis. Vilnius, 2002 10 18, Nr.539.
69. VALIULIS, Skirmantas; ŽVIRGŽDAS, Stanislovas. Fotografijos slėpiniai. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 2002. 259 p. ISBN 9955-438-15-0.
70. ВАРТАНОВ, Анри Суренович. Фотография: документ и образ. Москва: Планета, 1983, 271 с. Иллюстр.
71. Vilniaus šiokiadieniai: Fotografijos; Sudarė Romualdas Rakauskas, Antanas Sutkus. Vilnius: mintis, 1965. 201 p.
72. ВОЛЧЕК, Григорий Федорович. Фотоиллюстрация в советской периодике. Москва: Издательство МГУ, 1962. 191 с.
73. ВОЛКОВ-ЛАННИТ, Леонид Филиппович. Репортажный художественный фотопортрет: Двухгодный заочный лекторий по журналистике и фоторепортажу. Москва, 1961. 34 с.
74. ВОРОН, Николай Иванович. Жанры советской фотожурналистики: Учебное пособие для вузов по спец. «Журналистика». Москва: Высшая школа, 1991. 80 с. ISBN 5-06-001844-X.
75. Žurnalistikos enciklopedija; Sudarė G. Burneikienė, D. Dirvonaitė, J. V. Urbonas. Vilnius: Pradai, 1997. 606 p.
76. Žurnalisto žinynas; Sudarė Vilius Užtupas. Kaunas: Vilius, 1992. 351 p.
77. Žvilgsnis į senatvę: Fotografijos paroda; Sudarė Stanislovas Žvirgždas. Vilnius: Lietuvos Raudonasis Kryžius/Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 1999. 30 p.
78. ŽVIRGŽDAS, Stanislovas. Fotografija – būdas bendrauti su žmonėmis. Iš *Literatūra ir menas*: Lietuvos rašytojų sąjungos savaitraštis. 1999 m. lapkričio 20 d., Nr. 47 (2771). Vilnius: AB „Spauda“, 1999. ISSN 0233-3260.- p.3.
79. ŽVIRGŽDAS, Stanislovas. Susipynusios vieno medžio šakos. Vilnius: Lietuvos fotomenininkų sąjunga, 1999. 127 p. ISBN 9986-9280-2-8.
80. Antanas Sutkus / Sartre & Beauvoir: cinq jours en Lituanie=Jeanas Paule'is Sartre'as ir Antanas Sutkus; Vertė Jūratė Juškienė. Iš *Nemunas*: Kauno kultūros ir meno savaitraštis [interaktyvus]. 2006-01-19, Nr. 3 (91-532) [žiūrėta 2006 04 18]. Prieiga per internetą: <[http://test.svs.lt/?Nemunas;Number\(103\);Article\(2125\)](http://test.svs.lt/?Nemunas;Number(103);Article(2125))>.
81. DUBINSKAITĖ, Renata. Ekskursija į aną laiką: Paroda "Lietuvos fotografijos dešimtmečiai 1945-1990" ŠMC. Iš *7 meno dienos* [interaktyvus]. 2003 m. sausio 3 d., Nr. 549. [žiūrėta 2006 03 18]. Prieiga per internetą: <http://www.culture.lt/7md/index.php?leid_id=549&kas=straipsnis&st_id=1510>.

82. DUBINSKAITĖ, Renata. Lemtingi atsitiktinumai: Henri Cartier-Bressono fotografijų paroda ŠMC. Iš *7 meno dienos* [interaktyvus]. 2003 m. sausio 31 d., Nr. 553. [žiūrėta 2006 03 26]. Prieiga per internetą: <http://www.culture.lt/7md/?leid_id=553&kas=straipsnis&st_id=1609>.
83. JAŠKŪNIENĖ, E. Lietuvos meninės fotografijos raidos bruožai nuo septintojo dešimtmečio iki mūsų dienų [interaktyvus]. [Vilnius]: *Meno Lietuva*. [žiūrėta 2006 m. sausio 3 d.]. Prieiga per internetą: <<http://www.culture.lt/Lietuva/esme/page2.htm>>.
84. LUDAVIČIENĖ, Jurgita. Diena kaip paveikslas. Iš *Literatūra ir menas*: Lietuvos rašytojų sąjungos savaitraštis [interaktyvus]. 2004 m. liepos 2 d., Nr. 3008. [žiūrėta 2006 03 18]. Prieiga per internetą: <http://www.culture.lt/lmenas/?leid_id=3008&kas=straipsnis&st_id=5030>.
85. NARUŠYTĖ, Agnė. Bressono abejonės. Iš *Šiaurės Atėnai* [interaktyvus]. 2003 m. vasario 22 d., Nr. 641. [žiūrėta 2006 03 26]. Prieiga per internetą: <http://www.culture.lt/satenai/?leid_id=641&kas=straipsnis&st_id=1609>.
86. PABEDINSKAS, Tomas. Fotografija: tarp meno ir mados. Iš *Nemunas*: Kauno kultūros ir meno savaitraštis [interaktyvus]. 2005-04-14, Nr. 15 (52-493) [žiūrėta 2006 04 18]. Prieiga per internetą: <[http://test.svs.lt/?Nemunas;Number\(30\);Article\(255\)](http://test.svs.lt/?Nemunas;Number(30);Article(255))>.

Giedrė Banuškevičiūtė

**The creation of Antanas Sutkus: the symbiosis of documentary and artistry in the photography
(summary)**

It is inexpedient now to talk about is photography an art, or it isn't. It's a result of the concordance that there are some kind of symbiosis between artistry and documentary in photography.

Additionally, photography has modified the protocol with industry, with science, with advertising, with journalism, with communication, with art, with everyday life... Consequently photography can't yet be studied as an autonomous discipline. It is more productive to look at it in its applications in other fields. For this reason it is necessary to analyze the photographs of Antanas Sutkus, the famous Lithuanian photographer, in the fields of anthropology, of social and communication sciences and of art.

The other problem is that various European countries, to say nothing of whole continents (for example so called Third World), have been left on the fringes of the histories of photography. To avoid this mistake it is purposeful to look at the photographs of Antanas Sutkus also in the context of the Western countries that have their own photographic traditions.

Furthermore, there are some principal filters – cultural, ideological and political – that have determined the dominant historiographic models and the photographic tradition itself. The major part of Antanas' Sutkus' photographs were made when Lithuania was the constituent of the Soviet Union. Consequently it is imperative to talk about Soviet ideology that carried authority on the creation of Antanas Sutkus and on the entire Lithuanian photographic tradition.

Not a barrel of these contexts can show that a documentary and an artistry coexist in the photography of Antanas Sutkus. This coexistence seems evident when some transformations take part. For example, when the press photo, which was closely subordinated with text, appears in the galleries or in the photo albums that can change its original meaning. There again, the relevant political-social substance of photography can become a conformation of the photographer's creative interpretation.

Therefore it is possible to say, that photographs of Antanas Sutkus can not be only an object of study, because it is also an instrument of study. Not only history makes photography of this famous Lithuanian photographer, but also his photography produces history.

PIRMAS PRIEDAS

Interviu su fotografu **Antanu Sutkum**
 Atliko: Giedrė Banuškevičiūtė
 Lietuvos fotomenininkų sąjunga, Vilnius
 2004 12 03

Norėčiau paklausti, kodėl fotografuojate būtent žmogų?

Kodėl būtent žmogų?.. Turbūt, kad žmogus pats įdomiausias mūsų planetoje. Ir mes esame žmonių planeta. Žmonija. Žmoniškumas. Tai reiškia – žmogus įdomiausias objektas. Aš pats žmogus. Jūs žmogus. Tai yra savęs pažinimas, interpretacija.

O kaip pasirenkate, kokius žmones fotografuoti?

Tai pažinimo procesas. Labai dažnai išgirsti kokį ar pažįstamą, ar nepažįstamą, – jis per radiją kalba. Pavyzdžiui, Sauka per radiją kalbėjo. Patiko man jo kalba, aš paskambinau ir nuvažiavau jo portretą daryti. Šarūnas Sauka – dailininkas. Iš kūrinų atsirenki... Patinka koks nors rašytojas... Dažnai tiesiog gatvėje sutinki visiškai nepažįstamą žmogų, kuris tau pasirodo įdomus...

Kaip užfiksuojate žmogų, kad jis būna unikalus netgi būdamas nežinomas?

Žinote, kartais nežinomi žmonės įdomesni už žinomus. Aš nuo pat jaunystės fotografavau žinomus žmones, o po to padariau pertrauką ir pradėjau fotografuoti visiškai nežinomus – kaimo žmones, kurie įėjo į mano aukso fondą, kuris dabar po pasaulį keliauja. Tai žinomų žmonių įėjo labai mažai, beveik niekas. Įėjo nežinomi žmonės. Nežinomi žmonės kartais įdomesni už žinomus. Nes žinomi turi kaukę, turi savo įvaizdį susikūrę, o nežinomas žmogus yra paprastas – toks kaip aš, kaip jūs... Ir jį fotografuojant atskleidžiami įdomumai.

O ar būtina pagauti kažkokį siužetą, įvykį?

Nemanau... Pavyzdžiui geto kalinius fotografuojant... Stengdavausi parinkti aplinką, kad tai būtų jų aplinka. Kad tai būtų kažkur ta vietovė, kur jie ir jaunystėje gyveno. Kada būna kažkoks minėjimas,.. susirenka labai daug žmonių... Tai žinoma, tas įvykis irgi uždeda tam tikrą psichologinį atžvilgį, nuotaiką suteikia...

Ką manote apie fotografijas, kurioms pozuojama, kur situacija tiesiog sukuriama?

Kaip sakyti, kiekvienas laisvas pasirinkti tą metodą, kokį jis nori, koks jam geriau. Kartais... man fotografijoms pozuoja. Bet tik tas pozavimas pozavimui nelygus. Pozavimas – tai kai žmogus žino, kad aš jį fotografuoju, bet tai būna dažniausiai betarpiškų pokalbių metu.

Jūs jau minėjote, kad fotografavimas kaip žmogaus savęs pažinimo procesas. Ar galėtumėte plačiau pakomentuoti šitą teiginį?

Taip, fotografavimas visų pirma savęs pažinimo procesas... Save pažįsti, save išreiški. Jeigu tą žmogų atskleidi, jo charakterį. Jeigu tu pajėgi pasiekti,.. kad žiūrovas pajunta tą pačią nuotaiką. Tą, ką tu jauti tam žmogui: meilę, suinteresuotumą, visa kita, – tai ir būna aukščiausias tos fotografijos lygis.

Dabar antropologijos studijos teigia, kad menas, kaip savęs interpretacija. O kokį mes save galime pažinti iš Jūsų fotografijų? Na gal tiesiog kokią mūsų kultūrą parodo Jūsų fotografijos?

...Manau, senų tradicijų, europiečių. Aš visada priešėjimą į Europą. Mes esam seniai Europoje. Seni europiečiai... Tikrai gal mūsų nelaimė, kad mes buvome labai daug pavergti. Tai... kryžiuočių, tai lenkų, tai rusų. Ir mes laisvi labai mažai buvom. O šiaip tai yra europinė kultūra.

O kokias žmogaus puses bandote parodyti fotografijoje?

Pačias geriausias. Nes man nepavyksta blogų parodyti (juokiasi). Vienoj nuotraukoj pavyko fanatizmą parodyti lietuvių.

Kuri tai nuotrauka būtų?

Tai buvo nuotrauka iš minios, per popiežiaus lankymąsi Šiluvoje. Nors aš visas popiežiaus kalbas klausiau, buvo labai įdomios, labai šiuolaikinės, dar ir dabar šiuolaikiškai skambančios... Bet minioje buvo ir... sakyčiau, nesveiko fanatizmo. Aš tokią vieną nuotrauką padariau ir baigiau fotografuoti. Man pasirodė gėda kompromituoti savo tautą (juokiasi).

Kokią, Jūsų nuomone, informaciją dar gali perduoti portretas žiūrovui?

Portretas perduoda bendražmogišką informaciją. Turi atrasti tame portrete įdomumo ir kitos kultūros žmogus. ...Pavyzdžiui Japonijoje, žiūrėdamas lietuvių portretą, turi atpažinti save žmogus. [...] Manęs vienas klausė: „Ar tu Britanijoje nefotografavai? Atrodo, čia mano dėdė.“ „Ne“,– sakau,– „čia Lietuvoje fotografuota“. Reiškia – bendražmogiškoji kultūra.

Dabar antropologijoje naudojamas toks fotografijos apibūdinimas kaip „fotointerviu“. Jūsų fotografijos irgi dažnai apibūdinamos kaip „verčiančios įsiklausyti“. Kaip galite pakomentuoti tokius teiginius?

Na, tai turbūt yra tikslas, kurio aš siekiu, ne visur pasiekiu.

Vadinasi, pritariate tokiam dalykui kaip vizualinė komunikacija?

Taip. Taip. Vizualinė komunikacija yra labai stipri. Mes esame apskritai vizualinės komunikacijos vergovėje. O vergovė ne visada yra gera. Pavyzdžiui, televizijos komunikacijos vergovė [...] neigiamą įtaką žmonėms daro, nes labai daug prievartos, labai daug kičo, labai daug lengvabūdiškumo, amoralumo... Žiaurumo, sekso, visko ko tik nori. Ko nereikia skatinti, ir taip kas yra žmoguje. Žmogus turi... ir juodo, ir balto. Ir jis savyje kovoja su tuo. Jeigu dar kokia komunikacijos priemonė padeda žmogui pateisinti jo blogąsias puses, tai yra labai negerai...

O ar savo fotografijomis bandote kokią moralinę poziciją parodyti?

Aš tai bandau, bet kiek tai pavyksta – nežinau. Aš vieno savo kolegos paklausiau, žinomo galeristo, buvusio operatoriaus „karštų taškų“ – Norberto Bungės Berlyne. [...] Sakau: „Ar galima paveikti, pakeisti visuomenę meno pagalba, fotografijos konkrečiai?“ Jis ilgai galvojo ir atsakė: „Ne“. O kuo galima pakeisti visuomenę? Sako: „Savo asmeniniu pavyzdžiu“. Aš dar naiviai galvojau, kad su fotografijos pagalba galima vis tiek truputi įtakoti tą visuomenę, kad yra ir kita nevienadienė komunikacija.

Yra teiginys, kad galima parodyti fragmentą kaip visumą. Ar tai irgi būtų Jūsų fotografijos tikslas?

Taip, žinoma. Fragmentas labai dažnai atskleidžia visumą. Labai dažnai. Pavyzdžiui, rašomasis stalas žmogaus – ant jo guli rankraštis, plunksnakotis ir „Primos“ pakelis su cigaretėmis – 60-ieji metai. Fragmentas? Fragmentas, bet jis atskleidžia visumą tuo metu.

Kaip manote, kokią įtaką meninei arba dokumentinei fotografijai daro šiuolaikinė situacija, kai viskas tiesiog perkrauta žymių žmonių, vadinamų žvaigždžių, politikų nuotraukomis?

Silpnesni pasiduoda [...], stipresni išsilaiko ir daro tai, kas jiems atrodo vertinga. Galbūt jie kurį laiką, netgi metais neišeina į viešumą, būna pamiršti, bet ateina ir jų valanda. Aš su savo fotografijom archyvinėm... Štai paskutiniai

du metai – visas pasaulis domisi jom, o anksčiau nieks nesidomėjo, net Lietuvoj. Nebuvo įdomu. Aš dariau sau praktiškai visas.

Bet ar daugelis žmonių nesijaučia tiesiog perkrauti tomis fotografijomis?

Nežinau. Gerom fotografijom nebūsi perkrautas. Tu įgausi iš jų sau dvasios peno. O šiaip, jei blogom... yra atsirinkimo problema, nes kai dabar šitiek daug galerijų, šitiek daug visokių parodų. Kiekvienas žmogus tiesiog atsirenka kas jam įdomu. Dabar labai įvairialypė visuomenė: jaunimui galbūt reikia vieno, vyresnei kartai – kito.

Taigi, kaip Jūs manote, koks portreto žanro likimas tokioje situacijoje? Ar jis ir toliau bus įdomus?

Jis kuo toliau, tuo bus įdomesnis. Jis įdomesnis bus, kai tų žmonių nebebus. [...] Mirus kokiam žmogui aš pagalvodavau: „O viešpatie, aš jo portreto nepadariau!“. Ir kaip tie Maironio eilėraščiai – kaip norėčiau nors vieną senelį prikelti iš kapų... Mes turim daug žmonių, ir jie numiršta, pasitraukia, ir jei nėra gero portreto, jis nėra įamžintas. Ir ateityje tik stoka pasijus, kai mes į savo pažiūrėsim praeitį. Užtai portretas yra amžinas žanras ir labai reikalingas.

Kaip manote, koks yra ryšys tarp tos dabartinės mūsų vartotojų kultūros su visa reklama ir tarp meninės fotografijos?

Jokio. Vartotojiška kultūra apskritai yra ne kultūra. Vartojimas yra nelaimė žmogaus. Tai yra mūsų civilizacijos nelaimė. Nes vartojama žymiai daugiau negu žmogui reikia. Žmogus nebepalieka laiko nei pasaulių pažinimui, nei savęs pažinimui, nei bendravimui su savo artimaisiais, net su šeima, net su draugais. Mes lekiam, lekiam, kad kažkur kažkas pigiau... Aš esu prieš visa šitą! Tai yra didžiulė nelaimė, kuri užgriuvo mus su laisve ir demokratija. Užgriuvo vartojimo epidemija, kurios šūkis – „Dirbk, pirk, mirk!“ [...] Vartojimas yra priešas žmogaus. Reikia pajėgti išjungti televizorių, paimti kokios Černiauskaitės knygą, perskaityti jos „Penkiolikmetę“. [...] Paimi, kitą rašytoją perkaitai... Tiesiog mes užmirštam per televiziją, per vartojimą, kad reikia ir savo dvasią pasipildyti, ne tik kūną.

Vadinasi, Jūs kaip ir pritariate teiginiui, kad žmogų baigia užgožti reklama?

Taip, taip. Reklama iš viso priešas! Neįmanoma gero filmo pasižiūrėti be reklamos. [...] Netgi labdara tarnauja reklamai.

Jums teko skaityti savo fotografijų apibūdinimus, interpretavimus. Kaip manote, ar jie neiškreipia, nepakeičia Jūsų tikrųjų ketinimų?

Manau, kad ne. O jeigu būna kiti interpretavimai, tai man dar įdomiau, ką jie atranda... Ypač kai tai užsienyje būna [...] kito mentaliteto, kito intelekto žmonės, jie gal giliau pastebi netgi ko aš nepastebiu. Aš neturėjau problemos su šituo. Ar apie mane gerai, ar blogai rašo – aš vienodai patenkintas, kad rašo. Blogiausia, kai tyli.

O kokius fotomenininkus įsivaizduotumėte kaip savo veiklos tęsėjus?

Aš manau, kad kiekvienas savo vagą turi, ir tęsėjo nemanyčiau, kad reiktų ieškoti. Gal Macijauskas, Kunčius... – tai yra bendražygiai. Galbūt Romualdą Vikšraitį, kuris kaimus fotografuoja, bet jo daugiau kritinė fotografija... Aš truputi kitokių požiūrių į žmogų turiu. Yra kažkokių tabu – jeigu žmogui bloga, jo nereikia fotografuoti. Jeigu jam negali padėti... Pirma padėk, paskui fotografuok – man atrodo taip.

Vadinasi, Jūs tiesiog kuriate kažkokią viziją, į ką verta žiūrėti?

Na taip, į ką verta žiūrėti mūsų tautoje, kokie bruožai, mentalitetas. Išdidumas, savigarba svarbiausia, nekeliaklupsčiavimas užsieniečiams – europiečiams ir amerikiečiams – visiems kartu. Mes turim būti orūs, biedni, bet orūs.

ANTRAS PRIEDAS



Daug metų vadovaudamas Lietuvos fotografijos meno draugijai, vėliau pervadintai Fotomenininkų sąjunga, **Antanas Sutkus** atitinkama linkme pakreipė visą lietuvių fotografiją. Dar 1976 metais, kai sovietiniai fotografai pasaulyje buvo ignoruojami, jis tapo Tarptautinės meninės fotografijos federacijos (FIAP) nariu, ir iš visų Lietuvos fotografų yra pelnęs turbūt daugiausia valstybinių apdovanojimų.

APDOVANOJIMAI

1976 – Tarptautinės meninės fotografijos federacijos (FIAP) fotografo menininko (AFIAP), nuo 1994 – nusipelnusio fotografo menininko (EFIAP) garbės vardas; 1980 – Lietuvos nusipelnusio kultūros veikėjo garbės vardas; 1985 – Lietuvos valstybinės premijos laureatas; 1993 – Lietuvos fotomenininkų sąjungos garbės narys. 1997 apdovanotas Didžiojo Lietuvos kunigaikščio Gedimino IV laipsnio ordinu; 1998 – Lietuvos Respublikos Vyriausybės meno premijos laureatas; 2000 m. – Lietuvos Respublikos kultūros ministerijos premija; 2003 – Lietuvos Respublikos kultūros ir meno nacionalinė premija; 3 Didieji prizai, 8 aukso, 4 sidabro, 5 bronzos medaliai ir per 80 kitų apdovanojimų.